



ABH

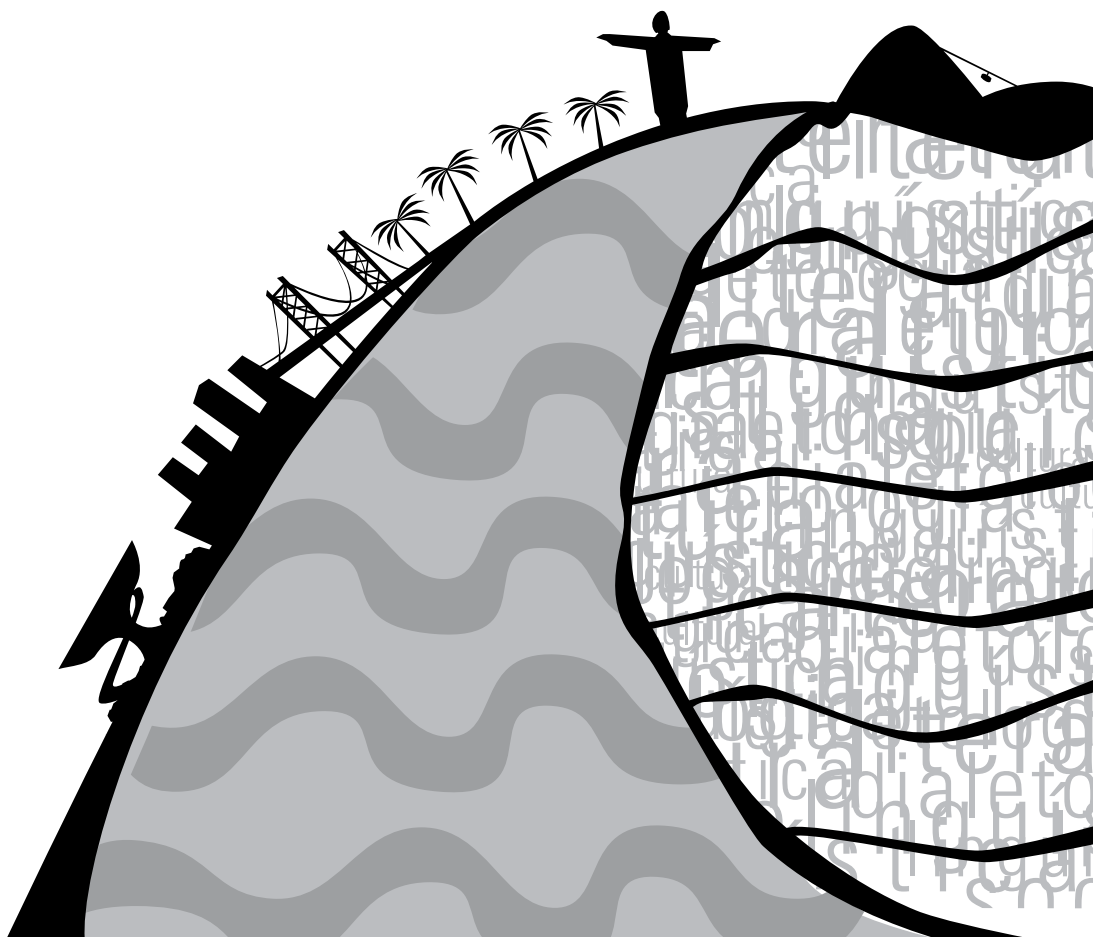
Associação Brasileira de Hispanistas



congresso
brasileiro
de hispanistas

**Literatura Hispano-Americana
Volume III**

Ana Cristina dos Santos
Dayala Paiva de Medeiros Vargens
Talita de Assis Barreto



Diretoria da Associação Brasileira de Hispanistas - Gestão 2004-2006

Presidente: Sílvia Inês Cárcamo de Arcuri (UFRJ)

Vice-presidente: Magnólia Brasil do Nascimento (UFF)

Primeira secretária: Cláudia Heloisa Impellizzeri Luna Ferreira da Silva (UFRJ)

Segunda secretária: Eva Ucy Soto (Unesp)

Primeiro tesoureiro: Ary Pimentel (UFRJ)

Segunda secretária: Maria do Carmo Cardoso da Costa (UFRJ)

Comissão Organizadora:

Presidente:

Maria del Carmen F. González Daher (UERJ)

Vice-presidente:

Vera Lucia de Albuquerque Sant' Anna (UERJ)

Secretária Executiva:

Maria del Carmen Corrales (UERJ)

Ana Cristina dos Santos (UERJ, UVA)

Ana Elizabeth Dreon de Albuquerque (UERJ)

Angela Marina Chaves Ferreira (UERJ)

Cristina de Souza Vergnano Junger (UERJ)

Luciana Maria Almeida de Freitas (UFF)

Talita de Assis Barreto (UERJ, PUC-Rio, Faetec)

Rita de Cássia Miranda Diogo (UERJ)

Comissão de Apoio:

Dayala Paiva de Medeiros Vargens (UERJ, CP11)

Dilma Alexandre Figueiredo (SEE-RJ)

Elda Firmo Braga (SEE-RJ)

Flávia Augusto da Silva Severino (Proatec-UERJ)

Maria Cristina Giorgi (CEFET-Rio)

Conselho Consultivo:

Ary Pimentel (UFRJ)

Cláudia Heloisa I.Luna F. da Silva (UFRJ)

Lívia Reis (UFF)

Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento (UFF)

Marcia Paraquett (UFF)

Maria do Carmo Cardoso (UFRJ)

Sílvia Cárcamo Arcuri (UFRJ – Presidente da ABH)

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISPANISTAS
CNPq**

**Literatura Hispano-Americana
Volume III**

Ana Cristina dos Santos
Dayala Paiva de Medeiros Vargens
Talita de Assis Barreto



Apoio
UERJ
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Editoração e criação
MODO | Design

Sumário

APRESENTAÇÃO	12
<i>Ana Cristina dos Santos (UERJ/UVA)</i>	
<i>Dayala Paiva de Medeiros Vargens (UERJ/ CPII)</i>	
<i>Talita de Assis Barreto (UERJ/ PUC/RJ)</i>	
Conferências	15
El PODER DE LA PALABRA	16
<i>Eduardo Galeano</i>	
<i>Presentación: Erick Napomuceno</i>	
Políticas de la lectura.....	34
<i>Dr. Horacio González (Director de la Biblioteca Nacional de la Argentina)</i>	
Das Origens ao Barroco	41
Literatura y “doble juego” en las Cartas Chilenas y Cartas Pehuenches: un acercamiento a las “historias conectadas” en América Latina	42
<i>Clicie Nunes A. (Universidad de Concepción)</i>	
La curiosidad humana: las letras y los lectores en el periodo colonial hispanoamericano.	50
<i>Elsa Otilia Heufemann-Barría (UFAM)</i>	
El cacique Lautaro y el discurso bélico en Chile.....	56
<i>Gerardo Andrés Godoy Fajardo (Universidade Estácio de Sá y Casa de España de Río de Janeiro)</i>	
Rabinal achí o Danza del tun. La escritura del cuerpo en el espacio sagrado prehispánico.....	64
<i>Patricia Henríquez Puentes (Universidad de Concepción – Chile)</i>	
Do Romantismo ao Realismo	71
O tríplice presente na memória de Blest Gana: estudo sobre “El loco Estero”	72
<i>Olga Reyes (FFLCH / USP)</i>	
Modernismo e Pós-Modernismo	77
A poética de Gabriela Mistral.....	78
<i>Bella Jozef (Professora Emérita - UFRJ)</i>	
Alfonsina Storni e Clarice Lispector: a construção da identidade feminina	84
<i>Nildicéia Aparecida Rocha (Faculdade de Ciências e Letras / UNESP/ Araraquara, SP)</i>	

VANGUARDA, PÓS-VANGUARDA e a CONTEMPORANEIDADE	93
Vozes narrativas do romance <i>La fiesta del chivo</i>	94
<i>Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza (UNESP/UNIOESTE)</i>	
El arte de la fuga. Las genealogías de Margo Glantz	100
<i>Adriana Kanzevolsky (UNICAMP/FAPESP)</i>	
Borges e o gênero policial	106
<i>Adriana Maria Almeida de Freitas (UERJ)</i>	
El río y sus márgenes: Augusto Roa Bastos y João Guimarães Rosa	111
<i>Alai Garcia Diniz (CNPq/ UFSC)</i>	
A cidade como Persona: câmbio, vertigem e literatura na obra do escritor Jorge Luis Borges.....	117
<i>Alessandro Ventura da Silva (Mestrando/ História social da cultura/ PUC-RJ)</i>	
A representação dos gêneros na crônica <i>Solilóquio del solterón</i> , de Roberto Arlt, e nos tangos <i>Chorra</i> e <i>Victoria</i> , de Enrique Santos Discépolo.....	123
<i>Amanda L. Oliveira (UFRJ)</i>	
Autocitação em Juan Carlos Onetti.....	128
<i>Ana Carolina Teixeira Pinto (Universidade Federal de Santa Catarina)</i>	
<i>Núcleo de Estudos Literários Latino-americanos</i>	
Culturas de mezcla y escrituras híbridas	135
<i>Ana Cecilia Olmos (USP)</i>	
Ficção e Ensaio na obra de Carlos Fuentes	141
<i>Ana Lúcia Trevisan Pelegrino (Universidade Presbiteriana Mackenzie)</i>	
“Hay cadáveres”: diálogo, experiência e neobarroco em Haroldo de Campos e Néstor Perlongher.....	147
<i>Antonio Andrade (UFF/CNPq)</i>	
Modernidad, modernismo y vanguardias hispanoamericanas: Ruptura y fundación.....	154
<i>Antonio Ferreira da Silva Júnior (Universidade Severino Sombra/ CEFETEQ)</i>	
Corpo feminino: perfeição, prazer e prostituição.....	160
<i>Ariágda dos Santos Moreira (UNIC/MT)</i>	
Tensões intelectuais diante do processo de modernização de Buenos Aires ou Borges e seus conflitos com as margens da cidade	166
<i>Ary Pimentel (Universidade Federal do Rio de Janeiro)</i>	
Navegando a fronteira México-EUA: testemunhos de imigrantes indocumentados.....	173
<i>Bárbara Regina de Andrade Caldas (Universidade Federal Fluminense)</i>	
O mito do bom selvagem na pintura de Paul Gauguin (<i>El paraíso en la otra esquina</i>)	179
<i>Cláudia Cristina Santos Calheiros (UFRJ)</i>	
Mulheres na vanguarda: as colaboradoras do Boletín <i>Titikaka</i>	186
<i>Cláudia Luna (UFRJ)</i>	

A representação do arrabalde em Borges: o fator Evaristo Carriego.....	193
<i>Claudio Celso Alano da Cruz (UFSC)</i>	
Uma escrita pós-moderna da história em A guerra do fim do mundo	199
<i>Cláudio de Sá Capuano (CMRJ / Ferlagos)</i>	
Modernidad, modernismo y vanguardias: Paz, Darío, Huidobro y Borges	206
<i>Daniel Rodrigues de Castro (UFRJ/ Becario/ CAPES)</i>	
A poesia de Lezama Lima como “teoria literária” da América Hispânica	211
<i>Daniel Soares Filho (Professor de espanhol do Exército Brasileiro Doutorando em Literatura Comparada /UFF)</i>	
Oração e armas para transformar: Ernesto Cardenal e Antonio Cisneros	217
<i>Diana Araujo Pereira (UFRJ)</i>	
Muertos incómodos: La (R)realidad y la máscara	224
<i>Diana I. Klinger (UERJ)</i>	
Mireille/ Mireya: identidade feminina na narrativa mulheres do século XX.....	230
<i>Dilma Figueiredo (PG/UFRJ)</i>	
O enlace entre realidade e ficção em História de Garabombo, o invisível.....	237
<i>Elda Firmo Braga (UFRJ)</i>	
Jerónimo e Marina, Traidores ou Heróis? A Língua como instrumento de dominação.....	243
<i>Elizabete Quireza Campos Morgado (UFRJ)</i>	
Metalepse e simulacro em “Un sueño realizado”, de Onetti.....	250
<i>Enrique Vetterli Nuesch (UFSC)</i>	
Vigilia del Almirante (1992): uma narrativa pluridiscursiva de Augusto Roa Bastos	256
<i>Gilmei Francisco Fleck (UNESP/Assis-UNIOESTE/ Cascavel/PR)</i>	
Blanca Rosa López: Entre la sombra y la esperanza. Imaginario masculino de la mujer y resemantización femenina en la primera mitad del siglo XX venezolano.....	262
<i>Giuliano Salvatore (Universidad Simón Bolívar)</i>	
Juan José Saer: saberes del presente.	269
<i>Graciela Ravetti (FALE/ UFMG/ CNPq)</i>	
Cortázar e a palavra de Eros.....	275
<i>Iara Kastrup (PG/ SP)</i>	
Santa Evita: uma vida como espetáculo	282
<i>Isabel Jasinski (UFP)</i>	

Contra os escribas da amargura, do ressentimento e da melancolia: Julio Cortazar e a ética diminuta de Cacaso	290
<i>Iza Quelhas (UERJ/ FFP)</i>	
Leitores e autores: um exame do foco e da intertextualidade no conto “El Otro” de Jorge Luis Borges.....	296
<i>Jéssica Aracelli Rocha (Univ. de São Paulo)</i>	
O encenador, o dramaturgo e o leitor: um olhar didascálico em Cinema Utopia – Um distanciamento que aproxima.....	303
<i>José Maria Lopes Júnior (UFMG)</i>	
Mulheres que Matam: a morte em Puesta en Claro de Griselda Gambaro.....	310
<i>Laureny Aparecida Lourenço da Silva (UFMG)</i>	
Conversa entre bailarinas: A intertextualidade em “La Bella Durmiente”, de Rosario Ferre.....	316
<i>Leila Mathias (Universidade Federal Fluminense)</i>	
La ficción y la antropología en Arguedas.....	321
<i>Ligia Karina Martins de Andrade (Universidade Federal do Amazonas)</i>	
La potencia fantasmagórica de El astillero.....	327
<i>Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina)</i>	
Gêneros, estilos, épocas e novos recortes.....	334
<i>Lívia Reis (UFF)</i>	
Lo público de la intimidad en Cecilia Pavón.....	340
<i>Luciana María di Leone (UERJ)</i>	
Uma resistência às políticas de esquecimento.....	346
<i>Ludmila Coimbra (UFMG)</i>	
VOCES CUBANAS: escritas y cantadas.....	353
<i>Magalys Fernández Pedroso (Casa de España)</i>	
Firma y autor(idad) en Juan Carlos Onetti.....	359
<i>Marcos Roberto da Silva (UFSC /Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-americanos)</i>	
El largo atardecer del caminante de Abel Posse: una visión ficcional del encuentro de las culturas española e indígena	366
<i>María del Carmen Tacconi (Universidad Nacional de Tucumán)</i>	
“Entre putas, malandros y ladrones - a sátira e seus mecanismos de crítica social à realidade latino-americana”	373
<i>María Josele Bucco Coelho</i>	
Rompendo Fronteiras: Zoé Valdés e uma Cuba Libre.....	380
<i>Maria Fernanda Ferreira Campos (UFRJ)</i>	
<i>Vinicius de Moraes, Nicolás Guillén e Enrique Molina: A imagem do caos e do vazio em suas poesias</i>	<i>387</i>
<i>Mariluci Guberman (Universidade Federal do Rio de Janeiro)</i>	

Prototipo del arte inacabado: Museo de la Novela de la Eterna y la metafísica de una obra abierta.....	394
<i>Marina Machain Franco (USP/ CNPq)</i>	
Varios retratos de un Retrato El retratista, el retratado y sus reflejos en O tempo e o vento.....	401
<i>Nylcéa Thereza de Siquiera Pedra (Universidade Tuiuti do Paraná)</i>	
A zoomorfização do homem como representação das tensões e conflitos provocados pelos jogos de poder no romance Os cães famintos de Ciro Alegria.....	408
<i>Patrícia Oliveira Lacerda (UFMT)</i>	
Chimbote e o choque da migração.....	416
<i>Raquel Araújo (UFF)</i>	
A conquista da América: cobiça de ouro e de corpos na trilogia de Abel Posse.....	423
<i>Regina Simon da Silva (UFRJ)</i>	
Violencia e irreverencia en auto-epitafio de Reinaldo Arenas.....	431
<i>Rhina Landos Martínez André (UFMT)</i>	
McOndo e a estética do business plan: as inquietantes conclusões inconclusas de André Trouche.....	438
<i>Rodrigo F. Labriola (UERJ)</i>	
Sobre A biblioteca de Babel como alegoria de um universo possível. O eterno retorno compreendido a partir da noção de máquina de escritura.....	445
<i>Rogério de Souza Confortin (Universidade Federal de Santa Catarina)</i>	
Dominação e submissão em Una mujer amaestrada.....	452
<i>Rosa Maria Severino (Faculdade Alvorada de Brasília/ UnB – Universidade de Brasília / Escola de Línguas Unicamp – Universidade Estadual de Campinas)</i>	
O movimento da mulher: das rupturas geopolíticas à transculturação narrativa.....	458
<i>Rose Mary Abrão Nascif (Doutoranda da UFF)</i>	
A ensaística de Pedro Henríquez Ureña e Mariano Picón Salas e suas contribuições para o pensamento crítico de Ángel Rama.....	465
<i>Roseli Barros Cunha (USP)</i>	
Marcar diferenças, cruzar fronteiras: uma leitura de El ojo de la mujer, de Gioconda Belli.....	471
<i>Shirlei Campos Victorino (Univercidade/UFF)</i>	
Mapas imaginarios: pertenencia y ajenidad de la voz Narrativa en El río sin orillas de Juan José Saer.....	479
<i>Silvana Mandolessi (K.U.Leuven)</i>	
A través de los intersticios de la historia, la literatura Una lectura de Ese manco Paz de Andrés Rivera.....	485
<i>Silvia K. López (USP)</i>	

A inversão do tempo do exílio em <i>La casa y el viento</i>	491
<i>Solange Munhoz (PG/ USP)</i>	
Ricardo Piglia y un relato fundacional: entre la tradición y la traición.....	497
<i>Susana Inés González Sawczuk (Universidad Nacional de Bogotá)</i>	
A contemporaneidade literária sob a força do falso: Piglia na ber- linda	504
<i>Wellington Ricardo Fioruci (UNESP/Assis - UTFPR)</i>	
Pablo Neruda y el arte de cantar la ciudad	510
<i>Ximena Antonia Díaz Merino (PG/ UFRJ / UFF)</i>	
Estudos Hispânicos.....	519
Músicos brasileiros em exílio: Chile e Argentina	520
<i>Alexandre Felipe Fiiza (UNIOESTE)</i>	
Repressão no Brasil e na Argentina: o caso Tenório Jr.....	526
<i>Alexandre Felipe Fiiza (UNIOESTE)</i>	
Spitzer e o debate sobre <i>La Sibila Casandra</i> : poesia e doutrina em Gil Vi- cente.	533
<i>Alexandre Soares Carneiro (DTL/ IEL/ UNICAMP)</i>	
A moagem da cultura brasileira e cubana através das obras de Gilberto Freyre e Fernando Ortiz.....	540
<i>Ana Lúcia Alves Gomes (UFF)</i>	
Re/presentar una identidad: la Revista de Crítica Cultural como “interven- ción intelectual”	547
<i>Carolina Ramírez Álvarez (Universidad Simón Bolívar - Caracas)</i>	
Lecturas en abismo de un dialogo poético	552
<i>Elena Palmero González (UFRG)</i>	
Moros y cristianos: conquista idiomática, ideológica y cultural	558
<i>Felipe de J. Galván Rodríguez (UAP/ UV/ UIA. México)</i>	
A Tensão Dialógica na Tradução da Literatura de Testemunho Andina: Gregorio Condori Mamani, autobiografía.....	564
<i>Giane da Silva Mariano Lessa</i>	
Presença da história no processo literário hispano-americano	570
<i>Heloisa Costa Milton (UNESP/Assis)</i>	
Dos traducciones del Beowulf	577
<i>John O’Kuinghttons Rodríguez (Instituto Cervantes)</i>	
Ensayismo e historia: travesías de interpretación cultural	584
<i>Jose María Martínez Simón (Universitat de València)</i>	
Un abordaje interartes del tema negrista: Pereda Valdés/ Pedro Fi- gari.....	591
<i>Marco Aurélio Botelho de Lima (USP)</i>	

El Grupo de Teatro Hispánico Mayombe y su relación con la memoria	599
<i>Marcos Antônio Alexandre (UFMG)</i>	
Rhythm Nation: La negociación de espacio e identidad en la musicalización contemporánea de poesía en Uruguay.....	606
<i>Maria L. Figueredo (York University)</i>	
Forjando espaços de manifestação: as estratégias do rock Argentino para se estabelecer.....	613
<i>Marildo José Nercolini (UFF)</i>	
Pliegos de Cordel no Brasil.....	620
<i>Regina Célia de Lima e Silva (UNILASALLE)</i>	
Machuca y la tradición documental del cine latinoamericano	626
<i>Rita de Cássia M. Diogo (UERJ)</i>	
A literatura das trastierras no imaginário moderno latino-americano.....	632
<i>Rômulo Monte Alto (UFMG)</i>	
Ciudades campo, memoriales y supermercados, en novelas chilenas del dos mil.....	639
<i>Rubí Carreño Bolívar (PUC Chile)</i>	
Anarquismo y teatro en América Latina	646
<i>Sara Rojo (UFMG/CNPq)</i>	
Mortos Incômodos (2004-2005). Novas formas de pensar as relações entre literatura e política?.....	653
<i>Silvina Carrizo (UFJF)</i>	

APRESENTAÇÃO

O presente livro reúne as conferências e os trabalhos selecionados dentro da linha dos Estudos literários, culturais e históricos, na área de literatura Hispano-americana, que foram apresentados por ocasião da realização do 4º Congresso Brasileiro de Hispanistas, ocorrido de 3 a 6 de setembro de 2006, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

O congresso, em sua quarta edição, foi promovido pela Associação Brasileira de Hispanistas e realizado pelo Programa de Pós-graduação em Letras e pelo Setor de Espanhol da UERJ. A participação de pesquisadores e pesquisadores em formação (Mestrandos e Doutorandos) brasileiros e internacionais, das mais diversas áreas, mostrou que o Congresso se consolidou definitivamente como entidade representativa do hispanismo brasileiro.

O evento teve como principais objetivos a promoção de intercâmbios entre pesquisas vinculadas às universidades brasileiras e internacionais; a troca de experiências entre pesquisadores como forma de garantir o diálogo entre linhas e programas de pesquisa; assim como a busca de uma maior aproximação entre diferentes tendências teóricas na área do Hispanismo no Brasil e no exterior, tanto no que concerne aos estudos literários, quanto às diferentes linguagens e ao ensino de línguas.

Esta obra pretende oferecer ao leitor uma mostra das atuais pesquisas sobre os estudos literários, culturais e históricos no âmbito da literatura hispano-americana, desenvolvidas junto às universidades. Em seu conjunto, permite-nos contemplar, a partir de diferentes arcabouços conceituais, a imensa gama de problemas teóricos, metodológicos e de análise que compõem os objetos de interesse na área.

Dedicado à Literatura Hispano-Americana, o presente volume é fruto da valiosa contribuição de inúmeros pesquisadores que buscam entender as manifestações culturais de um povo com significações históricas e sociais heterogêneas, mas ao mesmo tempo, amalgamadas em uma homogeneidade que permite reuni-las sob uma identidade comum: América Hispânica (e por que não América Latina?). Dessa forma, os trabalhos permitem-nos contemplar, através da elevada qualidade acadêmica, a tentativa de construção de um projeto cultural que nos leva a entender a América Hispânica em seus distintos níveis literários, sociais e históricos, ou seja: História e Arte, vida e ficção.

A publicação está ordenada segundo a periodização cronológica e histórica da literatura: por movimentos culturais. O objetivo da divisão é

unicamente o de congregar trabalhos tão diversos e, em nenhum momento, teve a intenção de rotulá-los neste ou naquele período literário.

Abrem o volume duas conferências. A primeira, a do escritor uruguaio Eduardo Galeano, sobre o poder da palavra ou, segundo ele próprio, uma conferência “sobre a palavra ou ao redor do tema da palavra”. A segunda, do diretor da Biblioteca Nacional da Argentina, o Dr. Horácio González, discute questões relativas à leitura e ao leitor que podem interessar para definir políticas de leituras na América que sejam populares e democráticas.

Seguem-se às conferências, um amplo leque de textos, discutindo obras e autores das diferentes regiões da América Hispânica. Os trabalhos, que oferecem uma visão crítica e atualizada de nossos hispanistas, encontram-se divididos segundo o período literário ao qual fazem referência: 1. Das origens ao Barroco; 2. Do Romantismo ao Realismo; 3. Modernismo e Pós-Modernismo; 4. Vanguarda, Pós-Vanguarda e Contemporaneidade e, por fim, uma última parte dedicada aos 5. Estudos Hispânicos.

Entre as divisões, podemos observar a grande concentração de trabalhos (mais da metade dos trabalhos!) na área de Vanguarda, Pós-Vanguarda e a Contemporaneidade. Essa representatividade mostra que tendências recentes da literatura hispano-americana, tais como, os signos urbanos, a escritura feminina, o multiculturalismo, o simulacro, fragmentação do sujeito; a descentralização; a releitura da história são as principais preocupações de nossos pesquisadores.

Estudos Hispânicos é outra divisão a ser destacada. Está dedicada aos estudos de literatura comparada, aos textos de caráter histórico, filosófico à teoria da literatura e também às pesquisas orientadas para outros tipos de linguagem que não a literária, quais sejam, a cinematográfica, a arte dramática e a fotografia. Devem-se salientar ainda os inúmeros textos dialógicos entre Espanha e Brasil, seja nos âmbitos da literatura, da história ou da crítica literária, evidenciando o crescimento e a consolidação dos estudos comparatistas nos últimos anos.

Este volume pretende ser para o hispanista uma valiosa fonte de pesquisa, cujos trabalhos sejam o gérmen de novas teorias e perspectivas acerca da cultura hispano-americana, em sua literatura e outras artes.

Ana Cristina dos Santos (UERJ/UVA)

Dayala Paiva de Medeiros Vargens (UERJ/ CPII)

Talita de Assis Barreto (UERJ/ PUC/RJ)



Conferências



EL PODER DE LA PALABRA¹

Eduardo Galeano

Presentación: Erick Napomuceno

Erick :_ “Boa noite! Cada vez que me pedem para apresentar o Eduardo Galeano em algum ato no Brasil, eu nunca sei o que dizer. Conheço Eduardo há trinta e três anos; ele me adotou como irmão mais novo, eu o adotei como irmão mais velho. E agora a pouco, quando lhe perguntei sobre o quealaria, ele me disse o título da Conferência, que é: “O poder da palavra”. Então, acho que a única palavra que posso dizer é pedir para ele mostrar o poder da palavra.”

Eduardo Galeano: _Obrigado, Erick. (...) No puedo hablar mucho. Não, Não. Porque aí tenho que falar a verdade e isso é muito complicado para mim. Eu deixo aí...

Vou ler alguns textos de livros diversos, em Espanhol, a língua de Castilla. Uma língua de Espanha e América.

Sobre a palavra ou ao redor do tema da palavra, a única coisa que espero é estar madurando um desafio, aquele desafio que me foi transmitido por meu mestre Juan Carlos Onetti, que uma vez me disse: “As únicas palavras que merecem existir, são as palavras melhores que o silêncio.” Ele dizia que era um provérbio chinês, porém era muito mentiroso. Não é chinês, não. É uma comprovação que ele tinha feito ao longo dos anos. E espero que essas palavras possam, ao menos, competir humildemente com o silêncio, que é uma linguagem tão poderosa e tão imbatível.



“Hace unos cuatro mil quinientos millones de años, año más, año menos, una estrella enana esculpió un planeta que actualmente responde al nombre de Tierra.

Hace unos cuatro mil docientos millones de años, la primera célula bebió el caldo del mar y le gustó, y se duplicó para tener aquí en convidar el trago.

Hace unos cuatro millones y pico de años, la mujer y el hombre, casi monos todavía, se alzaron sobre su pata y se abrazaron, y por primera vez tuvieron una alegría y el pánico de verse cara a cara mientras estaban en eso.

Hace unos cuatrocientos cincuenta mil años, la mujer y el hombre flotaron dos piedras y escendieron el primer fuego que los ayudó a pelear contra el miedo y el frío.

Hace unos trecientos mil años, la mujer y el hombre se dijeron las



primeras palabras y creyeron que podrían entenderse. Y en eso estamos todavía, queriendo ser dos, muertos de miedo, muertos de frío, buscando palabras.”



“Los indios Chiriguano, del pueblo guaraní, navegaron el río, picos y más a los oceanos. Hace años o siglos, llegaron hasta la frontera del imperio de los incas. Aquí se quedaron entre las primeras alturas de los Andes, en espera de esta tierra sin mal y sin muerte. Y aquí cantan y bailan los perseguidores del paraíso.

Los Chiriguano no conocían el papel, descubren el papel en el año 1701-la palabra escrita, la palabra impresa- cuando los frailes franciscanos de Chupisaca aparecen en esta comarca después de mucho andar trayendo libros sagrados en las alforjas. Como no conocían el papel ni sabían que lo necesitaban, los indios no tenían ninguna palabra para llamarlo y le pusieron por nombre “Piel de Dios”, porque el papel sirve para enviar mensajes a los amigos que están lejos.”



“Una celebración de silencio puede servir para vislumbrar, no para pelear la palabra.

Hacia años que yo no veía a Fernando Rodríguez. El viento en exilio, que tanto nos separa, nos juntó. Lo encontré como siempre, estartalado y (...).

_ ¡Estás igualito! Le dije.

Me dijo que todavía le quedaban algunos años, no muchos.

_ No hay que pasar de los setenta. Me dijo. _ Porque, entonces, te envías y ya no quieres morir.

Esta tarde nos quedamos a caminar sin rumbo entre la mar y las vías extremas calles de la costa. Íbamos lentos, callando juntos y cerquita de la estación nos sentamos a tomar un café.

Entonces, Fernando comentó algo sobre las islas donde los militares tenían preso a Raúl Sendic, el Tupamaro. Y juntos evocamos a Raúl y a su manera de ser, y Fernando me preguntó:

_ ¿Leíste lo que publicaron en el diario cuando cayó?

Los diarios habían informado que él había salido de su esconderijo, pistola en la mano, abriendo fuego y gritando:

_ ¡Yo soy Rufo y no me entrego!

_ ¡ Sí!. Le dije. _ Lo leí.

_ ¿Y lo creíste?



_ ¡ No!

_ ¡ Yo tampoco! Dijo Fernando. _ ¡ Ése cae callado!”

“Los forasteros habían llegado y el rabino no tenía nada para ofrecer. Entonces, el rabino fue al huerto y habló. Habló a las plantas con palabras que venían como estas de la tierra regada. Y las plantas recibieron estas palabras y súbitamente maduraron y dieron frutas y flores. Y sí el rabino pudo agasajar a sus huéspedes.

Lo cuenta la Cábala, y la Cábala cuenta que el hijo del rabino quiso repetirlo, pero el huerto fue sordo a sus palabras y ninguna planta creyó ni creció. El hijo del rabino no pudo, pero ¿y el rabino? ¿Pudo el rabino repetir su propia hazanā? La Cábala no lo cuenta. ¿Qué paso con el rabino si nunca más le contestaron ni el naranja o ni el tomate, ni el jazmín? ¿Sabe callar la palabra cuando ya no se encuentra con el momento que la necesita ni con el lugar que la quiere? Y la boca, ¿sabe morir?”

“Juan Rulfo, narrador de desventuras de los vivos y de los muertos, guarda silencio. Hace muchos años dijo lo que tenía que decir en una novela corta y en pocos relatos. Y desde entonces, calla, o sea, hizo el amor de hondísima manera, y después se quedó dormido.”

“En la lengua guaraní, ñe’ é significa la palabra y también significa alma. Creen los indios guaraníes que quienes mienten la palabra, o la vida dilapidan, son traidores del alma.

Ese hombre o esa mujer están embarazados de mucha gente, la gente se le sale por los poros. Así lo muestran las figuras de barro, los indios de Nuevo México. El narrador, el que cuenta la memoria colectiva, está todo brotado de personitas.”

“Cuando se oxida a la palabra, se oxida el arte en general, pero vale para la palabra también.”

“Diego no conocía la mar y el padre, Santiago Kovadloff. Lo llegó a descubrirla. Y viajaron al sur. Ella, la mar, estaba más alzada de los altos médanos esperando, y cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar estalló ante sus ojos. Y fue tanta la arena, la inmensidad de la mar y tanto su ful-



gor que el niño se quedó mudo de hermosura. Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre:

_¿ Ayúdame a mirar?

Yo creo que las palabras le valen la pena (...)



“A medio siglo de la muerte de César Vallejo hubo celebración. En España, Júlio Verne organizó conferencias, seminarios, elecciones, y una exposición que ofrecía imágenes del poeta, su tierra, su tiempo, su gente. Pero en esos días Júlio Verne conoció a José Manuel Castañón, y entonces todo homenaje le resultó enano.

José Manuel Castañón había sido capitán en la guerra española, peleando por Franco. Había perdido una mano y había ganado algunas medallas. Una noche, poco después de la guerra, el capitán descubrió, por casualidad, un libro prohibido: se asomó, leyó un verso, leyó dos versos y ya no pudo desprenderse. El capitán Castañón, héroe del ejército vencedor, pasó toda la noche en vela, atrapado, leyendo y releendo a César Vallejo, poeta de los vencidos. Y, al amanecer de esta noche, renunció al ejército y se negó a cobrar ni una peseta más del gobierno de Franco. Después, lo metieron preso y se fue al exilio.”



“Henrique Buenaventura estaba bebiendo ron en una taberna de calle cuando un desconocido se acercó a la mesa. El hombre se presentó. Era de oficio albañil.

_Perdóname el atrevimiento, disculpe la molestia. Necesito que me escriba una carta, una carta de amor.

_¿ Yo?

_ Sí , me han dicho que usted puede.

Henrique no era especialista, pero hinchó el pecho y al albañil declaró que no era analfabeto.

_Yo puedo escribir, yo sé, pero una carta así no sé. ¿ Y para quién es la carta?

_ Para ella.

_ ¿ Y usted, qué quiere decir?

_ Si lo sé, no le pido.

Henrique se aplastó la cabeza y esa noche puso manos a la obra, y al día siguiente, el albañil leyó la carta.

_ ¡Eso! – dijo, y le brillaron los ojos_ Eso era. Pero yo no sabía que era eso lo que yo quería decir.”



“Esa palabra que uno busca, palabra que huye. El oficio de escribir es el oficio de cazador de palabras. Quisiera ayudar a mirar y para ayudar a mirar hay que - creo, no sé- hay que empezar por reconocer que hay muchos puntos de vista posibles y que el punto de vista de uno es de uno, pero que hay otros. Y es un buen ejercicio literario y humano de los oficios de la vida esa tentativa de ponerse en el lugar de otro, de ver las cosas desde el punto de vista de los despreciados, de los jamás escuchados.”

“En algún lugar del tiempo, más allá del del tiempo, el mundo era gris, y gracias a los indios Ishir, que robaron los colores a los dioses, ahora el mundo resplandece y los colores del mundo arden en los ojos que miran.”

Ticio Escobar acompañó un equipo de televisión que vino al Chaco desde muy lejos para filmar escenas de la vida cotidiana de los Ishir. Una niña indígena perseguía el director del equipo, silenciosa sombra pegada a su cuerpo. Y lo miraba fijo a la cara de muy cerca, como queriendo meterse en sus raros ojos azules. El director recorrió a los buenos oficios de Ticio que conocía la niña y entendía a su lengua. Y ella confesó:

_ Yo quiero saber ¿ de qué cor ve usted a las cosas?

El director sonrió, _ Del mismo que tú.

_ ¿ Y cómo sabe usted de qué color veo yo las cosas?”

La verdad es que los medios de comunicación, éstos no ayuda mucho esta tarea de afirmación de las diversidades del mundo, de recuperación de las miradas que son lo mejor que el mundo tiene, porque lo mejor que el mundo tiene está en la cantidad de mundos, que el mundo contiene. Y la verdad es que los medios, por lo menos los medios masivos dominantes de comunicación, no colaboran mucho con la tarea. Y los medios escritos, que son los medios que manejan la palabra escrita de nosotros, que funcionan también con imagen, no colaboran mucho.

He publicado varias cosas sobre los medios de comunicación como este “textito” chiquito:

“Durante el año 1998, los medios globalizados de comunicación dedicaron a la sus más amplios espacios y sus mejores energías al romance del presidente del planeta con una “gordita rural”, sin igual, llamada Monica Levinsky. Vimos todos la Levinsky, en todos los países. El tema invadió los periódicos que desayuné, los informativos radiales que almor-

cé, los telediarios que cené y las páginas de revista que acompañaron mis cafés. Me parece que en 98 también ocurrieron otras cosas que no consigo recordar.”



Esta historia es surreal, es una cosa chiquita, pero me gusta seguir corto. Creo que el universo se ve por el ojo de la cerradura. Es una historia que ocurrió en el año mil novecientos veite y pico, en México.

“El general mexicano Francisco Serrano fumaba y leía un libro en un sillón del casino de Sorona. El general leía el diario y el diario estaba de cabeza abajo. El presidente Álvaro Obregón quiso saber:

_ ¿Usted siempre lee el diario al revés?

El general asintió:

_ ¿Y se puede saber por qué?

_ Por experiencia presidente, por experiencia.”



Éste es un testimonio del Sultán de Persia que me lo contó hace mil años, pero nunca la olvidé porque es una historia muy buena, demasiado buena (...) creo que tiene calidad (...)

“Hace mil años, dijo el Sultán de Persia:

_ ¡Qué rica!

Él nunca había probado a la berenjena y ya estaba comiendo en rodajas aderezadas con jengibre, con jengibre y hierbas del Nilo. Entonces, el poeta de la corte exaltó a la berenjena que le da placer a la boca y en el hecho hace milagros, porque para las proezas del amor es más poderosa que el polvo de diente de tigre o el cuerno rallado de rinoceronte. Un par de bocados después, el Sultán dijo:

_ ¡Qué porquería!

Y entonces el poeta de la corte maldijo a la engañosa berenjena que castiga la digestión, llena la cabeza de malos pensamientos y empuja los hombres virtuosos al abismo del delirio y la locura.

_ Un ingenioso de éstos que nunca falta, comentó : _

- Recién llevaste la berenjena al paraíso y ahora la estás echando al infierno.

Y el poeta, que era un profeta de los medios masivos de comunicación, puso las cosas en su lugar:

_ Yo soy cortesano del Sultán, no soy cortesano de la berenjena.”



“En la época victoriana no se podría mencionar los pantalones en presencia de una señorita. Y hoy, por hoy, no queda bien decir ciertas cosas en presencia de la opinión pública.

El capitalismo enuncia el nombre artístico de economía de mercado; el imperialismo se llama globalización; las víctimas del imperialismo se llaman países en vía de desarrollo, es como llamar niños a los enanos. El oportunismo se llama pragmatismo y la traición se llama realismo.

Según un diccionario de nuestro tiempo, las buenas acciones ya no son los nobles gestos del corazón, sino las acciones que cotizan bien en la bolsa y la bolsa es el escenario donde ocurren las crisis de valores. El mercado, el mercado ya no es el entrañable lugar donde uno compra frutas y verduras en el barrio; ahora se llama mercado un temible señor sin rostro, que dice ser eterno, que no precisa y no castiga. Sus intérpretes anuncian: “El mercado está nervioso.” Y advierten: “No hay que irritar al mercado.”

Comunidad internacional estaba en el nombre de los grandes banqueros y de los jefes guerreros. Sus planes de ayuda venden salvavidas de plomo en los países que ellos ahogan y sus misiones de paz pacifican, pacifican a los muertos.

En los Estados Unidos el ministerio de ataque se llama Secretaria de Defensa, y se llaman bombardeos humanitarios, los diluvios de misiles contra el mundo. En una pared, escrito por alguien, escrito por todos, leo: “A mí me duele la voz”.



“Las palabras pierden su sentido mientras pierden su color, la mar verde y el cielo azul, que habían sido pintados por gentileza de las algas, que echaron oxígeno durante tres millones de años. Y la noche pierde sus estrellas. Ya hay carteles de protesta clavados en las grandes ciudades del mundo: “No nos dejan ver las estrellas. Firmado: la gente. Y en el firmamento, han aparecido ya muchos carteles de claman: “No nos dejan ver a la gente. Firmado: las estrellas.”



La historia que (...). Eso tiene mucha verdad con la palabra y con el divorcio de la palabra y el arte, entre lo que se dice y lo que se hace, entre lo que está ahí escrito en los convenios internacionales, en las constituciones, y la realidad, la realidad tal cual es. Por ejemplo, en lo que tiene que ver con el derecho de estipulación, con la libertad de la gente para cambiar de lugar en el mundo. Esa libertad, hoy por hoy, la tiene las aves,



los salmones, unos cuantos más, pero la gente, y sobretudo la gente pobre, no. Entonces, se me ocurrió a imaginar, ¿cómo podría haber sido la historia si eso hubiera ocurrido algunos siglos antes con algunos ciertos viajeros que son, hoy por hoy, bastante famosos?:

“Cristóbal Colón no consiguió descubrir América porque no tenía visa y ni siquiera tenía pasaporte. A Pedro Álvares Cabral le prohibieron desembarcar en Brasil porque podía contagiar la viruela, el sarampión, la gripe y otras pestes desconocidas en el país. Hernán Cortés y Francisco Pizarro se quedaron con las ganas de conquistar México y Perú porque carecían de permiso de trabajo. Pedro de Alvarado rebotó en Guatemala y Pedro de Valdivia no pudo entrar en Chile porque no llevaban certificados policiales de buena conducta. Y los peregrinos de Mayflower fueron devueltos a la mar porque en las costas de Massachussets no había cuotas abiertas de inmigración.



Todavía he recogido más algunos textos. Algunos demasiado largo. Todos tienen que ver directa o indirectamente con la palabra, claro, con esta necesidad de transmitir, de decir, de comunicar que la palabra expresa y a veces consiguen, como ya había dicho. También la palabra dicha por nadie, por los que no han tenido, ni tienen el mismo eco, por los callados, por los solos, por los humillados:

Fernando Silva dirige el hospital de niños en Managua. En vísperas de navidad se quedó trabajando hasta muy tarde. Ya estaban sonando los cohetes y empezaban los fuegos artificiales a iluminar el cielo cuando Fernando decidió marcharse. En su casa lo esperaban para festejar. Hizo una última recorrida por las salas, viendo si todo quedaba en orden. Y en eso estaba cuando sintió que unos pasos lo seguían, unos pasos de algodón. Se volvió y descubrió que uno de los enfermitos le andaba atrás, y en la penumbra lo reconoció. Era un niño que estaba solo. Fernando reconoció su cara ya marcada por la muerte y sus ojos que pedían disculpas o quizás pedían permiso. Fernando acercó y el niño lo rozó con la mano y susurró: “Decirle a alguien... decirle a alguien que yo estoy aquí”.

Escribir es una manera también de decir: “Yo estoy aquí en nombre propio de otros, de los otros que también son nosotros, aunque muchos no se notan o no se notan con la debida frecuencia, como hay en ese caso también.”



Rubén Omar Sosa escuchó la lección de Maximiliana en un curso de



terapia intensiva, en Buenos Aires. Y fue lo más importante de todo lo que aprendió en sus años de estudiante. Un profesor contó el caso:

“Doña Maximiliana muy cargada por los trajines de una larga vida sin domingos, llevaba unos cuantos días internada en el hospital y cada día pedía lo mismo:

_ Por favor doctor, ¿podría tomarme el pulso?

Una suave presión de los dedos en la muñeca y él decía:

_ ¡Muy bien! ¡Setenta y ocho, perfecto!

_ Sí, doctor, gracias. Ahora por favor, ¿me toma el pulso?

Y él volvía a tomarlo y volvía a explicarle que estaba todo bien, que mejor imposible.

Día tras día se repetía la escena y cada vez que pasaba por la cama de doña Maximiliana, esta voz, este rompido lo llamaba y le ofrecía ese brazo (...). Una vez, y otra vez, y otra. Y él obedecía porque un buen médico debe ser paciente con sus pacientes. Y lo pensaba: “¡Esta vieja es un plomo! Y pensaba: “Le falta un tornillo”.

Años demoró en darse cuenta de que ella estaba pidiendo que alguien a tocara.”



Quando las palabras valen la pena, nacen de la libertad, es un acto de libertad, y esa libertad no viene sola ni viene de gracia, como en esta historia:

“Hace cuatro siglos y medio Miguel de Servet fue quemado vivo, con leña verde, en Ginebra. Habían llegado allí huyendo de la Inquisición, pero Calvino lo mandó a la hoguera. Es una cosa que se sabe poco, pero la Inquisición no fue triste privilegio de la Iglesia Católica. A Calvino también le gustaba los asados.

Calvino lo mandó a la hoguera. Servet creía que nadie debía ser bautizado antes de llegar a la edad adulta. Tenía su duda sobre el misterio de la Santísima Trinidad, y era tan cabezadura que insistía en enseñar en sus clases de medicina que la sangre pasa por el corazón y se purifica en los pulmones.

Estas herejías, sus herejías, lo habían condenado a una vida gitana; antes de que lo atrapara, había cambiado muchas veces de país, de casa, de oficio y de nombre. Servet ardió en un lento suplicio, junto a los libros que había escrito. En la tapa de uno de esos libros, un grabado mostraba a Sansón, cargando a la espalda, una muy pesada puerta. Y debajo se leía: “Llevo mi libertad conmigo”.



El rescate de la realidad, se vuelve a mirar, a ver lo que no se ve, lo que está pero no se ve. Y también el rescate de la memoria, claro. Y la palabra se ofrece a la memoria para que ella no sea muda.

Hay un escritor argentino, muy amigo mío que ha hecho mucho por el rescate de la memoria traicionada, de la memoria oculta, mentida por la historia oficial:



“En 1921, los peones de la Patagonia se alzarón en huelga. Entonces los estancieros llamaron a un embajador británico, que llamó al presidente argentino, que llamó al ejército. A tiros de máuser el ejército acabó con la huelga y con los huelguistas también.

Los peones fueron arrojados a las fosas comunes, abiertas en las estancias y para la zafra siguiente no quedaba vivo nadie que pudiera esquilarse las ovejas.

El capitán Pedro Viñas Ibarra comandó las operaciones en una de las estancias. Medio siglo después cuando ya el capitán era coronel y el coronel jubilado Osvaldo Bayer habló con él y escuchó la historia oficial.

_ ¡Ah, sí! Retrucó el militar. _ La estancia Anita ... aquel combate.

Valler quera saber porqué aquel combate había dejado 600 obreros muertos y ningún soldado muerto, ni herido, ni lastimado. Y el brazo armado del orden amablemente explicó:

_ “El viento, nosotros nos ponemos del lado del viento, por eso las balas nuestras no se desviaban, las balas de ellos, a contraviento, se perdían”.



Bueno, entonces eso me pasó a Chicago, hace ya algunos años, y por suerte las cosas cambiaron, mejoraron. Y ahora recientemente, el primero de mayo, en Chicago, hubo una manifestación gigantesca, pero cuando crié este texto, no era así, Chicago no se había enterado de que era Chicago, el lugar donde había ocurrido una tragedia que el mundo entero conmemora a cada año, a cada primero de mayo:

“Chicago está llena de fábricas. Estas fábricas están bien en el centro de la ciudad en torno del edificio más alto del mundo. Chicago está llena de fábricas, Chicago está llena de obreros.

A llegar al barrio de Heymarket, pido a mis amigos que me muestren el lugar donde fueran ahorcados, en 1886, aquellos obreros que el mundo entero saluda en cada primero de mayo.

_ Ha de ser por aquí. - Me dicen, pero nadie sabe.



Ninguna estatua se ha elegido en memoria de los mártires de Chicago, en la ciudad de Chicago. Ni estatua, ni monolito, ni placa de bronce ni nada.

Tras la inútil exploración de Heymarket, mis amigos me llevaron a conocer la mejor librería de la ciudad, y allí, por pura curiosidad, por pura causalidad, descubro un viejo cartel, un viejo cartel que está como esparándome, metido entre muchos otros carteles de música, de música rock, de cine. El cartel reproduce un proverbio de África:

“Hasta que los leones tengan sus propios historiadores, las historias de cacería seguirán glorificando al cazador.”



“Desde que García Lorca había caído acribillado a balazos en los albores de la guerra española, la zapatera prodigiosa no aparecía en los escenarios de su país. Muchos años habían pasado, cuando los teatreros de Uruguay llevaron esa obra a Madrid. Actuaron con alma y vida y al final, no recibieron aplausos. El público se puso a patear el suelo a toda furia, y los actores no entendían nada. China Zorilla lo contó:

— Nos quedamos pasmados. Un desastre. Era para ponerse a llorar. Pero después, estalló la ovación, larga, agradecida, y los actores seguían sin entender. Quizás aquellos primeros aplausos con los pies, aquel trueno sobre la tierra, había sido para el autor. Para el autor fusilado por rojo, por marica, por raro. Quizás había sido una manera de decirle: “Para que sepas, Federico. Lo vivo que estás”.



“Y en el verano de 1972, Carlos Lenkersdorf, escuchó esta palabra por primera vez. Había sido invitado a una asamblea de los indios tzeltales en el pueblo de Bachaján y no entendía nada. Él no conocía la lengua, y la discusión muy animada le sonaba como lluvia loca. La palabra tik atravesaba esa lluvia. Todos la decían y la repetían, tik, tik, tik, y sus repiqueteo se imponían en el torrente de voces; era una asamblea en clave tik.

Carlos había andado mucho por el mundo y sabía que la palabra yo es la que más se usa en todos los idiomas. Tik, la palabra que brilla en el centro de los decires y los vivires de estas comunidades mayas, significa nosotros.”

¡Gracias!



Erick: _ Eduardo, creo que el melancolismo te contagió, yo esperaba que leyera más.

Antes de preguntas, quisiera avisar que mañana, a las seis de la tarde, Eduardo estará en el auditorio del 11er piso, auditorio 111. Estará autografiando sus libros y eventualmente cheques.

Bueno entonces uns 20 minutos de preguntas ...

Erick: _Eduardo,¿ Qué número de zapato usted calza?

Eduardo Galeano: _¡No me recuerdo!

Erick: Bien, ya hice la primera, ahora ustedes pueden hacer las otras. La primera es siempre la peor.

Erick: _ La persona pregunta: “¿ Cuándo Eduardo escribió por primera vez y cón que edad?

Eduardo Galeano: _ No tengo la menor idea, en verdade, yo no quería ser un escritor. Como un bueno uruguayo y como todos los nenes que nacen ya gritando gol, yo quería ser jugador del fútbol que es la única actividad que de veras respetable. Pero era una pata de palo, o sea, horroroso, era una vergüenza por toda la parte, entonces no daba. Intenté otras profesiones. Intenté ser santo, mi tendencia natural al pecado también me impidió la realización de esa vocación mística. Después intenté pintar, dibujar, y terminé intentando escribir que es lo que estoy haciendo ahora: intentando ser un escritor. Y de algún modo, también creo que estoy pintando palabras, porque no soy capaz de escribir un texto, un relato, una cosa, narrar una experiencia, una idea si antes no puedo verla. Si cerrando los ojos, no soy capaz de verla. Entonces, empecé a escribir y a publicar cosas, cuando era muy joven y en eso recuerdo, no recuerdo exactamente la fecha, pero recuerdo el pánico, el temblor de las rodillas, la transpiración, el pánico, la transpiración helada, el pánico delante de la hoja blanca. El pánico del espacio en blanco esperando palabras. Muchos años pasaron, no sé cuántos, no me interesa también preguntar mucho cuántos, pero hoy siento exactamente el mismo pánico de la primera vez.

Erick: _Hay una cantidad grande de preguntas por escrito. Como yo no sé en qué orden se hizo las preguntas, entonces, las leeré aleatoriamente. Hay preguntas de todo tipo, además hay personas que mandaron más de una pregunta, se reconoce por la letra. Aquí hay una persona que hace una pregunta que creo que es muy buena:

Erick:_ Oí hace poco tiempo que Fidel Castro fue culpado por el asesinato de Che Guevara, ¿ sus conocimientos y sabidurías podrían ayudar a negar ese rumor?

Eduardo Galeano: _Se publicó en los Estados Unidos, hace pocos me-



ses, un libro muy interesante con el informe de CIA sobre Che Guevara, porque el gringo tiene esa costumbre. Años después, pasados creo que los 40 años, no sé. Los archivos públicos ponen ... los oficiales pueden ser consultados y ahí hay cosas que pueden ser divulgadas. Claro que no todas, porque ahí hay muchas tantas tonterías también, pero hay muchas cosas que importan a la opinión del público, que pueden ser reveladas. Entonces hay esos informes sobre Che Guevara, son informes oficiales de la CIA, Intelligence Agency, que son increíbles, como esa historia de Fidel asesinando a Che Guevara.

Yo recuerdo uno de esos informes que yo creo ser maravilloso. El informe decía que Che Guevara había desembarcado en Venezuela y que había llegado en Venezuela dentro de un submarino amarillo. Y era evidentemente un informe muy marcado por influencias de los Beatles

¡ Imagina! ¡Un submarino amarillo! ¡ Y eso es un informe oficial!

Mi gran mestre y amigo tan estimado, Darcy Ribeiro, siempre me decía: "Eduardo si vas a venderte, que es un derecho humano, tenga cuidado, no se venda a los gringos, porque después ellos cuentan todo.

Erick: _Hay otra pregunta que me gusta mucho: ¿Alguna vez te quedaste sin palabras?

Eduardo Galeano _ Sí, buena pregunta... buena pregunta. Yo empecé hablando sobre ese desafío de la palabra que intenta estar en la altura del silencio. El silencio es un lenguaje, un lenguaje poderosísimo. Y muchas veces me quedé sin palabras, simplemente creyendo que hay situaciones en que las palabras sobran. Eso puede parecer extraño, una cosa extraña en esa región del mundo, nuestra América Latina donde la inflación palabraria es todavía más peor que nuestra inflación monetaria. Pero ocurre que muchas veces pienso que ciertas cosas no pueden ser expresadas con palabras, que sólo el silencio puede decírselas.

Erick: _¿ Y cuál es la palabra que nunca debería ser dicha?

Eduardo Galeano: _ Por hablar en el mundo hoy, una palabra que de-
testo, porque es el mejor retrato del mundo tal cual es, y tal como debería ser, es la palabra miedo. Creo que estamos viviendo una dictadura del miedo en la balanza universal. Entonces, para mí es la peor palabra, pero, ¿ qué significa el miedo? Es una parálisis de las mejores energías que el ser humano contiene, energía de comunicación, de las osadías, de las valentías, todas prohibidas por el miedo: "Eso no se puede hacer, eso no puede decir, no haga...."

El miedo de vivir, el miedo de recordar, el miedo de hablar, es el signo de nuestro tiempo. El miedo de caminar, el pánico de la inseguridad.



Leer los periódicos aquí es igualito. Ellos son igualitos a los periódicos argentinos, los uruguayos, los chilenos; todo el tiempo hablando sobre la inseguridad.

La inseguridad es el miedo, el miedo del otro, del vecino, de ser humano que ni parece humano porque es pobre, no tiene dinero, es un peligro público que es una amenaza y no una promesa, es una amenaza, esta ahí amenazándote. Entonces, creo que el aire está siendo muy intoxicado por ese miedo, que sería legítimo si dijeran: "Mira, tenga cuidado que hay mucho banquero libre por ahí."

Erick: _ Siguiendo con el tema de la palabra, ¿Cree usted que habría alguna palabra capaz de cambiar el mundo? ¿Qué palabra sería?

Eduardo Galeano: _ La palabra mágica abrepuertas, yo no sé se dice igual en portugués, pero en español es el abracadabra ...

Erick: _ Es inglés arcaico.

Eduardo Galeano: _ ¡No es hebreo! Es una palabra del hebreo viejo, abracadra significa... - el sentido es lindísimo - capaz de transformar el mundo, porque abracadabra, esa palabra que tan mágicos poderes tiene, significa: "Envía tu fuego hasta el fin." ¡Lindísimo!

Erick: _ Envía tu fuego a tu hijo.

Eduardo Galeano: _ Hasta el fin.

Erick: _ ¿ Hasta el fin?

Eduardo Galeano: _ Envía tu fuego hasta el final.

Erick: _ Mira que yo soy su traductor, y a veces sabe, me influencia....

Eduardo Galeano: _ Perderá el trabajo, yo lamento pero...

Erick: _ Ahora tiene una pregunta aquí que es muy complicada, yo creo ... yo

no sé si dará tiempo de acabar de contestar, pero yo no puedo evitar esa pregunta, es delicada. ¿Usted es Sagitario?

Eduardo Galeano: _ Bueno, mi signo de nacimiento es Virgo, pero con mucha influencia de Piscis. Son signos contradictorios, orden, caos. Y ellos son un resumen de mí porque yo soy ordenado en muchas cosas y caótico en las esenciales.

Erick: _ ¿Es verdad que René Barrientos se murió después de un hechizo de boca de sapo de un padre de santo carioca en el que participaste con Arthur José Puerta?

Eduardo Galeano: _ Sí es verdad, eso es científico.

Erick: _ Y porque el hechizo no funcionó contra otros dictadores?

Eduardo Galeano: _ Yo no sé. ¿Será que no hay sapo de aquella calidad ?



Erick: _ Desde su perspectiva, ¿existen otros motivos que separan a Brasil de Uruguay si dejamos de lado la barrera de la lengua?

Eduardo Galeano:_ No, en verdad no, yo creo que ...

Erick: _ Es una pregunta hecha por alguien de Uruguayi.

Eduardo Galeano: _ ¡Una pregunta hecha por alguien de Uruguay! Lo de Maracanã es fácil, no existió, es una calumnia inventada por los uruguayos. Uruguay es muy imaginativo, nosotros... los compatriotas mienten hasta cuando duermen. Eso del Enero de 1950 no pasó nunca, quédense tranquilo, nada que ver con la realidad. Aquel partido se lo ganó Brasil, cero o uno, no..., ocho a cero ... yo no recuerdo ahora.

Erick: _ Eduardo basta... basta. Cuando me invitaron con Eduardo, yo hablé: "Soportar a ese uruguayo al lado de Maracanã será un infierno... un infierno.

Eduardo Galeano:_ Es verdad.

Erick: _ Usted se perderá ... quedará dando giros aquí con el tema... que una hora nosotros nos encontramos y tal... porque aquí, usted sabe ... ¡qué cosa! .

Eduardo Galeano:_ Aquel titular de la prensa brasileña: "Nuestra Hiroshima".

Brasileño es exagerado, ¿no? Es un poquito exagerado: "nuestra Hiroxima..."

Erick: _ Pero, ¡a trabajar!

Eduardo Galeano: _ Pero la lengua es verdad. Lo que se dice de la lengua es absurdamente colocada como un obstáculo, como una cosa, una pared, un muro que separa. Debería ser bastante normal que nosotros habláramos las dos lenguas: portugués y español. Viviendo como vivimos, naciendo como nacemos, con tantas cosas compartidas... muy importantes y tantos caminos por hacer juntos. Y no es tan frecuente como debería ser, además yo creo que la diversidad de la lengua no es obstáculo para nada, pero podríamos hablar todo con soltura . Que cosa buena es la diversidad de las lenguas. Es una de las calumnias de la Biblia, no es la única, también esa cosa de la mujer y tal. La mujer es muy calumniada en la Biblia que hasta dicen... dicen las personas malamente informadas, de la historia de la manzana. La Biblia no menciona la manzana.

¿Era un instrumento de perdición, ¿no? Entonces dieron a la manzana un prestigio erótico que la manzana no merece. Podría haber sido un mango, pero la Biblia no menciona la manzana, pero menciona a la mujer, la mujer es el instrumento de perdición del hombre. Eso es una calumnia, es otra calumnia contra la mujer.

¿Que piensas? Que me estás mirando así? ¿Usted cree que es bueno?

¿Qué la Biblia tiene la razón y qué habla la verdad?...

Erick: _ Estoy pensando en la manzana.....

Eduardo Galeano: _ Su mujer está por ahí, escuchando todo.

Y esa calumnia contra las lenguas, que es la historia de la Torre de Babel. Babel era en Babilonia. Que es la idea de que Dios condenó a la humanidad, condenándola a hablar varias lenguas. ¿Eso es una condena, una maldición, o una bendición? ¿Por qué que sería del mundo hablando sólo una lengua? Imagina. La única cosa que falta para que yo crea en esa campaña contra la diversidad que el sistema dominante impuso a todos los hombres de la vida, que la diversidad es una de las mejores cosas que tenemos, incluso la diversidad de las lenguas, que son una diversidad de las músicas del alma de las voces humanas. Caso contrario, estaríamos condenados a aceptar esa opción falsa. Por lo menos, tengo la esperanza... yo todavía tengo la esperanza que sea falsa esa opción que te invita a elegir entre dos muertes: o se muere de hambre o se muere de fastidio. ¡ Imagínate qué perspectiva!

Erick: _ Eduardo, usted ha dado la palabra a las mujeres silenciadas por la historia, ¿puedes leer algún relato de mujer?

Eduardo Galeano: _ Sí, pero ahora no tengo, si alguien tiene ese libro. Lo leo sí, encantado. ¿Será que alguien tiene el libro Mujeres? Hay una edición en portugués, muy bien traducida... muy bien traducida. No me recuerdo bien por quien, pero fue un trabajo bueno.

Erick: _ Mejor dicho, si está en portugués que es mejor...

Eduardo Galeano: _ Mucho bien editada sobre todo por Pinheiro Machado, que está por ahí. ¿Tiene el libro?

Erick: _ Tiene. A ver, a ver. Mañana habrá libros para autografiar en el 11er piso.

Erick: _ Habrá Mujeres.

Eduardo Galeano: _ Habrá Mujeres también. Pueden entrar, pueden entrar... A ver... a ver... Es una historia que pasa en la Filadelfia, en el siglo XVIII. Yo leeré en español el texto traducido por mí, de un original suyo:

“De los dieciséis hermanos de Benjamín Franklin, Jane es la que más se le parece en talento y en fuerza de voluntad. Pero a la edad en que Benjamín se marchó de casa para abrirse camino, Jane se casó con un talabartero pobre que la aceptó sin dote y diez meses después dio la luz a su primer hijo. Desde entonces, durante un cuarto de siglo, Jane tuvo un hijo a cada dos años. Algunos niños murieron, y cada muerte le abrió un tajo en el pecho. Los que vivieron le exigieron comida, abrigo, instrucción, consuelo.



Jane paso noches en vela acunando a los que lloraban, lavó montañas de ropas, bañó montoneras de niños, corrió del mercado a la cocina, fre-gó torres de platos, enseñó abecedarios y oficios, trabajo codo a codo con su marido en el taller, atendió los huéspedes cuyo alquiler ayudaba a llenar la olla. Jane fue esposa devota y viuda ejemplar, y cuando ya estu-vieron crecidos los hijos, se hizo cargo de sus propios padres achacosos y de sus hijas solteras y de sus nietos sin amparo.

Jane jamás conoció el placer de dejarse flotar en un lago, llevada a la deriva por un hilo de cometa, como suele hacer Benjamín a pesar de sus años. Jane nunca tuvo tiempo de pensar, ni se permitió dudar. Ben-jamín sigue siendo un amante fervoroso, pero Jane ignoraba que el sexo puede producir algo más que hijos. Benjamín, fundador de una nación de inventores, es un gran hombre de todos los tiempos. Jane es una mujer de su tiempo, igual a casi todas las mujeres de todos los tiempos, que ha cumplido su deber en la tierra y ha expiado su parte de culpa en la maldi-ción bíblica. Ella ha hecho lo posible por no volverse loca, y ha buscado, en vano, un poco de silencio.

Su caso carecerá de interés para los historiadores.”

(...)

Erick: _ La última... la última pregunta. Ahora la pregunta final por-que yo determino eso.

Eduardo Galeano: Usted es que manda.

Erick: _ i Claro, seguro !

Eduardo Galeano:_ Siempre fue así, y seguirá siendo.

Erick: _ Parecemos dos maricas viejos, no, de viejos nada... ¿ Hasta que punto los pueblos menos abastados de los países en desarrollo de-ben de estar preocupados con el rebajamiento de Plutón para la segun-da división? (...) yo quisiera aclarar antes de la contestación de Eduardo que es algo que está preocupando la comunidad internacional. Es que tan pronto un brasileño se pone al espacio, rebajan Plutón y jahora están preocupados con los anillos de Saturno!

Eduardo Galeano:_Es toda una campaña brasileña, ya dije. Lamenta-blemente y verdad que en el mundo hay, no sólo en el fútbol hay primera división, segunda, tercera. Es un mundo gravemente enfermo de racismo, gravemente enfermo. En el mundo hay países y personas que son de pri-mera, segunda, tercera, cuarta. Y que están condenados a continuar a ser de primera, segunda, tercera, cuarta. Porque después de muertos... hay también muertos de primera división, muertos de segunda, tercera.

El ejemplo más claro es Irak. Ese es el ejemplo más claro a todos. Ha-sta las fuentes oficiales de los Estados Unidos están reconociendo ahora



que, la guerra del Irak, es lo que llaman de guerra sin razón, mató hasta ahora 50 mil civiles, en la mayoría de ellos mujeres y niños, 50 mil. Y nosotros acabamos aceptando eso como una costumbre. Nosotros abrimos el periódico, leemos: “Ayer murieron 50, 60, 100...” Es normal, es una costumbre, es natural... natural.

Si usted hace una proyección de la población de Irak y de la población de Estados Unidos, esos 50 mil iraquíes muertos serían el equivalente a 680 mil norteamericanos, si fuera proporcional a la población. Casi 700 mil estadounidenses muertos, si Irak hubiera invadido los Estados Unidos, porque los Estados Unidos tienen armas de destrucción en masa. Lo que es verdad que tiene. En ese caso, esa coartada habría sido verdad.

Ahí ustedes imaginan el escándalo universal, con 700 mil, casi 700 mil norteamericanos muertos en una guerra que hasta se olvidaron de sus pretextos, una guerra absurda, inventada, mentirosa, 700 mil norteamericanos muertos. El mundo tardaría años, siglos, milenios para olvidarse de una tragedia así. Pero, como son iraquíes, no son muertos de primera, ni también de segunda, tercera, cuarta, que sé yo. Es un mundo muy enfermo de racismo. Un mundo desigual y enfermo. Cuando se habla de democracia en el mundo, me pregunto: “¿Será realmente verdad eso de la democracia, será verdad?, si el planeta es un planeta democrático de verdad. ¿Es verdad que es democrático? Yo tengo mis dudas.

i Tchou, gracias!

Notas

- 1 *Transcrição feita pelas alunas do curso de Letras, habilitação em Português-Espanhol do Instituto de Letras da UERJ, Viviane da Silva Santos e Flávia Oliveira Teófilo da Silva, bolsistas de Extensão do Projeto Espanhol no Ensino Fundamental: alternativas à formação docente/UERJ.*



Políticas de la lectura

Dr. Horacio González (Director de la Biblioteca Nacional de la Argentina)

La expresión “Políticas de lectura” recuerda la presencia del Estado, de los funcionarios, de los que diseñan un conjunto de decisiones a partir de un problema. No es una expresión antigua, se la escucha en la última década. “Política de lectura” tiene un poco el sabor de la filosofía francesa. Políticas de la escritura, políticas del deseo... Políticas de la lectura, traduzcamos por una pregunta: ¿qué hacer con la lectura y quién es el lector? Me parece que eventualmente eso puede interesar para definir qué es la política de la lectura o las políticas de la lectura. El plural – “políticas de la lectura” – anuncia cierta ambigüedad, la capacidad de elegir entre varias opciones y también implica el mundo incierto en el que se mueve este concepto. ¿Está desapareciendo la lectura?, ¿cuál será el porvenir del libro?, ¿hay una mutación histórica en la figura arcaica y venerable del lector? son preguntas que nos persiguen con una sombra de preocupación y a veces de catástrofe.

Me pareció que era interesante definir tres momentos o tres estilos de la lectura, tal como habitualmente la practicamos y tal como se la practica ante nosotros. Voy a tomar un ejemplo que ayer fue muy notorio: la exposición de Eduardo Galeano⁹. Hay un tipo de lectura implícito en ese tipo de exposición; la llamo “lectura pastoral”. Hay una pastoral en ese tipo de expresión y tiene una eficacia bien reconocida. Se supone que hay alguien que tiene una fuerza mediadora entre un conjunto de textos que tienen autor, en este caso escritos por el mismo conferenciante, y recogen viejos ejemplos de la aventura moral de la humanidad. Ese es el tema, el tema tiene una cierta herencia vinculada a la fuerte conjunción entre la lectura y el mundo de lo sagrado. La lectura es la vía por la cual se introduce a un sujeto, a un sujeto dramático a un mundo de valores que muchas veces son valores sagrados. Pueden ser valores laicos, pero por detrás, o persiguiendo lo laico de una manera volátil pero efectiva, está lo sagrado. En el caso de este tipo de lectura, que tiene una fuerte tradición evangélica también, el lector participa de alguna manera de una escena que tiene algún tipo de impregnación con una misa, y eso es, como todos concordaríamos muy fácilmente, un espacio comunitario donde la lectura aparece enhebrando las conciencias, a modo de generar un momento colectivo de fuerte emoción. La lectura emotiva en plaza pública, de la cual se deriva el teatro y que es una fuerte herencia de los pueblos más antiguos – es sabido el papel que tiene el teatro en la fundación de la idea moral de la sociedad antigua – genera en el mundo moderno una profun-



da sensación de nostalgia respecto a ese momento luminoso de la humanidad, en el cual la lectura genera sujetos comunitarios o, como se dijo muchos siglos después, genera ciudadanos. Todo el aparato educativo surge de aquí, el aparato religioso surge de aquí, todo el ensayo pedagógico surge de aquí, todo el ideal pedagógico descansa en la idea de que hay una lectura a través de un expositor laico que, de una manera remota pero no difícil de reconocer, cumple ciertos papeles sacerdotales. Esa lectura nos gusta, pero al mismo tiempo genera una inquietud que no puede disimularse, porque es la forma más arcaica de la lectura. Es la lectura por parábolas, es la lectura por la enseñanza inmediata que transporta la palabra con su propia carga moral. Cuando leemos en nuestra vida diaria, cuando leemos en la universidad o fuera de la universidad, esa lectura nunca está ausente. Los que practican esa lectura – que a veces se vinculan a la industria editorial de los best-sellers –, si manejan con cierta teatralidad el momento de revelación que esta tiene, pueden convertirse en figuras interesantes que, sin evitar clichés o sin evitar remover el viejo baúl de la humanidad, el viejo conjunto de conocimientos ya establecidos sin modificarlos para nada, consiguen emocionar.

No es de ninguna manera absurdo que en el lector universitario, en el lector científico, en el lector especializado, en el lector que, según el modelo de la universidad actual, dice “estoy trabajando un texto”, la lectura se convierta en un modelo laboral, en un modelo disciplinario y en un modelo industrial. La expresión universitaria “estar trabajando un texto” está siendo utilizada por un lector que tiene también la nostalgia del viejo estilo pastoral. El viejo estilo pastoral tiene la virtud de permitir un fuerte reconocimiento comunitario y, al mismo tiempo, debe postular la lectura a través de un despojamiento muy grande de su capacidad crítica y reflexiva, y de esa ambigüedad que tenemos todos ante un expositor; yo, por lo menos, la tengo. Ocurrió ayer con Galeano y ocurre con tantos otros: Galeano citó a un escritor argentino, Osvaldo Bayer, que tiene también una fuerte adscripción a esa lectura pastoral con fuertes modelos morales y con la recreación de un público que no disoció la idea del libro de la idea de misal. Frente a esa situación, el alumno universitario que dice que trabaja un texto también se siente involucrado, puesto que todos nos sentimos involucrados en una experiencia de lectura de esta índole aunque la sometemos a muchos ejercicios. Después decimos que vamos a trabajar un texto de Bajtin; entonces, aceptamos un modelo de lectura de fuerte cuño evangélico y una hora después trabajamos un texto de Bajtin o un texto de Foucault. Es decir, somos lectores que convivimos con la idea de que un texto con el medium pastoral nos involucra y nos hace revivir, muy



remotamente, la idea de un rezo, de una plegaria; nadie está dispuesto a abandonar esa idea, y el funcionario estatal que forja políticas de lectura lo deberá tener en cuenta. Al mismo tiempo no estaríamos totalmente satisfechos si nos entregáramos enteramente a ese modelo de lectura. Ese modelo de lectura, como tiene un pequeño grano o grumo de demagogia, también hace de nuestra conciencia una conciencia que se entrega al pastor y, al mismo tiempo, se pregunta si esa entrega posee las precondiciones de emancipación adecuadas. Por eso, siempre en la lectura está en juego el dilema de la emancipación y también puede estarlo cuando trabajamos un texto y después lo leemos ante colegas que están especializados en la misma inquietud. Y sentimos que eso es un ámbito reducido, inexpresivo y sin conmoción moral, a pesar de la importancia que pudo tener nuestro trabajo. Por eso, en nuestra calidad de lectores contemporáneos, creo que ninguno de nosotros está dispuesto a despojarse de la idea de que hay que hacer a veces, cuando se la solicita o cuando nos vemos sumergidos en ella, la experiencia pastoral, que es, de alguna manera, la experiencia de la televisión. Es el tipo de lectura que hacemos frente a la televisión, frente a la pantalla del computador, porque la idea del hipertexto, del texto conectado a todos los textos, es una idea que está sometida a una fuerte carga modernizadora y al mismo tiempo vuelve el texto a una edad muy arcaica, es decir, vuelve el texto a una comunión general de los textos, como decía aquí Muniz Sodré, donde la escena de la lectura, que es una escena finita, puede ser el teatro, el libro como objeto, puede ser la plaza pública, el orador de barricada, el discurso del político. Estoy pensando la lectura como un empleo amplio de la voz y al mismo tiempo la situación de la lectura frente al texto. En la situación evangélica o pastoral del lector – y la televisión no hace más que postular modelos de divulgación de la lectura que forman parte de esa pastoral – la oralidad está también presente de una manera ostensible y a veces estimulante. Pero la oralidad es un peligro para el texto, es un peligro para la escritura y es un peligro para la lectura, a no ser que volvamos a leer en voz alta como cuando en los monasterios medievales se descubrió que había que leer en voz alta. Es decir, que el sujeto, al leer, está reclamando también un vínculo comunitario a través de la voz. En la exposición de ayer de Eduardo Galeano, la oralidad y la teatralidad soplaban permanentemente, alguien había leído previamente, pero la oralidad acosaba. Tampoco estamos dispuestos a dejar que la oralidad deje de acosarnos, nunca estamos dispuestos a abandonar la oralidad. Sin embargo, y pese a ello, si sólo la oralidad contuviese nuestra pasión intelectual, comenzaríamos a añorar el texto, a pensar que algo se nos estará robando o que estamos siendo



expulsados del paraíso de los textos. Entonces, cuando se produce un acontecimiento como el de ayer, en una sala donde hay dos mil personas, que tiene una fuerte impregnación comunitaria, sentimos – debería decir “siento”, pero estoy seguro de que “sentimos” – el momento originario en el que se recrea la fuerza de la lectura y el sentimiento de angustia que nos produce un empleo del estilo pastoral o evangélico que recrea la comunidad pero que no deja de hacerlo con cierta fuerza coactiva. Nos gusta, lo aplaudimos y nos reímos, pero también de alguna manera nos retira el gran poder emancipatorio de los textos. Es una discusión importante, ¿no es cierto? No dejo de estimarlo a Galeano, pero al mismo tiempo yo tengo también una discusión con él y creo que esa discusión es necesaria. Y no estoy diciendo nada que pueda ser desagradable, porque la atmósfera que crea este debate recuerda con armas legítimas que habría que revisar en cada caso la escena primitiva comunitaria de la pastoral y de eso no podemos despojarnos, no podemos estar todo el día trabajando textos, no podemos estar todo el día con operaciones textuales, con narraciones textuales o con saberes narrativos. No podemos estar todo el día imaginando que los textos son una materia prima que pasa disciplinadamente por nuestros aparatos de tornería mecánica, los que llamamos retórica, gramática o crítica literaria. Bueno, pero me parece, entonces, que hoy se puede hablar de un modelo de lectura tal como lo promueve la televisión, la industria editorial y que, en general, los aparatos pedagógicos de nuestros países no saben muy bien qué hacer con esto, qué libro proveer para la educación; aun sabiendo que la universidad es el lugar del pluralismo de los textos, la entrada a la lengua puede ser el lugar de un único libro. Este es un dilema que creo que nuestros países aún no han resuelto y que tiene que ver con lo que se llama habitualmente el libro de texto, con una expresión abarcadora, curiosa e interesante.

Bueno, yo pensé en otro lector que también me parece que no es el lector operativo que están promoviendo las universidades de toda América Latina hoy. Traté de darle un nombre, no sé si el más adecuado, el lector científico, el lector que trabaja los textos. No lo digo con ironía y no considero que esa sea una mala entrada a la idea del lector. Pero trabajar los textos supone antes, de alguna manera, construir un sujeto crítico que me da la impresión de que lo estamos construyendo en nuestras universidades: el sujeto crítico de la crítica cultural, literaria o histórica. Lo estamos construyendo con un lenguaje que ha perdido, en gran medida, la capacidad de la conmoción moral. Cité a Bajtin por citar a alguien y, en su caso, esta capacidad no se perdió. En su caso está el drama de qué significaba ser un intelectual en la Rusia de los años 30, de los años 40;



está totalmente el drama del intelectual ruso en un momento difícil. Sin duda este momento también es difícil, todos los momentos lo son. Entonces, me parece que en mundo de la crítica, de la pedagogía crítica, que quisiéramos para nuestros países, el que podamos dialogar de una manera productiva con el lector pastoral es un proyecto político, es un gran proyecto político. Casi me animaría a decir que es un proyecto político de emancipación y de liberación crear ese lector, que no es meramente crear un ciudadano, es algo más que crear un ciudadano. “Promover lectores, promover ciudadanía”, dice una idea de la Secretaría de Cultura de mi país. Bueno, sí, pero hay algo más ahí. A veces es promover algo que es lo contrario. Si promovemos sólo ciudadanos vamos a trabajar ciudadanos y vamos a homogeneizar de un modo inadecuado la idea de la ciudadanía. Si ciertas lecturas son realmente lecturas del límite, o sea, donde se desgarrar el espíritu humano, puede no crearse un ciudadano, puede crearse una persona muy angustiada, pero eso no está mal. En realidad, ciudadanía sin angustia no va bien. La ciudadanía es el efectivo desarrollo de una situación de angustia que es el modo en que todos los días nos vemos obligados a elegir situaciones morales, o éticas, digo mejor. Digo morales en el sentido de crear nuestra propia voz para intervenir, aunque sea con una opinión, sin clichés y sin jergas, que son justamente los abusos del pastor, inevitables. Por eso, también el crítico interviene en su propio lenguaje con una cierta coacción liberadora, que lo obliga a recaer menos veces en su propio trabajo ya hecho, es decir, en su propia jerga, en sus propias decisiones lingüísticas ya tomadas. Es imposible hablar sin estructuras dadas, pero no es posible que nuestra vida ciudadana o no ciudadana, o la vida de nuestra angustia privada recaiga sólo en el uso de las estructuras lingüísticas previas. Somos en ellas y debemos ser contra ellas también. Ahora bien, me parece que hay un tercer lector, es el lector de la autorreflexión. Me pareció que hay que hablar de tres lectores: el lector científico, el lector pastoral y el lector de la autorreflexión.

Para finalizar, sólo diría con relación a nuestro trabajo en la Universidad, que el lector que se genera en ella debe tomar de todos estos ámbitos, sin despreciar ninguno. Por eso mis palabras, rememorando lo ocurrido ayer, no tienen ningún efecto de desdén. Galeano está muy tranquilo con su trabajo, me parece que hay que comentarlo en la universidad. Diría que se trata entonces del lector autorreflexivo – y este no es el lector pedagógico: nos gusta también ser lectores pedagógicos, aprender, nos gusta aprender, hay una satisfacción en saber que se sabe, descubrir que de repente algo cambió en nuestra vida –, lo que supone algo muy difícil. Sin duda lo digo por mí, pero sin duda todos nosotros sabemos lo difícil



que es cambiar nuestra vida. La lectura es un instrumento de cambio, poderosísimo, pero para sentirlo realmente es necesario embarcarse en aventuras de lecturas que no siempre son pedagógicas. La pedagogía, es decir, la paidéia, aquello de lo que sabían muy bien los pueblos antiguos, era crear sin duda un ciudadano, pero un ciudadano trágico, es decir, capaz de verse como no ciudadano en algún momento de su vida y, por lo tanto, de seguir la búsqueda más allá del efecto de ciudadanía. Si nuestros procesos políticos, populares, solo crearan ciudadanía, aunque entiendo lo importante que es eso en cuanto elevar los niveles de justicia para quienes no tienen nada, también es cierto que muchas veces ciudadanizar a personas que tienen pensamientos populares de envergadura, es a veces hacerle perder algo de esa envergadura, de esa creatividad salvaje. Nuestros ministerios pedagógicos y nuestras políticas de lectura deben evitarlo. Deben evitarlo porque es sabido que en las vidas menos pedagógicas, donde hay sabiduría, residen muchas veces elementos de una enorme fuerza creativa que a veces se pierden en la universidad. Lo digo con angustia porque soy un universitario de la Argentina, quizá no sea ninguna otra cosa que eso: ese lector, que somos nosotros mismos cuando leemos las grandes literaturas del siglo o de los años más remotos. Somos un poco herederos de Montaigne: la lectura como una renovación del alma, y el escribir como una búsqueda del sí mismo, del sí mismo más libre. El efecto que produce Montaigne con la idea de escritura atraviesa hasta nuestros años totalmente la vida intelectual de nuestros países. De Argentina sin duda. Hasta hoy se escribe bajo su influencia en la gran tradición del ensayo argentino. Pero basta pensar acá, en Brasil – sé que a algunos les puede no gustar – en Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, basta pensar cómo escriben muchos periodistas en Brasil, basta pensar en Grande Sertão, de Guimarães, para percibir, con la complejidad del caso, que la vieja herencia de la escritura que sirve para liberarse a sí mismo y mostrar una aventura intelectual sin límites están presentes en nuestros países. Entonces tenemos que pensar pedagogías que no excluyan al lector de esas grandes novelas, que es la herencia de la escritura que rehace el sí mismo del lector. De lo contrario sería una política chata, sí, para generar ciudadanía, perfecto, los dejamos tranquilos a los sociólogos, vamos a generar ciudadanía, pero hay que generar nuestra posibilidad de intervenir en las grandes convulsiones y también en la convulsión de nuestro espíritu. De ahí el giro a la sociología que tuvo la idea de las políticas culturales, aceptable para mejorar nuestras imperfectas democracias, pero lo perfeccionable tiene que ver con las aspiraciones de no retirar nuestra aventura de lector de ninguna de las aventuras posi-



bles, de ninguna de las grandes innovaciones de la letra. Y por eso pensé, ya para terminar, entre las tantas cosas que podría mencionar, en un libro que siempre me gustó: “La teoría de la novela” de Luckács. No lo cito para jactarme de lecturas, porque ese es otro tema, la mención de las lecturas que uno hizo; hay que hacerlo con cuidado y, a veces, es preferible no mencionar que mencionar. Bueno, pero ya lo hice. En la Argentina se leyó mucho en los años 60, aquí se leyó mucho también. Carlos Nelson Coutinho y Leandro Konder fueron luckacsianos. Glauber Rocha – a quien admiré mucho y que se equivocaba mucho, pero se equivocaba de una forma luminosa – decía “mis amigos, Carlos Nelson Coutinho y Leandro Konder, saben mucho de Luckács, pero nunca han escrito nada sobre Jorge Amado”. Es un problema, pero no quisiera abaratar el tema, porque cualquiera de estas dos personas escribiría muy bien sobre Jorge Amado. El tema es la cita, la cita universitaria, eso es lo que entiendo de Glauber Rocha, no que él se equivocara de una forma fácil de equivocarse. Por supuesto que estas personas que mencioné pueden escribir algo muy bueno sobre Jorge Amado. Pero el tema también es cómo escribimos nuestra lengua en el lugar en el cual somos. Y el verdadero lector no tiene un lugar muy fácil, es un lugar discutible. Citar cinco veces a Luckács en una tarde ya compromete lo que se vaya a decir. Ya lo cité más de una vez y lo voy a citar de nuevo para que vean que lo que digo debe ser sometido a su propio cuestionamiento. Pero la “Teoría de la novela” también inventa un lector de tipo irónico, un lector de las “eras sin Dios” o algo así. El lector que tiene que someterse a la idea de que ya no hay soportes para la experiencia burguesa, para la experiencia ciudadana, y que solo se puede escribir de una forma irónica y que solo se puede leer de una forma irónica, es decir, en condiciones de disputar a nuestro mismo “yo lector” la conciencia lectora, la conciencia amable con la que lee y someterlo a un enjuiciamiento radical: esto que estás leyendo puede no ser cierto y puede no tener ningún valor pedagógico. Estamos en la era en la cual se han retirado los dioses, dice Luckács bajo la influencia de aquella época.

Entonces, estas son para mí todas las posibilidades de lectura, la que llamé pastoral, sin querer ser injusto con nadie; la que llamé científica, sin querer, mucho menos, ser injusto con el modelo de lectura metodológico, que tienen las universidades; y el modelo de lectura que llamé autorreflexivo, que construye el sujeto en el abismo. De esos tres yo me animaría a extraer si fuera posible para nuestros países, que la merecen, una gran política de lectura que sea, además, popular y democrática.

Nota

- a *González hace referencia a la apertura del IV Congreso Brasileiro de Hispanistas, a cargo del escritor Eduardo Galeano, realizada el día anterior al de su exposición.*



Das Origenes ao Barroco



Literatura y “doble juego” en las *Cartas Chilenas* y *Cartas Pehuenches*: un acercamiento a las “historias conectadas” en América Latina.^a

Clicie Nunes A. (Universidad de Concepción)

La difusión de los conocimientos adquiridos por los europeos y sus publicaciones sobre el territorio americano durante el período colonial ha proporcionado múltiples lecturas que forman una red de informaciones fundamentales para comprender América Latina como espacio de confluencias y dispersiones culturales. La circulación en Europa de estos textos producidos, algunas veces, “con tinta de Brasil, y aun en América”,^b (Léry, 1960, p.32) se destina a lectores europeos, en la búsqueda de la construcción exitosa de la conquista.

El valor de las cartas en el período colonial, desde los primeros textos de la conquista de América no solo son de carácter informativo, como constituyen un perfil propagandístico de los descubrimientos, en lo que concierne el accionar de los conquistadores. Colón, Cortés, Pizarro, Caminha han escrito y descrito los procesos y los resultados de sus incursiones en el Nuevo Mundo, en un primer momento, a sus monarcas, para posteriormente hacerlo público. Las cartas, relatos o informes derivados de los descubrimientos, a pesar de que en su mayoría han quedado en manos exclusivas de las coronas, es posible constatar que algunos textos han sido llevados a la luz pública. Los secretos de la conquista han derivado en maravillosas fábulas que describen grandes actos heroicos, considerables despliegues de fuerzas militares que, en América, han derrotado “hordas de salvajes” y conquistado espacio para el desarrollo y engrandecimiento de Occidente.

Aunque el objetivo muchas veces era ocultar informaciones estratégicas para la colonización de los territorios conquistados, de una u otra forma estos textos han sido dispersados a través de Europa y muchas veces han sido traducidos y reeditados. Ya se tornó lugar común decir que América ha sido descubierta a través de los textos, por los europeos: Según Roberto González Echevarría, “la carta de Colón a Luís de Santángel, escrita en febrero de 1493, fue rápidamente impresa y distribuida en latín como en sus versiones para lenguas vernáculas”. (González Echevarría, 1998, p.43). En ese sentido el caso de la América portuguesa ha sido ejemplar. La *Carta* de De Caminha, el primer documento sobre el



descubrimiento de Brasil, fue divulgada solamente en el siglo XVIII. El documento que “inventa” a Brasil hace parte de una serie de textos cuya divulgación ha sido prohibida, y su censura extendida durante varias décadas o siglos, algunos hasta el olvido. Sin embargo, en la medida en que el proceso colonizador avanza, aumenta el rigor en la censura, generando un quiebre en las relaciones entre una escritura individual, heroica y épica y aquella que hace parte de un esquema legal, la escritura oficial de dominio exclusivo de la corona. Son informaciones estratégicas, como los textos religiosos que no cumplen con la norma cristiana que prohíbe cualquier alusión al paraíso terrenal, como es el caso de las *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil*,^c que abren las Crónicas de la Compañía de Jesús.

Otro tema importante en la divulgación e invención del Nuevo Mundo es la apropiación de la imagen del indígena americano. Tanto la épica como el relato han impulsado la creación de una visión que, a partir de su publicación y divulgación, a través de las diversas traducciones en Europa, dominaría la opinión del público lector respecto los amerindios. *La Araucana* de Alonso de Ercilla y *Viajes y cautiverio entre los caníbales* de Hans Staden son dos textos claves para entender la importancia que la producción textual adquiere en el período colonial americano. Si por un lado, *La Araucana* promueve otra interpretación, diferente de la tradicional formación épica europea, proyectándose como una construcción de héroes múltiples y heterodoxos, *Viajes y cautiverio entre los caníbales* representa, en el siglo XVI el primer texto-estudio sobre los indígenas Tupinambá del litoral de la América portuguesa. Considerado un relato etnográfico, el texto de Staden ha sido traducido en diversos idiomas y a través de diversas publicaciones. Los dos textos también han sido, en su momento, “textos mundializadores”.

En el conjunto de los textos coloniales, hay que considerar aquellos que han sido escritos como elogios, textos elaborados por encomienda y que, cuidadosamente investigados, exhiben un conocimiento adquirido de un no desplazamiento, de un viaje imaginario. En *Historia dos feitos*, Gaspar Barléu reconstruye, un pasado reciente elaborando la figura heroica de un contemporáneo, el administrador del Brasil holandés, el conde Mauricio de Nassau y, al mismo tiempo, expresando sus dudas respecto del quehacer histórico y lamentándose de una suerte de inhibición para el libre ejercicio de la escritura, provocada por la molestia de escribir para



los actores mismos de la colonización del Brasil holandés:

Yo, sin embargo, vivo entre aquellos mismos que obraron los actos por mí referidos o en ellos intervinieron, e yo escribo para sus ojos. A los documentos públicos doy el crédito que les dan los amigos de la verdad, y no deseo para mí crédito mayor: relato, aquí, no lo que vieron vagamente los ojos, sino lo que escribieron, durante la paz, espíritus serenados y calmados. Haré una selección del enorme acervo de los hechos y en los numerosos mazos de documentos para evitar a los curiosos de estos asuntos la fatiga de una larga indagación. (Barléu, 1940, p. 20)

El autor, apoyado en los documentos oficiales holandeses y en el testimonio verbal de Gaspar Dias Ferreira, ("la sombra negra" del Brasil holandés, según el padre Manuel Calado)^d, establece argumentos que dotan de sentido el proceso mundial de colonización, a partir de la manipulación de las informaciones, y consecuentemente, adaptando y alterando el corpus existente, legitimándolo a partir del discurso histórico. Para ese fin, Barléu lanza mano de una visión originaria de los descubrimientos, volviéndose Cristóbal Colón un alter ego de Nassau: "Y tú, grande sucesor del intrépido Colón, siguiendo el camino de Vespucio, sólo paraste donde para el Sol". En ese sentido, Mauricio de Nassau pierde sus antiguas características para ganar un nuevo perfil heroico, semejante a los primeros conquistadores. Tal comparación se atenúa en la metáfora de *Administrador extranjero*, recuperando la antigua imagen del conquistador holandés, frente a los pueblos amerindios. En ese sentido, Barléu hace una construcción ficticia de la historia americana, reconstituyendo sus orígenes coloniales e ignorando, en su presentación, a los pueblos y naciones enemigas de Holanda en el territorio europeo. Supera, metafóricamente, a los enemigos y antiguos dominadores de los holandeses, reafirmando la idea de América como invención que prefigura un espacio edénico para los Países Bajos y que, bajo la dirección de Nassau, gana tintes adánicos.

Cuando el autor no está en las líneas del poder colonial, cuando la oposición al poder establecido, sea político, militar o religioso, la divulgación de las ideas contrarias debe seguir otras normas, otras reglas, distantes de la ley, el recurso apropiado es la sátira. Es posible reconstruir el universo ilustrado de fines del siglo XVIII en Europa, a través de las ediciones piratas o clandestinas, destinadas a un público popular,



que circulaban por una especie de submundo. Este mundo underground, predominantemente literario, gana especificidad en la colonia. Aunque España ha concentrado esfuerzos en la prohibición de circulación de libros en América durante el período colonial, han llegado ejemplares con los conquistadores, no solo las obras de carácter religioso, sino aquellos destinados a la “recreación literaria y de formación filosófica y científica” (Eyzaguirre 1987 p. 71). Los inventarios de los bienes de personas fallecidas constatan este hecho y muchas veces revelan la importancia de algunas bibliotecas particulares en América. Se sabe que la prohibición de las obras consideradas heréticas no fue obstáculo para la circulación de la producción literaria del siglo de oro español, por ejemplo, “gran parte de la primera edición de El Quijote” (Eyzaguirre, p.71). En el siglo XVIII, la Iglesia y el Estado español extienden la prohibición de lectura, entre otras, a la *Enciclopedia* de Diderot y D’Alembert, el *Sistema de la naturaleza*, de Holbach, en lo que concierne al dogma católico, *Contrato social*, de Jean Jacques Rousseau, en cuanto propagandista de la soberanía popular frente al absolutismo de los reyes, la *Historia filosófica y política de los establecimientos europeos en las dos Indias*, de Guillermo Tomás Raynal, que ataca la colonización española en América. Una vez más, tal prohibición conoce excepciones. Aunque muchas de estas obras han entrado en Chile a través de permisos especiales, sus beneficiarios los hicieron circular entre algunos moradores, a partir de fines del siglo XVIII. Sin embargo, el poema épico emblemático del siglo XVI, *La Araucana*, ha sido, según Eyzaguirre, lo que mantuvo el espíritu separatista en Bernardo O’Higgins y fomentó el imaginario revolucionario en algunos chilenos, en los albores del siglo XIX. Una mezcla de sentimiento patrio hacia Chile y de respeto y fidelidad hacia la colonia hizo con que a fines del siglo XVIII, el cronista criollo Felipe Gómez de Vidaurre observara que “sus ciudades y poblaciones están habitadas de castellanos, andaluces, aragoneses, navarros, gallegos, vizcaínos, catalanes y, en suma, de todas las provincias de España [...] A todos tienen por una misma nación” (Vidaurre, p.291). Esta misma tendencia mundializadora ha observado Gaspar Barléu en su *Historia dos feitos*. No obstante, es esta misma sociedad plural en Chile de fines de los ‘700 que parece provocar una forma especial de cuidado relativo a las acciones de orden social. Tal vez por eso el fervoroso sentimiento patrio de la colonia buscaba mantener buenas relaciones con la metrópoli, y evitase una “desorganización en el tejido social” o sea,



una revolución, haciendo surgir el *doble juego*.

Es posible, por lo tanto, discernir un cierto distanciamiento desde la colonia hacia la metrópoli, desde América hacia Europa, lo que configura un diseño identitario emergente y propio. Los cambios administrativos y las nuevas orientaciones en el ámbito de la política colonial, han repercutido en los territorios transatlánticos. Centralización del poder imperial en España, los Intendentes en España como en Indias se tornan agentes directo del rey, las colonias ya no sostienen el título de “reino” y figuran como “dominios”. Por lo tanto, se trata de una nueva visión de América, que se inserta en un nuevo progreso, una nueva ética. En el caso particular del Brasil en el siglo XVIII, es el resultado de una postulación que ya se encontraba en el período del Barroco, una búsqueda del equilibrio y del “buen gusto”, que pasa, entonces, a integrar todo un estilo de pensamiento que se quiere racional, claro, regular y verosímil. Lo que antes fue un modo particular de sentir, asume formas de teoría poética, y la Arcadia, forma bajo la cual se nombró este movimiento estético, versión literaria de la Ilustración. Sin embargo, con el tiempo, se pasa de estas formas poéticas hacia la sátira política de Tomás Antonio Gonzaga (*Cartas Chilenas*). La autoría de las *Cartas* ha provocado dudas durante más de un siglo. Gonzaga las escribió con la intención de satirizar a su enemigo político, el Gobernador Luis da Cunha Meneses, que en ellas surge bajo el disfraz de Fanfarrão Minésio. Son doce cartas firmadas por Critilo y dirigidas a un amigo, Doroteu. La sátira es el proceso constante, pero el tono desde los versos de apertura, es más jocoso que agrio. Los temas y peripecias incluidas en las Cartas son pretexto para describir el mundo al revés, Chile (o sea, Minas Gerais), bajo el gobierno de Fanfarrão Minesio. Todo indica entretención literaria en las Cartas del Oidor de Villa Rica. Fanfarrão es una caricatura del realismo de la vida doméstica, olvidado por la tradición lírica más “noble”. En esa obra de circunstancia se marca con orgullo los abusos del malo político, entretanto, la denuncia de Critilo no sobrepasa el dominio de las personas y, si permite algún verso de piedad por los negros, no toca en ningún punto del régimen ni critica las “santas leyes del reino”. Incluso en ciertos momentos reconoce como válidos los abusos en los castigos otorgados por los amos, dejando expuesta la ideología de Gonzaga, o sea, despotismo esclarecido y mentalidad colonial. Aunque no se refiera de forma clara a Chile, elige la colonia hispánica como referencia para la caracterización de Brasil. Para elabo-



rar su personaje, el Fanfarrão, es probable que Tomas Antonio Gonzaga se ha guiado por la actuación de Agustín de Jáuregui, en el orden público quien, en 1773, aprobó una ordenanza de policía que se caracterizaba por su severidad: prohibió que los individuos circularan armados; castigó con azotes el hurto de animales; los pulperos que no cerraran sus tiendas a la hora establecida serían multados, etcétera.

En el caso de las *Cartas Pehuenches* (1819), de Juan Egaña, publicado mediante entregas semanales, en doce números, es un texto que traduce la preocupación por una mayor responsabilidad civil y gubernamental en Chile, desde antes de la Independencia (Silva Castro 1960). Las *Cartas Pehuenches*, del mismo modo que las *Cartas Chilenas*, trata de la comunicación entre dos amigos (Melillanca a Guanalcoa), en que quien escribe es un testigo válido: “correspondencia entre dos indios naturales del Pire-Mapu, ó sea, la cuarta thettrarquía en Los Andes, el uno residente en Santiago, y el otro en las cordilleras pehuenches”. En el texto hay frecuentes interferencias de términos en mapudungun, lo que facilitaría un mejor entendimiento, siempre intermediado por dos mestizos, Andrés, quien vive en las afueras de Santiago “confundido entre los originarios Mapochinos” y el mestizo Fabián, “educado entre los españoles”, quien explica los hechos relatados a Guanalcoa, el cual permanece “históricamente ajeno” a los acontecimientos sociales y políticos de Chile. Melillanca, a su vez, es instruido en la ciudad en los nuevos objetos y sucesos actuales por el mestizo Andrés, de acuerdo a los rasgos de la cultura esclavista y de “casta”. Los dos mestizos son, por lo tanto, intermediarios de conocimientos y el mestizaje, la interlocución válida.

El tema del trabajo de los “sabios viajeros”, la misión civilizadora que los artistas y científicos europeos desarrollan en el contexto de la ciudad colonial, compone la diferente realidad americana. La gloria épica del trabajo del extranjero, antes adecuada al heroísmo del misionero, es ahora inapropiada. La civilidad europea que se basa en una jerarquía de valores morales y que implica una práctica virtuosa y ejemplar, en que el trabajo del sabio es trazar los contornos de esa existencia integralmente dedicada al esfuerzo de instituir una sociedad racional, no encuentra cabida en la sociedad mestiza y colonial. El dilema es, por lo tanto, diseñar una forma de ejemplaridad emplazada en una nueva sociedad, en que los elementos en juego minan la centralidad de la figura del observador occidental. Luz difusa, distante de la luz de la Razón, una poderosa con-



tradicción invade los libros sobre América.

Referencias Bibliográficas

BARLEU, Gaspar. *Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub, praefectura Illustrissimi Comitis J.Mauritii, Nassoviae, & c. Comitis, nuc Vesaliae Gubernatoris & Equitatus Foederatorum Belgii Ordd. Sub Auriaco Ductoris historia*. Ámsterdam, Juan Blaeu, 1647. En esta investigación trabajo con la traducción portuguesa, de 1940.

EYZAGUIRRE, Jaime. *Ideario y ruta de la emancipación chilena*. Santiago: Editorial Universitaria, 1987.

GÓMEZ DE VIDAURRE, Felipe. "Historia geográfica, natural y civil del reino de Chile", tomo II, *Colección de Historiadores y de documentos relativos a la historia nacional*, tomo XV.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Myth and archive. A theory of Latin American narrative*. Duke University Press: Durham and London, 1998.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

LERNER, Isaías (ed). Alonso de Ercilla. *La Araucana*. Madrid: Cátedra, 2002.

STADEN, Hans. *Viajes y cautiverio entre los caníbales*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1945.

SILVA CASTRO, Raúl. *Evolución de las letras chilenas*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1960.

VASCONCELOS Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, Lisboa, 1865 1ªed, 1663.

Notas

- a Este artículo es parte de mi investigación de Postdoctorado 2003, proyecto n° 3030040, financiada por FONDECYT
- b Jean de Léry. *Viagem à Terra do Brasil (1578)*. El título de la primera edición es: *Narrativa de un viaje hecho a la tierra de Brasil, también llamado América, incluyendo la navegación y cosas notables vistas en el mar por el autor: la conducta de Villegagnon en aquel país, las extrañas costumbres y modos de vida de los salvajes americanos; con un coloquio en su lengua y más la descripción de muchos animales, plantas y demás cosas singulares y absolutamente desconocidas aquí, cuyo resumen se verá en los capítulos en el principio del libro. Todo reunido en el lugar mismo por Jean de Léry, natural de La Margelle, Saint-Sene, ducado de Bourgogne. La Rochelle. Antoine Chuppin, 1578 – 1 vol. In 8º con gravuras sobre madera, una de las cuales repetida.*
- c "Alguna parte de este Brasil y aquél Paraíso de la tierra en que Dios nuestro Señor, como en jardín, puso nuestro primer padre Adán".



- d Según Varnhagen “la obra del fraile Calado es la de un testigo de vista. Pero, aunque de un ministro de una religión toda de paz y tolerancia, se muestra de ánimo muy reducido contra los que no eran sus amigos /.../ Además falta muchas veces con la dignidad histórica, dedica páginas enteras a muchos cuentos sin importancia, y cree o finge creer en todos los chismes que para exaltar el pueblo pequeño contra los holandeses, corrían en los campamentos”. Varnhagen, Francisco Adolfo. *História das lutas com os holandeses no Brasil desde 1624 a 1654*. Rio de Janeiro: Editora Viena d’Áustria, 1871, p.XVI



La curiosidad humana: las letras y los lectores en el periodo colonial hispanoamericano.

Elsa Otilia Heufemann-Barria (UFAM)

A partir de la introducción de la imprenta en España, alrededor de 1473, se produjo una creciente oferta de libros, pero esto no dio como resultado una inmediata popularización de la lectura. Por un lado, debido al elevado precio de éstos y por otro, por el alto número de analfabetos, que por entonces constituían aproximadamente el 80% de la población española. Las personas capaces de leer y escribir eran aquellas cuyo oficio se lo exigía, como los representantes del clero, la nobleza, altos funcionarios, catedráticos, notarios, abogados y médicos, además de mercaderes, algunos comerciantes y funcionarios, que fueron los compradores de los primeros ejemplares, escritos en latín y la mayor parte versaba sobre temas religiosos. Cuando surgieron los primeros libros en lengua vernácula, alrededor de 1490, comenzó el proceso de difusión del libro y los lectores españoles comprendieron que a través de la lectura era posible entretenerse. Cuando la literatura caballeresca había entrado en una etapa de franca decadencia en Europa, surgen en el siglo XVI los libros de caballerías, que se constituyen en una de las literaturas más leídas después del surgimiento de la imprenta en España. Los libros comienzan a editarse sin parar y son traducidos a diferentes lenguas vernáculas europeas. El primer título de este género fue el *Amadís de Gaula* (1508), el más importante y difundido; esta literatura comienza a ejercer una enorme influencia entre los individuos, renovando el entusiasmo por la vida heroica. La ficción literaria era leída como siendo verídica, no se cuestionaban los sucesos narrados, sino que más bien los aceptaban como reales e infalibles, produciéndose una enorme identificación con los héroes que mostraban una valentía a toda prueba, capaces de enfrentar y vencer a grandes ejércitos en tierras lejanas.

Con el surgimiento de la imprenta nace el hábito de la lectura silenciosa, pero no por esto se abandona la costumbre largamente practicada de la lectura colectiva en alta voz, que no solamente iba dirigida a un público analfabeto, sino que se trataba de una actividad social ejercida en los más diversos ámbitos: entre soldados, en reuniones aristocráticas, entre grupos burgueses y nobles, en viajes, en plazas públicas, etc. Durante buena parte del Renacimiento y del Barroco se continuó utilizando este tipo de lectura, incluso entre el público culto (BOGNOLO, 1997). El éxito de la literatura caballeresca ficcional incomodaba a los sectores moralistas españoles, que iniciaron una campaña incisiva para prohibir



su lectura. Religiosos y escritores se sumaron a la lucha contra esta literatura, denunciándola por mentirosa, escrita por hombres ociosos que influenciaban negativamente al lector. En el libro *Instrucción de la mujer cristiana* (1524), tratado del filósofo Juan Luis Vives, se establece el tipo de lectura que deben y que no deben leer las jóvenes y castas doncellas, y en general, los cristianos. Para el autor “era preferible no sólo dejar de aprender a leer, sino hasta perder la vista y el oído, antes que sucumbir al veneno de las historias de amor y de combates.” (VIVES apud LEONARD, 1996, p.70).

Los primeros antecedentes del libro en América Latina remiten a las producciones pictográficas prehispánicas -los célebres códices, que en México alcanzaron un notable desarrollo -, y que constituyen bellos y expresivos testimonios de las culturas autóctonas y de su visión del mundo. Tales códices sobrevivieron durante gran parte de la Colonia, siendo usados por el poder religioso y por el poder político como medio de comunicación con la población indígena.

Poco tiempo después de la llegada de los primeros españoles, América se transformó en un área comercial de gran importancia, especialmente por las extraordinarias ganancias que generaba. En todos los estratos sociales el comercio se constituyó en una actividad adicional y lucrativa. El hecho de instalarse en el Nuevo Mundo un grupo de españoles y sus descendientes, mestizos o no, generó una demanda de productos europeos, entre los cuales se encontraban los libros. Durante la primera parte del siglo XVI la censura de libros existentes en la Península se extendió hacia el Nuevo Mundo; según Esteve Barba, en 1531 se legisló una Real Cédula que prohibía el paso de “libros de romance, de historias vanas y de profanidad como son el Amadís y otros..., porque éste es mal ejercicio para los indios a cosa que no es bien que se ocupen ni lean”. En 1543 se repetía la orden: “porque los indios que supieren leer dándose a ellos dexarán los libros de sana y buena doctrina, y leyendo los de mentirosas historias, deprenderán en ellos malas costumbres e vicios.” En 1548 se insistía sobre el particular, ordenando a las autoridades de Perú “que no consistáis ni deis lugar que en la tierra vendan ni haya libros algunos de los susos dichos ni que se traigan de nuevo a ella y proveáis que ningún español los tenga en su casa ni que indio alguno lea en ellos.” (1965, pp. 234-235). Los libros prohibidos eran quemados, y los impresores y libreros que infringían las disposiciones de la corona, podían ser excomulgados y estaban sujetos a pagar multas.

Posteriormente consta la participación del Santo Oficio en la autorización de la salida de libros desde la Península. Un censor designado por



los inquisidores constataba que entre los libros enviados para Indias, no había ningún título prohibido; y al atracar en algún puerto americano las embarcaciones eran nuevamente inpeccionadas; sin embargo, existen datos que comprueban que los agentes del Santo Oficio que realizaban las últimas “visitas” no ejercían un control riguroso y se dejaban fácilmente sobornar, permitiendo el contrabando y el comercio ilegal.

El aporte a las letras americanas durante el periodo de la colonia se da a través de los escritos desarrollados por los primeros conquistadores y frailes evangelizadores. No eran hombres de letras, sino de acción o sacerdotes, que participaron activamente en las hazañas de la conquista. Sus relatos mostraban una realidad directa, cuyas narraciones estaban llenas de emoción, sentimiento y asombro de lo nuevo. Estos escritos se popularizaron en América y dieron origen a las Crónicas de Indias, abarcando un conjunto de textos de carácter bastante heterogéneo, desde breves relatos de viajes hasta recopilaciones históricas. América asombra a los lectores europeos por su misterio. Los asombra Tenochtitlán, el Cuzco, Chichén Itzá, las pirámides mayas, la cordillera y los ríos desmesurados.

La primera imprenta que conoció América fue establecida en Nueva España a solicitud del virrey, don Antonio de Mendoza y del obispo, Fray Juan de Zumárraga. Así, el primer taller abrió sus puertas en México hacia abril de 1540 y en 1584 la imprenta llegó al Virreinato del Perú; en ambos casos contaron con los servicios de Juan Pablos, representante del principal impresor sevillano Juan Cromberger, el cual se trasladó a Perú para establecer la imprenta en la Ciudad de los Reyes, actual Lima, a solicitud de los jesuitas para satisfacer la demanda de libros que comenzaban a ser requeridos a lo largo de la ciudad. En general, la vida cultural en América Latina, durante la Colonia, fue muy intensa, especialmente en los dos países - México y Perú - que tempranamente contaron con prestigias universidades. A fines del siglo XVI la “Ciudad de los Reyes” se transformó en el centro cultural más importante del sur del continente, induciendo entre otras actividades, a la lectura de libros.

En un principio, la mayoría de los libros impresos en el Nuevo Mundo eran de carácter religioso y con algunos textos en lenguas aborígenes, con el objeto de evangelizar a los nativos. Entre su producción se cuentan vocabularios y gramáticas de las etnias autóctonas, obras jurídicas, libros de medicina, de botánica y textos literarios y de filosofía.

La Iglesia utilizó todas las armas que el derecho canónico le daban para inhibir el comercio, la impresión, la circulación, la compra y venta de libros prohibidos y la lectura de los mismos; sin embargo, a pesar de toda la vigilancia y control ejercidos por las autoridades, estos libros entraron



sistemáticamente en América, a través de un intenso contrabando, escondidos en barricas de vino, en toneles de alimentos, en cajas de doble fondo o se les alteraban las portadas para burlar la inspección. Estudios efectuados por Irving Leonard (1953) echan por tierra la idea de la efectividad de las reiteradas órdenes reales.

A pesar de que el centro de las prohibiciones eran los libros de caballerías, hay elementos que indican que su lectura era común tanto en la Península como en el Nuevo Mundo. Conocido es el registro dejado por el cronista Bernal Díaz del Castillo, en su obra *Verdadera Historia de la Nueva España*, cuando, al mostrarse impresionado por la grandeza de la capital azteca, escribe:

“Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras tantas poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel, como iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres o cués y edificios que tenían dentro en el agua...”
(DÍAZ DEL CASTILLO apud ANDERSON IMBERT, 1991, p. 36)

Es uno de los pocos relatos en que los cronistas asumen abiertamente la lectura de la literatura prohibida. Según Alejo Carpentier, los libros de caballerías fueron escritos en Europa, pero vividos en América. También señala que la crónica de Bernal Díaz sería el primer auténtico libro de caballerías, porque en ella consta que el autor se enfrentó a malhechores que eran *teules visibles* y palpables, y vio auténticos animales desconocidos, contempló enormes ciudades ignoradas, vio dragones en inmensos ríos y montañas insólitas por sus nieves y vapores. Había descubierto también a monarcas coronados con plumas de aves verdes, manjares diferentes y bebidas extraídas de cactus y de palmera. De esta manera, sin saberlo, el conquistador había superado las hazañas de Amadís de Gaula, Belianis de Grecia y de Florismarte de Arcana. (1987, pp. 137-138) Otro ejemplo de historia considerada “mentirosa” por algunos sectores en el siglo XVI, fue el episodio de la lucha trabada entre los expedicionarios de Francisco de Orellana y las amazonas, bajando el río que ahora lleva el nombre de las míticas guerreras. La literatura, desde la época de los clásicos, ha hecho referencia a las amazonas, ubicándolas en diferentes lugares y épocas. En *Lisuarte de Grecia* y *Sergas de Esplandián*, este último uno de los libros de caballerías más solicitados entre los libreros del Nuevo Mundo en la época, se rescata el mito que se constituye en una de las lecturas preferidas de los conquistadores.



La forma encontrada para reconstruir el mundo cultural de los habitantes de Indias ha sido a través de sus libros. La falta de registro y de control de ventas, salidas y entradas de libros ha contribuido para que hoy en día se encuentren pocos estudios al respecto. Históricamente se ha realizado esta reconstrucción a través del estudio de bibliotecas; pero sabido es que en América los lectores de entonces raramente formaban bibliotecas, sino que compraban y leían libros, de su propiedad o no; y que las bibliotecas eran patrimonio principalmente de colegios, conventos u otros. También han sido utilizados como base documental los registros de embarque de pasajeros, de la sección de Contratación del Archivo General de Indias, los cuales contienen referencias a los libros que llevaban los viajeros consigo. Otra fuente que últimamente ha servido de referencia para el estudio de las lecturas en Indias ha sido los Bienes de Difuntos, que son registros de bienes pertenecientes a españoles fallecidos en el Nuevo Mundo sin herederos; estos bienes incluyen los libros que una persona tenía en el momento de fallecer. Clasificar los títulos encontrados se ha constituido en uno de los grandes inconvenientes de quienes intentaron hacerlo, motivado por la excesiva imprecisión con que están registrados en los archivos oficiales (LOHMANN, 1944). Datos arrojados por algunos inventarios indican que pasaban al Nuevo Mundo obras de Erasmo, de clásicos como Homero, Plutarco, Virgilio. También de poetas, dramaturgos, novelistas y místicos como Jorge Manrique, Lope de Vega, Francisco de Rojas, Mateo Alemán, Cervantes, entre otros; también libros de caballerías prohibidos, además de obras históricas, geográficas, tratados de ciencia y gramáticas. Aun así, la mayoría de los estudios consultados indican que los libros de carácter religioso eran los más presentes, seguidos de los de ficción. Se torna difícil determinar número de lectores, puesto que no existían fuentes que permitieran analizar variables como: que había un sector letrado de la población que compraba libros y los leía; que compraba libros y no los leía; que podía comprar libros, pero no se interesaba por la lectura y no los compraba, y, finalmente, que se interesaba por la lectura, pero no tenía recursos para comprar libros.

En el inestimable patrimonio bibliográfico y documental en el período colonial, realidad e imaginación se fusionaban tanto en los relatos llegados desde Europa como en aquellos producidos en el Nuevo Mundo. El lector americano, al terminar la lectura, continuaba con un cotidiano muy próximo al leído, puesto que se encontraba inserto en un territorio todavía inexplorado, rico en seres y acontecimientos fabulosos. Esta alta incidencia de lo legendario con lo real repercutió de forma muy significativa en la literatura hispanoamericana, donde sienta sus bases y se



manifiesta hasta nuestros días. Esta tradición culminará en el siglo XX con el surgimiento de lo real maravilloso americano, una nueva corriente ficcional condicionada por elementos míticos populares que conviven armónicamente con la realidad, donde los fenómenos extranaturales no se cuestionan.

Referencias Bibliográficas

ANDERSON IMBERT, Enrique. Historia de la Literatura Hispanoamericana I. La colonia. México:Fondo de Cultura Económica, 1991.

BOGNOLO, Anna. *La finzione rinnovata*. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo cinquecento spagnolo. Pisa:Edizioni ETS, 1997.

CARPENTIER, Alejo. *A Literatura do Maravilloso*. Tradução de Rubia Prates Goldoni y Sergio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CHEVALIER, Maxime. *Lectura y Lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid:Turner, 1976.

ESTEVE BARBA, Francisco. *Cultura Virreinal*. Barcelona:Salvat Editores, 1965.

GOIC, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanopamericana 1. Época colonial*. Barcelona:Crítica, 1988.

HERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ-BARBA, Mario. "La influencia de los libros de caballerías sobre el conquistador". Revista *Estudios Americanos* N° 102. Vol. XIX. Mayo-Junio. Sevilla, 1960.

LEONARD, Irving. *Los libros del conquistador*. México:Fondo de Cultura Económica, 1996.



El cacique Lautaro y el discurso bélico en Chile

Gerardo Andrés Godoy Fajardo (Universidade Estácio de Sá y Casa de España de Río de Janeiro)

Poesía e historia de Chile

*Hombre, Ercilla sonoro, oigo el pulso del agua
de tu amanecer, un frenesí de pájaros
y un trueno en el follaje.
Deja, deja tu huella
(NERUDA, 1992, p.107)*

El español Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594) fue un soldado y escritor que estuvo bajo las órdenes de Don Pedro de Valdivia (1500-1554), que conquistó gran parte del territorio chileno para la corona española. Además de luchar por los intereses del Rey de España, Ercilla llevó a cabo una descripción poética de La Guerra de Arauco, que fue una contienda entre españoles y araucanos. Estos últimos, también conocidos como mapuches (*mapu* gente y *che* tierra), constituyen la etnia más importante dentro de Chile.

La epopeya de *La Araucana* de Alonso de Ercilla se destaca dentro de las letras castellanas, pues representa uno de los mejores ejemplos de la poesía épica en nuestra lengua. Sin embargo, la importancia del trabajo de Ercilla no reside en el imaginario ibérico, sino en las lecturas que, durante siglos, se han desarrollado en Chile y que han servido para establecer diversos discursos sobre la identidad nacional. Ello se debe a que el trabajo poético de Ercilla en vez de resaltar la valentía de los castellanos enaltece la lucha de los araucanos en la defensa de sus tierras. También observa Ercilla, con una singular sensibilidad, una visión profunda, prácticamente antropológica, de las costumbres de los mapuches. De igual modo, exalta la belleza de esa región indómita para los españoles y, por otro lado, critica la avaricia que mueve a sus compatriotas y la crueldad con que tratan a sus víctimas. No obstante, también distingue la valentía de los hispánicos en los combates.

El recuento más usual de todo ese proceso literario lo presentan los más variados manuales de Historia de Chile. De hecho, diversos cronistas de la época confirman los sucesos con fechas puntuales y lugares precisos. Sin embargo, el relato poético de Ercilla parece tener más fuerza que el recuento de la Historia, pues no sólo enriquece los hechos con la emoción del verso, sino que también ha alimentado el imaginario de los lectores y escritores.



El poema de *La araucana*, publicado en España el año de 1569, está dividido en Tres Partes con un total de XXXVII cantos. En ellos no se distingue un héroe específico, ya que por un lado están los jefes españoles como Pedro de Valdivia y Gonzalo Villagra mientras que por el otro se destacan los caciques Caupolicán y Lautaro. Este último es él que más sobresale, pues, como veremos, transita entre ambas culturas y desarrolla con más énfasis las características del héroe militar.

Vida y obra de Lautaro

Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado de palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. (BAKHTIN, 1999, p.147)

Desde una perspectiva bakhtiniana, los discursos narrativos e históricos están en constante tensión ideológica, pues le pertenecen a sus intérpretes (lectores) y no a sus autores ni actores. Por ello el héroe no tiene un dueño fijo. No es de su creador literario, tampoco se pertenece a sí mismo como sujeto de la Historia. Su vida depende de quien lo lee, lo recuerda y lo vive, por eso su carácter es inestable y en constante reformulación.

Según el relato de *La Araucana*, el Conquistador don Pedro de Valdivia, fundador de la ciudad de Santiago de Chile, captura a un joven indígena que luego lo transforma en su paje. El muchacho siempre estaba callado, pero muy atento a todo lo que veía y aprendía junto al conquistador. Con él percibió que los invasores no eran dioses, sino humanos como su gente. Los vio sin sus armaduras ni sus caballos y pudo darse cuenta que también eran frágiles. Estuvo junto a su señor lo suficiente para conocer el arte de la guerra, el dominio de las bestias y la capital del nuevo reino que sometía y aniquilaba a su pueblo. El joven indígena se llamaba Lautaro y estaba destinado, como héroe de su pueblo, a vivir la gloria y la desdicha de rebelarse contra su opresor. En el Canto III, cuando Lautaro decide tomar en armas contra su señor, Ercilla lo describe de la siguiente forma:

*Fue Lautaro industrioso, sabio, presto,
de gran consejo, término y cordura,
manso de condición y hermoso gesto,
ni grande ni pequeño de estatura;
el ánimo en las cosas grandes puesto,
de fuerte trabazón y compostura;
duros los miembros, recios y nervosos,*



anchas espaldas, pechos espaciosos. (ERCILLA, Canto III, 1999, p.41)

En esta parte del poema se narra la batalla de Tucapel (1553) en la cual muere Pedro de Valdivia a manos de los mapuches y se consagra Lautaro como nuevo líder de la insurrección indígena. El escritor Eduardo Galeano describe la misma escena en sus *Memorias del Fuego* de la siguiente forma:

Hasta este instante, Lautaro ha sido el paje de Valdivia. A la luz de un relámpago de furia, el paje elige la traición, elige la lealtad: sopla el cuerno que lleva terciado al pecho y a galope tendido se lanza al ataque. Se abre paso a garrotazos, partiendo corazas y arrodillando caballos, hasta que llega a Valdivia, lo mira cara a cara y lo derriba.

No ha cumplido veinte años el nuevo caudillo de los araucanos. (GALEANO, 1990, p.150)

Como distingue el escritor uruguayo Lautaro lleva un cuerno, pues había aprendido a dirigir a sus soldados como los españoles lo hacían, o sea, con señales de guerra y diversas estrategias de combate entre las cuales cabe destacar la guerra de guerrilla, donde la sorpresa juega un papel fundamental. También hay que distinguir que los mapuches luchaban con mazas, lanzas y flechas, pues no tenían armas blancas, pero luego las obtendrían de los propios españoles. El escritor uruguayo basa su relato en el texto de Fernando Alegría *Lautaro joven libertador de Arauco* (1989), que se utiliza en las escuelas de Chile. De forma paralela, observamos que esta obra de Alegría se distingue de la narración que lleva a cabo Carlos Barella en su *Lautaro indómito* (1999). Observemos como este narrador describe la misma batalla de Tucapel:

Salió Lautaro del bosque y se enfrentó al viejo. Ante Valdivia surgieron un cuerpo y una cara conocidos. Se miraron en los ojos y se volvieron a mirar. Alzó la espalda el Capitán General y el Toqui le cogió la brida del caballo. Y, entonces, lo reconoció. ¡Felipe Lautaro! ¡Traidor infame, pendejo de cabrón, que Satán te sepulte en lo más hondo de su infierno! Pero Lautaro alzó lentamente su lanza y la colocó en la garganta del Gobernador. Retrocedió éste para librarse del aguijón de muerte. Lautaro lo miró como sonriente y le mostró con un leve gesto el campo de batalla lleno de cadáveres cristianos y de corazas rotas. Valdivia picó su caballo y rehusó el combate mientras la bestia se alejaba bufando polvo rojo. (BARELLA, 1999, p.70)

El texto de Barella es más indigenista que el de Ercilla y de Alegría, pues además de reforzar el coraje de los nativos trabaja las palabras del mapudungun (*mapu* gente; *dungun* idioma). De hecho, nos entrega un va-



lioso diccionario como apéndice, donde distingue que la palabra Lautaro es “De “lev”, ligero, rápido, veloz; y “traro”, ave de presa parecida a un aguilucho, que vive cerca de la costa” (BARELLA, 1999, p.220).

Después de haber vencido a Valdivia, Lautaro, como era la costumbre de los indígenas, viste las prendas del europeo como si fueran un trofeo de sus batallas. Ercilla lo describe:

*Llevaba el General aquel vestido
con que Valdivia ante él fue presentado:
era de verde y púrpura tejido,
con rica plata y oro recamado, (ERCILLA, Canto VIII, 1999, p.70)*

Todos los escritores siguen, de una y de otra forma, la descripción de Ercilla, lo mismo se puede observar en las imágenes que lo han retratado a lo largo del tiempo. Los artistas plásticos de antaño muestran a Lautaro como un soldado greco-romano que usa falda, peto de acero, casco con plumas y capa de general, como el grabado de Gaspas y Roig que en 1852 ilustra una edición de *La Araucana*. Uno de los retratos más populares es de un autor anónimo, probablemente de finales del siglo XIX, en el cual vemos un Lautaro con apariencia de indígena norteamericano al lado de su imponente caballo negro.

Esta estética híbrida de Lautaro es tal vez una de las marcas más fuertes para la identidad chilena, pues se trata de un indígena que no rechaza su origen, pero que sabe aprovechar la experiencia ajena en pro de su propia cultura. De hecho, sus triunfos se deben, en gran medida, a la experiencia acumulada junto a los españoles.

Además de terminar con el conquistador de Chile en la batalla de Tucapel, Lautaro derrota a Francisco de Villagra y, posteriormente, captura la ciudad de Concepción, entre otras proezas. El joven guerrero también es orador, en el poema de Ercilla vemos a Lautaro hablando numerosas veces a sus tropas, pero nunca en su lengua original. Ahora bien, en el relato de Fernando Alegría podemos escucharlo, por un momento, en mapuche:

–Inche Lautaro, apumbin ta pu huinca... Yo soy Lautaro, que acabo con los españoles... Yo soy el que derrotó en Tucapel y en la cuesta. Yo maté a Valdivia, y a Villagra puse en huida. Yo maté sus soldados; yo abrasé la ciudad de Concepción... (ALEGRÍA, 1989, p.82)

La mayor ambición bélica de Lautaro era tomar la ciudad de Santiago, pues la idea era expulsar a los españoles de todo Chile, así prepara un ejército de un millar de guerreros que fueron avanzando hacia la capi-



tal. En su camino, además de derrotar las colonias españolas, exigían el apoyo irrestricto de los otros pueblos que estaban bajo el dominio ibérico. Durante ese proceso, Lautaro fue cosechando su derrota final, pues los *yanacunas*, que eran indígenas que se sometían a los españoles, delatan su localización a Francisco de Villagra, que ataca sorpresivamente al ejército de Lautaro durante el amanecer del 29 de abril de 1557. Ese día Lautaro muere acribillado por las flechas enemigas. Antes de que se llevara a cabo el trágico final, la esposa de Lautaro, Guacolda, había presenciado la desgracia, como nos cuenta Ercilla:

*«¡Hay de mí!, que vos yo satisfecha
—dice Guacolda— estoy, mas no segura:
¿ser vuestro brazo fuerte qué aprovecha,
si es más fuerte y mayor mi desventura?
(ERCILLA, Canto XIII, 1999, p.113)*

Cabe destacar que Lautaro llevaba a su esposa en la guerra lo que no había sido bien visto por los otros guerreros. El amor entre ambos tiene un carácter mítico dentro de la epopeya, pues se trata de una alianza dramática en el contexto bélico de la obra. Sin embargo, no se trata de una mera copia de un amor épico greco-romano, pues está dentro del contexto indígena del *malón*, que el pintor alemán Rugendas retrataría siglos después. El *malón* es una tradición mapuche en la cual el novio hace un rapto simbólico de la novia.

De este modo, el joven guerrero Lautaro, bajo la descripción épica de Ercilla y resucitado por varios autores, se transforma en un icono de la identidad bélica y cultural de Chile, que, según la lectura que se realice, adquiere diversas posibilidades.

Lautaro: un héroe elástico

La importancia del texto de Alonso de Ercilla en la historia y cultura de Chile, como hemos visto, no se restringe a una visión mítica de la identidad sino que se lleva a la práctica discursiva del quehacer político e ideológico. Ello lo podemos observar en los primeros años de la lucha por la independencia por parte de los criollos de la región. En la ciudad de Buenos Aires, en el año de 1812, don José e San Martín funda la *Logia Lautarina* que, desde una orientación masónica, lucharía por la independencia de América. A ese grupo pertenecía también el líder don Bernardo O'Higgins, que sería, posteriormente, el primer gobernante de Chile. En

los primeros años de la nueva república, el primer escudo patrio tenía la imagen de una pareja indígena armada de una lanza, una maza y un arco, con dos frases en latín que decían *Después de las tinieblas, la luz y O por consejo o por espada*. Este emblema duró tan sólo doce años cuando fue sustituido por el actual que tiene un cóndor, un huemul y la frase: *Por la razón o la fuerza*.

La identificación hacia lo indígena, desde el inicio de la construcción de la nación hasta los días actuales, siempre ha tenido una visión antagónica por parte de las elites, pues se pasa de la admiración al rechazo. Por ello, tal vez las ciudades más importantes del país tienen los nombres que trajeron los conquistadores tales como: Santiago, Concepción y Valdivia. Por otro lado, las ciudades de Lautaro y Galvarino, en la región de la araucanía, están en un contexto más periférico. Lo mismo pasa con los monumentos que podemos encontrar en las plazas públicas a lo largo del país, en las cuales sobresale la estatua del conquistador que se impone frente a la de un indígena reducido.

No obstante, los discursos son como elásticos que podemos extender hacia diferentes lados. De hecho, en el presente trabajo he rescatado las voces que desarrollan la autoestima indígena como una forma de leer lo nacional, lo Americano y lo propiamente indígena. Como lo distingue Pablo Neruda en su poema *Educación del Cacique*:

*LAUTARO era una flecha delgada. (...)
Aprendió el alfabeto del relámpago.
Olfateó las cenizas esparcidas.
Envolvió el corazón con pieles negras.
Descifró el espiral hilo del humo.
Se construyó de fibras taciturnas.
Se aceitó como el alma de la oliva.
Se hizo cristal de transparencia dura.
Estudió para viento huracanado.
Se combatió hasta apagar la sangre.
Sólo entonces fue digno de su pueblo (NERUDA, 1992, p.115-116)*

Como Neruda, pero desde otro ángulo, el Ejército de Chile también resalta la figura de Lautaro. En la página oficial de las Fuerzas Armadas en la Internet, Lautaro está como el primer estratega de la nación. De hecho, según Jorge Larraín, existe una “versión militar-racial” en la *Identidad chilena* (LARRAÍN, 2001, p.145-157). De forma paralela, la guerrilla urbana también le ha sacado provecho al héroe de *La Araucana*, pues en los años ochenta surge un movimiento autónomo en los barrios más pobres



de Santiago que se llamaba: «MJL» *Movimiento Juvenil Lautaro*. La investigadora Cristina Moyano Barahona distingue a este grupo, que luchó contra la dictadura de Pinochet, como una desconstrucción del sujeto político de izquierda: rebelde, utópico y militante. Por otro lado, para los mapuches, que después de siglos de lucha contra los españoles y contra los chilenos, la lectura de Lautaro adquiere una fuerza vital para mantener su lengua y tradiciones. En la actualidad, existen alrededor de un millón de mapuches y medio millón de hablantes de mapudungun, la gran mayoría se concentra en algunos barrios de Santiago y en la región de la araucanía, también existen comunidades y reservas mapuches en algunas provincias argentinas aledañas a la Cordillera de los Andes. Por esto último, cabe destacar que el territorio mapuche precolombino abarcaba, según la página en la Internet *Tradición Espiritual Mapuche*, gran parte del territorio chileno y argentino. Frente a estos últimos datos, cabe destacar que las lecturas desarrolladas por los propios mapuches del poema épico de Ercilla abrirán nuevas posibilidades para la crítica literaria y los estudios culturales.

Referencias Bibliográficas

- ALEGRÍA, Fernando. *Lautaro joven libertador de Arauco*. Santiago: Zigzag, 1989. 155 p.
- BARELLA, Carlos. *Lautaro indómito*. Santiago: Sudamericana, 1999. 259 p.
- DE ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso. *La araucana*. Santiago: CTC, 1996. 300 p.
- GALEANO, Eduardo. *Memorias del fuego. Volumen I. Los nacimientos*. La Habana: Casa de las Américas, 1988. 366 p.
- NERUDA, Pablo. "Canto General". In: *Antología Fundamental Pablo Neruda*. 4ª ed. Santiago, 1992, p.79-158.

Bibliografía Complementar

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. Traduzido por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999. 196 p.
- CONCHA, Jaime. "Observaciones acerca de *La Araucana*." In: (Org.) SOSNOWSKI, Saul. *Lectura crítica de la literatura americana. Inventos, invenciones y revisiones*. Caracas: Ayacucho, 1996, p.504-521.



LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago: Lom, 2001. 274 p.

MOYANO BARAHONA, Cristina. "De Gramsci e Foucault: los diferentes teóricos y los inesperados rumbos de la Revolución Socialista en el MAPU 1973-1989." In: *Cyber Humanitatis n.35* (Invierno 2005) Disponible en: <www.cyberhumanitatis.uchile.cl> Ingreso el 06 de agosto de 2006.

Sitios de interés

www.geocities.com/aunawel

Tradición Espiritual Mapuche. Comentario y difusión de la obra de Aukana-w.

www.memoriachilena.cl

Página sobre múltiples informaciones de la cultura e Historia de Chile.

www.serindigena.org Página sobre las culturas indígenas en el territorio chileno: lengua, cultura, arte, etc.



***Rabinal achí o Danza del tun. La escritura del cuerpo en el espacio sagrado prehispánico.*^a**

Patricia Henríquez Puentes (Universidad de Concepción – Chile)

El *Rabinal Achí o Danza del Tun*^b es teatro maya que data del siglo XIII D.C., puesto en escena prácticamente sin interrupciones hasta nuestros días en la comunidad de Rabinal de Guatemala.^c Durante ochocientos años esta obra ha experimentado las transformaciones naturales de un arte efímero como el arte teatral, pero por sobre todo las transformaciones que experimentaron las artes prehispánicas a partir de la irrupción a América del hombre europeo del siglo XVI^d. El Rabinal Achí se inscribe en ese momento de la historia del teatro latinoamericano en el que rito y teatro confluyen en la misma escena, la escena que simbolizaba el espacio sagrado prehispánico y en la que los cuerpos de ejecutantes y espectadores rearticulaban, ante la divinidad, una sintaxis corporal según ciertas técnicas ancestrales. Los cuerpos entonces, devenían en textos, es decir, en texturas de significados que operaban en cercano contacto con la naturaleza y el cosmos. (Weisz, Palacio chamánico 29-34)

El Rabinal Achí es entonces performance, en tanto funciona como un acto vital de transferencia, transmite saber social, formas de conocimiento, memoria, y sentido a través de acciones reiteradas. (TAYLOR, 2003, p.18, SCHECHNER, 1985, p.36) Es performance, además, en tanto ritual, es decir, en tanto acto de religación. El ritual según Grotowski es equivalente a un momento de gran intensidad provocada, gracias al cual el performer o el ejecutante del rito, verdadero hacedor de puentes, posibilita a los testigos-espectadores el ingreso a otros estados de conciencia. (GROTOWSKI, 1989, p.4-5) El organismo del performer es un organismo-canal a través del cual las energías espirituales de otros cuerpos circulan por el suyo y le permiten despojarse del cuerpo normal para alcanzar un cuerpo mágico.^e

El *Rabinal Achí* pone en escena un conflicto de poder territorial entre grupos queché. Producto de este conflicto, uno de ellos vence y sacrifica al guerrero principal del otro grupo. Este último antecedente es particularmente importante en tanto refiere a una de las prácticas más controvertidas e importantes en el marco de la celebración de las fiestas religiosas de las culturas mesoamericanas, el rito sacrificial del animal humano, en este caso, como resistencia a una forma de agresión, la invasión territorial. En la obra, el Varón de los Queché ha puesto “señales” en territorio vecino, es decir, lo ha invadido, provocando destrucción, muerte y desestabilización del equilibrio entre los mundos, el mundo de arriba, el de los cielos y el inframundo.^f El sa-



crificio del invasor era entonces, una modalidad de reparación de la violencia ejercida en contra de ese espacio.

La obra se inaugura en el punto culminante del conflicto entre el Varón de Rabinal, su gente y el Varón de los Queché. Lo primero y último que ve el espectador es la espacialización de formas del poder, materializada en la composición de una danza en ronda que figura con los cuerpos un círculo en el espacio. El círculo, una imagen arquetípica de la totalidad de la psique, es un punto extendido, en este sentido es perfecto y homogéneo. Luego, el movimiento circular es perfecto e inmutable, sin comienzo ni fin, simboliza los ciclos celestes, la dialéctica entre lo celestial trascendente y lo terrenal. (CHEVALIER, 1995, p.300-305) El trayecto en círculo de los cuerpos que dan apertura a la obra, connota lo cíclico, la totalidad indivisa en el tiempo y el espacio.

La danza en círculo es también considerada una de las más antiguas y simples modalidades de comunión grupal, en tanto iguala a todos, posibilita que todos se vean y alcancen un mismo ritmo, en armonía y unidad exterior e interior. En cuanto forma envolvente y circuito cerrado, el círculo es símbolo de protección, protección asegurada dentro de sus límites.

El primer cuadro comienza con la danza en ronda compuesta por el Varón de Rabinal y su gente. El círculo protector trazado con sus cuerpos figura el espacio delimitado por los luchadores antes de entablar un combate, aquel que cierra el paso a los enemigos y que en su composición, revela los cambios corporales operados en quienes se preparan para el contacto bélico. La danza en círculo figura en este sentido, ese ritual inicial sin el cual los pueblos indígenas no daban comienzo a la guerra.⁹ Una vez que el Varón de los Queché irrumpe en el círculo la comunión grupal connotada en su composición se vulnera y el Varón de Rabinal da inicio a la danza de captura.

Lo ha sujetado con el lazo y tira de éste, para atraerlo hacia sí. Cesa la música, y la danza se interrumpe. Hay un prolongado silencio, en el cual ambos varones fingiéndose iracundos, se ven cara a cara.” (RABINAL ACHÍ, 1995, p.11)

La escena de la captura propone una espacialización según principios básicos del movimiento del cuerpo humano en acción. Estos principios se revelan en los cuerpos en una multiplicidad de tensiones de fuerzas contrapuestas dilatadas, puestas en visión para el espectador. El Varón de Rabinal captura y jala hacia sí al Varón de los Queché, ejerciendo fuerzas sobre él y sobre la tierra; mientras, el varón de los Queché se resiste,



ejerciendo fuerzas en sentido contrario. La dinámica de las tensiones y oposiciones corporales no puede sino fluir entre la parte superior y la inferior y entre la anterior y la posterior de los cuerpos. Torso, rodillas y pies son las zonas del cuerpo que revelan al espectador el equilibrio dinámico de las tensiones contrapuestas.

La captura se resuelve en una alteración del ritmo de los cuerpos en el espacio escénico, revelando la dinámica de la fuerza orgánica contenida en aparente inmovilidad.^h Cesan los sonidos y en un prolongado silencio, ambos varones se enfrentan cara a cara, comunicándose a través de ese lenguaje del que hablaba Artaud, ese lenguaje anterior a la palabra, aquel que permite transformar el estado espiritual en un gesto. (ARTAUD, 1997, p.68-77) El combate entonces, se manifiesta en tonos musculares y en el paso del equilibrio al desequilibrio.

Luego, la danza en ronda se reanuda, marcada por la música de la orquesta y el discurso de los personajes que reconstruyen la historia. La escena pone en funcionamiento algunos procedimientos de apropiación por medio de los cuales los actores se despojan de su cuerpo normal para alcanzar un cuerpo mágico. Según esta reconstitución la primera etapa de la invasión emprendida por el Varón de los Queché y su gente consistió en la adaptación de la voz humana al grito de tres animales: el coyote, símbolo de la noche, de la astucia y de la cautela; el zorro, símbolo de la agilidad y de la astucia, habitualmente dañina; y el jaguar, símbolo de fiera, del mundo nocturno y subterráneo y en tanto tal, representativo de las fuerzas internas de la tierra. El modelo animal es separado de su condición natural para iniciar un proceso de dualificación y transfiguración de un ser en otro ser. Esta práctica, realizada en el marco del esquema religioso de las culturas prehispánicas, supone la capacidad de entrar en contacto con el espíritu de los animales elegidos y con sus dimensiones sagradas de manera de exteriorizar la entidad anímica del animal representado. Este proceso que transforma el cuerpo en el escenario sensorial donde el dios-modelo puede activarse (WEISZ, 1993, p.30) y en el que las fuerzas telúricas circulan en el cuerpo, se revela además en los personajes que representan a las “doce águilas amarillas, los doce jaguares amarillos” (RABINAL ACHÍ, 1995, p.18), expresión de las dos grandes cofradías guerreras aztecas, la de los caballeros-águila y la de los caballeros-jaguares. El águila es el símbolo del Sol, es como el dios del cielo, asimilado al rayo y al trueno, es el ave representativa de las fuerzas celestes. Luego, si el águila es el símbolo del sol y éste se relaciona estrechamente con el factor ambiental de la luz que influye sobre el sistema generador de la ritmicidad circádica, entonces, el águila es símbolo de luz y por lo



tanto, de vida.ⁱ En combinación con el jaguar, símbolo de la noche y del inframundo, representativo de la oscuridad-muerte, el águila simboliza el ejército terreno cuyo deber es alimentar al sol y a la luna con la sangre y los corazones del animal humano sacrificado. (CHEVALIER, 1995, p.60, p.601) Guerreros águilas y guerreros jaguares amarillos expresan la oposición dual de Sol-luz-vida / Noche-oscuridad-muerte, respectivamente; expresan además en tanto símbolos, una imagen doblemente semántica. El color amarillo, origen divino del poder de los guerreros águilas y jaguares, califica y enriquece su significación. (PORTILLA, 1995, p.38)

Las doce águilas amarillas, los doce jaguares amarillos son los guerreros que, en el Cuadro I del Primer Acto, hacen sonar el Lotz Tun, “el gran tambor de guerra, el gran tambor sagrado” y el Lotz Gohom, “el pequeño tambor de guerra.” Las fuerzas celestes y telúricas, simbolizadas en los guerreros águilas y jaguares respectivamente, son transferidas como atributos a la dimensión humana de quienes tañían rítmicamente los tambores sagrados. En el Cuadro II, las doce águilas amarillas y los doce jaguares amarillos constituyen las dos grandes cofradías guerreras a las que el Varón de los Queché podría haberse integrado si se hubiese sometido al Jefe Cinco Lluvia. Luego, en el Segundo Acto, las doce águilas amarillas y los doce jaguares amarillos son los guerreros solicitados por el Varón de los Queché y concedidos por el Jefe Cinco Lluvia, para probar su valentía antes de ser sacrificado. Por último, jaguares y águilas son también los oficiantes del rito sacrificial, son los guerreros conductores de un proceso de introducción de los participantes, actores y espectadores, en un espectáculo interno capaz de relajar las defensas conscientes y de dar paso a las experiencias subjetivas que se encuentran en los niveles más profundos del trance provocado por la escena del rito sacrificial.

Conclusiones preliminares

El *Rabinal Achí* o *Danza del Tun* modula una propuesta teatral que actualiza ese período en la historia del teatro latinoamericano en el que rito y teatro se contenían mutuamente y en el que las composiciones enfatizaban en el uso de un cuerpo articulado al ritmo de la música y de la danza, para escribir una historia que recomponía otras escrituras corporales, aquellas que mantenidas en la memoria orgánica de los sucesivos depositarios de la obra, actualizan hasta el día de hoy una retórica corporal prehispánica.

La integración armónica de danza, música y poesía, en tanto vía de acceso al conocimiento y de religación con la divinidad, provocaba en



las culturas mesoamericanas prehispánicas el desprendimiento sensorial necesario para el estado de trance de los participantes del rito, es decir para que éstos accedieran a diferentes espacios psíquicos, en los que la realidad exterior y los sueños conforman un nuevo espacio. Este estado aguzado de percepción es intensificado en el Rabinal Achí con el sonido hipnótico del gran tambor sagrado, asociado en tanto tal a la emisión del sonido primordial, origen del ritmo del universo, representación simbólica del trueno, poder de muerte y fecundidad.

En el *Rabinal Achí* el cuerpo se llena de significados rituales al transformarse en un cuerpo simbólico, es decir, en un cuerpo objeto que por ejemplo, se adapta al modelo animal, a través de un proceso de despojo que transforma el cuerpo normal en cuerpo mágico.

Referencias Bibliográficas

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1997
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1992
- Bengoa, José. *Historia de los antiguos mapuches del sur. Desde antes de la llegada de los españoles hasta las paces de Quilín. Siglos XVI y XVII*. Chile: Catalonia. Ltda, 2003
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1995
- GROTOWSKI, Jerzy. *Máscara. Cuadernos Latinoamericanos de Reflexión sobre Escenología*. El performer. Año 1 N°1 México, D.F.: editorial Gaceta. Septiembre 1989
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995
- León Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos*. México: Ediciones de la Biblioteca del Estudiante Universitario, 2000
- ___ 1995. *Historia de la Literatura Mexicana. Período Prehispánico*. México: Editorial Alambra.
- ___ 1992. *Literaturas Indígenas de México*. Madrid: Editorial MAPFRE, S.A.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985
- TAYLOR, Diana. Revista *O Percevejo*. Hacia una definición de performance. Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro. Año 11 N°12 2003
- Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achí)* Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones, 1995



Weisz, Gabriel. *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994

___ ed. *El juego viviente. Indagaciones sobre las partes ocultas del objeto lúdico*. España: Siglo XXI editores, 1993

___ ed. *Dioses de peste. Un estudio de literatura y representación*. México: Siglo XXI Editores, 1998

Notas

- a *Este texto forma parte de una investigación más amplia que indaga sobre teatro maya, en tanto sustrato constitutivo de las retóricas corporales latinoamericanas. Me interesan particularmente las retóricas corporales vinculadas a la escena educativa latinoamericana del siglo XXI, particularmente chilena. En este sentido, la investigación "Rabinal Achí o Danza del Tun. La escritura del cuerpo en el espacio sagrado prehispánico" forma parte del Proyecto de Investigación del que soy investigadora responsable, "Pedagogía Teatral: Aportes del teatro a la educación." N°204.062.040-1.0, Dirección de Investigación. Universidad de Concepción. Reflexiono ampliamente sobre el Rabinal Achí o Danza del Tun en el artículo de pronta publicación en la Revista Chilena de Literatura 2007 de la Universidad de Chile, "Teatro Maya: Rabinal Achí o Danza del Tun".*
- b *Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achí) Universidad Nacional Autónoma de México. (México: Dirección General de Publicaciones, 1995) Cada vez que cite el texto me referiré a esta versión de la obra.*
- c *Desde 1625 hasta 1856 la obra fue prohibida. Es posible suponer que pese a la censura continuó representándose. Entre 1520 y 1540 fragmentos completos de las culturas indígenas se sumieron en la clandestinidad, adquiriendo, frente al cristianismo de los vencedores, el estatuto de prácticas idolátricas. Pese a ello, los indígenas del México Antiguo continuaron celebrando sus fiestas prohibidas, observando los calendarios agrícolas fijados en secreto por los ancianos y entonando "canciones de sus historias antiguas o de su falsa religión." Serge Gruzinski. La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), 26-27.*
- d *Las expresiones del pensamiento y de la palabra indígenas de los pueblos que vivieron en el período posclásico maya (900-1524 D.C), zapotecos, mixtecos, nahuas y diferentes grupos de la familia maya, pueden conocerse a través de tres formas distintas de testimonios. La primera se halla en diversos monumentos con inscripciones e imágenes; la segunda, está constituida por el conjunto de libros o códices con pinturas y signos glíficos; y la tercera, por los textos indígenas que a raíz de la conquista se transcribieron con el alfabeto latino adaptado para representar sus fonemas. Estos textos, al ser transcritos por medio del alfabeto y con la participación de los indígenas expuestos al contacto con la cultura europea, deben ser analizados y valorados con cautela, por cuanto en el proceso de transcripción, en el que muchas veces participaron frailes misioneros, introdujo interpolaciones y otros géneros de modificaciones. Miguel León Portilla, Literaturas Indígenas de México (Madrid: Editorial MAPFRE, S.A., 1992), 83-85. El Rabinal Achí no es una excepción de este proceso. A mediados del siglo XIX fue puesto en escritura por el párroco de San Pablo de Rabinal, Braiseur de Bourbourg, quien apoyado por Bartolo Zis, el "depositario" del Tun y encargado de conservar la obra, la transcribió al quiché y luego, hizo una traducción al francés. De la versión publicada por éste en 1862, Georges Raynaud hizo una nueva traducción en 1928, de la cual Luis Cardoza y Aragón elaboró la primera conocida en español, en 1930.*
- e *El cuerpo mágico es aquel que puede entrar en contacto con los espíritus y realizar tareas que un cuerpo normal no puede hacer, como volar y transformarse en animal. El cuerpo mágico también está constituido por fuerzas sobrenaturales que provienen del exterior y que se manifiestan en un*

momento determinado. El tema del despojo del cuerpo racional, como vehículo de tránsito entre cuerpo normal y cuerpo mágico, es una característica que se encuentra en el esquema religioso de las culturas prehispánicas y por extensión, en las culturas chamánicas. Gabriel Weisz, Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas (México: Grupo Editorial Gaceta, 1994), 37.

- f *La unidad de los dos mundos es la base del equilibrio de gran parte de las sociedades indígenas. Para la sociedad mapuche, el mundo de arriba y el mundo de abajo, el mundo de la vida presente y el de la vida después de la muerte, están presentes en la cotidianidad de la existencia humana. La invasión territorial fue para los mapuches, como también para los pueblos mesoamericanos, una alteración radical de la convivencia entre esos dos mundos. José Bengoa, Historia de los antiguos mapuches del sur. Desde antes de la llegada de los españoles hasta las paces de Quilín. Siglos XVI y XVII (Chile: Catalonia. Ltda., 2003), 242-244.*
- g *Para las culturas indígenas Mesoamericanas, la guerra, una institución cultural, suponía un protocolo, según el cual existía un ritual que antecedía al encuentro bélico. Este consistía en el envío de ciertos escudos, flechas y mantas a aquellos con los cuales se iba a luchar, haciéndoles saber por este medio que se apercebieran a la guerra. La ausencia de este protocolo explica la sorpresa de los mexicas al ser atacados súbitamente por los españoles, que residían en calidad de huéspedes dentro de su capital, Tenochtitlán. El protocolo que antecedía al encuentro bélico formaba parte también de las prácticas de los pueblos indígenas del Sur de América. Los mapuches bailaban al son de diversos tambores e instrumentos de viento, durante horas o días antes de cada batalla. Estas danzas, por un lado, se constituían en el entrenamiento de la marcha de las escuadras y por otro, buscaban generar estados de alterados de la conciencia en la machi o en la figura que representaba al personaje chamánico, de modo que éste saliera de sí y pudiera transitar entre el mundo de los vivos y de los muertos, el Wenu Mapu, e informara sobre lo que ocurriría en la siguiente batalla. Miguel León Portilla, Visión de los Vencidos (México: Ediciones de la Biblioteca del Estudiante Universitario, 2000), 209-210. José Bengoa, Historia de los antiguos mapuches del sur. Desde antes de la llegada de los españoles hasta las paces de Quilín. Siglos XVI y XVII. (Chile: Catalonia. Ltda., 2003), 219-244.*
- h *Cuando estamos erguidos, no podemos estar inmóviles. Aun creyendo estarlo, minúsculos movimientos desplazan nuestro peso. Se trata de una serie continua de ajustes con los que el peso incesantemente pasa a presionar distintas partes. Estos micro movimientos está presentes aun en la inmovilidad más absoluta, a veces más reducidos, otras más amplios, a veces más controlados, otras menos, de acuerdo a nuestra condición física, edad u oficio. Eugenio Barba, La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral (México: Grupo Editorial Gaceta, 1992), 40.*
- i *La ritmicidad circádica regula nuestra temporalidad biológica de acuerdo con un intervalo de veinticuatro horas. Un desorden circadiano, provocado por un descenso de la temperatura y por lo tanto de la luz, explica la susceptibilidad a los cambios de temperatura y la tendencia a la desincronización. El reloj interno o circadiano es un sistema que incorpora signos del exterior y por ello podemos pensar en un lenguaje rítmico, lenguaje que influye sobre la conducta de los seres humanos. Gabriel Weisz. Dioses de peste. Un estudio sobre literatura y representación. (México: Siglo XXI Editores, 1998), 31.*



Do Romantismo ao Realismo



O tríplice presente na memória de Blest Gana: estudo sobre “El loco Estero”

Olga Reyes (FFLCH / USP)

Alberto Blest Gana foi um escritor realista chileno que viveu de 1830 a 1920 e escreveu dezoito romances, algumas crônicas de viagem e uma peça de teatro. Dentre suas produções destaca-se a publicada em 1909, intitulada *El loco Estero*, romance pertencente à segunda fase do autor. Trata-se de um romance de costumes em que detalha hábitos cotidianos da sociedade chilena da época, relações sociais, ganâncias, paixões, liberdade com personagens que parecem tirados das ruas da cidade de Santiago.

Blest Gana é um autor que concentra em si diferentes influências. A primeira é anglo-saxônica, por parte de seu pai, um conhecido médico irlandês que lia muito para seu filho durante a primeira infância. Essa influência é confirmada pelo crítico chileno Jaime Concha, (1977, p.XIII), pois observa que as obras de Walter Scott y de Charles Dickens figuram sem dúvida entre as primeiras leituras do escritor.

A segunda é a influência francesa de Balzac, Stendhal e Vitor Hugo, as mais apontadas pela crítica. Sem dúvida Balzac foi o ponto de partida para Blest Gana. Pois declara o próprio autor, em carta à um amigo, que após ler *A Comédia Humana* fez um auto de fé em sua chaminé lançando as chamas seus poemas adolescentes, jurando a partir desse momento dedicar-se somente ao romance.

E por último, destaca-se a influência liberal chilena. Blest Gana conviveu com grandes representantes do movimento liberal de seu país, o que o influenciou mais diretamente foi José Victorino Lastarria, considerado um dos fundadores do pensamento democrático Chileno.

A partir dessas características observamos que Blest Gana ao mesmo tempo tem seu imaginário povoado pela literatura inglesa, seguiu o caminho trilhado por Balzac no tocante ao estudo da sociedade e as técnicas narrativas, mas, por outro lado, na utilização dos costumes e dos cenários históricos, segue as pistas da tradição intelectual liberal chilena.

De modo resumido podemos dividir a obra em três partes: na primeira parte o romance conta a história de duas famílias diametralmente opostas e que convivem em um mesmo terreno.

Na casa grande vive a família Cunningham, umas famílias patriarcal e conservadora, que representa a estrutura dessa sociedade pós-colonial. Diz o crítico chileno Hernán Poblete Varas, que o autor não dissimula os nomes de sua verdadeira família, para ele o doutor Guillermo Cunningham Blest, pai do autor, aparece como don Guillén Cunningham e as crianças



Guillén e Javier representam respectivamente, seu irmão, Guillermo e Alberto, pois Javier é o nome de batismo do romancista.

Na casa pequena vive a família Estero, a qual dá nome ao romance. O injusto aprisionamento do suposto *louco Estero*, ocorreu porque Dona Manuela não aceitou a divisão da herança, deixada por seu pai e desejava estar a frente dos negócios da família, por isso juntamente com seu amante, o major Quintaverde, arquitetam um plano para prender seu irmão, por isso o denuncia como ex-capitão de cavalaria do exército liberal e conspirador do governo, ao ministro Diego Portales (1793-1837). Para que ele não vá para prisão alegam que ele está louco.

Já na segunda parte, um dos pontos culminantes é o dia da entrada das tropas do exército triunfante do general Manuel Bulnes, na *Alameda de las Delicias*. O triunfo de Yungay e o aniquilamento da Confederação Perú-boliviana, criada por Santa Cruz, deram ao Chile grande estima em toda América. Os Estados europeus começaram, desde esse dia, a considerar o Chile como a mais forte e melhor organizado militarmente entre as nações surgidas do desmembramento colonial hispano-americano. (Galdames, 1985, p.32)

Na terceira parte, dona Manuela sofre as conseqüências dos seus atos impiedosos, pois ao ser libertado por Carlos Díaz, don Julián, ao ver a irmã, se enfurece e a fere com uma espada, o que a deixa acamada. Mas ao perceber os carinhosos cuidados de seu marido se arrepende por havê-lo traído. Esta parte é marcada pelo tema da religião, pois também, antes de morrer, pede que chamem o irmão para que possa pedir perdão, se desculpa, também, com Carlos Díaz e permite o casamento dele com a sobrinha. Díaz, é um rapaz de vinte anos, idealista, vivaz e orgulhoso, que se apaixona pela bela Deidamia Linares, um amor que enfrenta a barreira do preconceito social.

Aos setenta e nove anos de idade Alberto Blest Gana revive nas páginas deste romance um momento importante de sua infância. Apesar do tempo passado desde o fato ocorrido e após quase cinquenta anos vivendo em Paris, os detalhes de sua infância, na Santiago de 1839, parecem vivos em sua memória. Mario Vargas Llosa, (1996, p.13) crítico e romancista peruano, no prólogo de seu ensaio *La verdad de las mentiras* observa que a memória é a base da ficção, segundo ele para quase todos os escritores a memória é o ponto de partida da fantasia, o trampolim que dispara a imaginação no seu vôo imprevisível à ficção. Diz ainda que as lembranças e as invenções se misturam na literatura de criação de maneira às vezes inexplicáveis até para o próprio autor, quem, a pesar de pretender o contrário, sabe que a recuperação do tempo perdido, pode



levar a cabo a literatura, é sempre uma simulação, uma ficção na que as lembranças se dissolvem no sonho e vice-versa.

Mas aqui não se trata, apenas, de um livro de memórias, porque sua forma é arquetonicamente organizada^a os episódios ficcionais ganham vida ao longo da obra e se desprendem do histórico-biográfico. Os elementos autobiográficos limitam-se a uma introdução no romance, à caracterização dos personagens e ao pano de fundo da história; os reais fatos históricos, além de terem importância nacional, servem para contextualizar temporalmente, mas o que nos prende ao enredo é a maneira como Blest Gana mescla suas memórias com a ficção. Ou seja, utilizando personagens históricos reais como o ministro Diego Portales e o general Manuel Bulnes, os incorpora dentro de sua trama ficcional.

Diz o crítico francês Paul Ricoeur, (1994, p.26) que o tempo torna-se tempo humano na medida que está articulado de modo narrativo. E a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal, isto é, a linguagem ficcional permite resistir ao passar inexorável do tempo e reatualizar o passado no presente.

O narrador em varias oportunidades traz a história para o seu presente. Ele cria hipóteses imaginando como os meios de comunicação mais modernos de sua época se relacionariam com determinados costumes da sociedade da primeira metade do século XIX. Esta atitude ajuda o leitor a compreender melhor os valores que a sociedade dava a determinados fatos. Também cria um dinamismo na narrativa fazendo jogos temporais. Dois exemplos desse jogo de passado e presente que Blest Gana faz podem-se perceber na utilização de idéias que, para a época (1909) são absolutamente inovadora; uma é o cinema, introduzido pelos irmãos Lumière em 1895; a técnica cinematográfica da velocidade é utilizada pelo narrador para referir-se à rapidez com que Deidamia se desinteressa pelo seu pretendente. Cito: “La imagen del oficialito se desvanecía del corazón de su novia, con la rapidez con que desaparecen los personajes en la tela trepidante del cinematógrafo.” (p.44)

Outra passagem em que o autor oscila entre passado e presente é no episódio das pipas, conhecidas como *volantines*, em que o narrador chama a atenção para essa paixão dos santiaguinos de 1839, cito:

“si la prensa, entonces en su infancia, hubiese alcanzado el sorprendente espíritu de publicidad en el que hoy rivalizan todos los diarios y revistas, sin duda en cada periódico habría contenido una sección ‘Volantines’, como las que consagran los varios sports favoritos de las nuevas generaciones.” (Blest Gana, 1971, p.107)



Aspectos importantes a serem percebidos nesses episódios são o trânsito entre presente, passado e futuro e a velocidade com que os três tempos ocorrem simultaneamente na alma do autor.

Santo Agostinho em seu livro *Confissões* pensa a respeito das categorias do Homem e o Tempo. Sua aporia^b maior é descobrir o que é o tempo. Para ele os termos presente, passado e futuro, significam, respectivamente: “presente das coisas presentes”, “presente das coisas passadas” e “presente das coisas futuras.” É o que Ricoeur chama de “tríplice presente”. O sentido desta reflexão é a compreensão de que os três tempos nada mais são do que: “memória”, “atenção” e “expectação” sempre segundo Agostinho.

Blest Gana trabalha com essas três faculdades conduzindo-nos por um túnel do tempo. A história começa *in media res*, em 1839, quando don Julián Estero já está preso em um quarto sendo considerado louco. Mais adiante, o senhor Cunningham, através de um flash-back de volta a 1830, nos conta as desventuras que o levou ao aprisionamento. Ao mesmo tempo aguardamos ansiosamente o desenrolar do plano de Carlos Díaz para libertar seu amigo.

Blest Gana, trabalha simultaneamente, com três instancias temporais – 1830, 1839 e 1909 – pois em uma primeira instância temos o presente dos personagens e suas lembranças, digressões necessárias que explicam o contexto da história. Simultaneamente temos as lembranças do narrador, mas em diversas oportunidades, como vimos, o narrador traz o texto para o seu presente, 1909.

Através de um olhar interior Blest Gana busca reviver o Chile da sua infância. Chile esse que já não existe mais, a não ser pelas marcas que foram deixadas na sua memória. As imagens são revividas nas páginas do romance, marcando^c o leitor e perpetuando a sua história.

É flagrante em *El loco Estero* a contradição entre as duas famílias. Por um lado, uma família patriarcal e conservadora, em oposição à outra matriarcal, que busca subir socialmente por meio do casamento, que esconde um conspirador liberal, preso, considerado louco. Na fala do narrador vemos a valorização da primeira se considerada a ironia com que se refere à segunda. O autor busca retratar a sociedade de uma época que esconde em si contradições. Ao traduzir as relações sociais, os costumes, a história de uma nação em palavras, ele busca o auxílio da ficção que oferece seus instrumentos para a sua realização, mas as palavras parecem sempre se distanciar dos fatos. Segundo Vargas Llosa se entre as palavras e os fatos existe um grande distanciamento, então entre o tempo real e o tempo ficcional há um abismo. O tempo romanesco é um artifício fabricado para conseguir certos efeitos psicológicos.



O tempo ficcional se molda à estrutura narrativa, permitindo que se combinem diferentes situações ao mesmo tempo, o que não acontece na vida real, esta é uma ferramenta própria da linguagem, um “artifício” que presentifica o passado e o futuro.

Blest Gana aprofunda as relações temporais hierarquizando os tempos o narrador nos leva em uma primeira instância de volta à 1839 e em outras com o auxílio dos personagens à 1830, isto é o narrador, em 1909, revive essas experiências, contrapondo o seu presente ao dos personagens através de hipóteses. Ao mesmo tempo, em um último grau, o presente do leitor é o mais tencionado^d por conter em si todos esses demais tempos. O autor joga com os personagens, com o narrador e com o leitor, manipulando suas diferentes instâncias temporais através da linguagem que sempre se presta ao benefício da ficção.

Referências Bibliográficas

BLEST GANA, Alberto. *El loco Estero*. Santiago. Editorial Pomaire. 1971

_____ “Literatura chilena: algunas consideraciones sobre ella.” In *Los novelistas como críticos*. México.

Tierra firme. 1991

CONCHA, Jaime. “Prologo” y “Cronología” in *Martín Rivas*. Caracas. Col. Ayacucho. 1977

POBLETE VARAS, Hernán. *Alberto Blest Gana y su Obra* Santiago, Pehuén, 1995.

RICOEUR, Paul. “O círculo entre narrativa e temporalidade” in: *Tempo e Narrativa* tomo I, Campinas SP Papyrus, 1994.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago. ED. da universidad. 1997

VARGAS LLOSA, M. “Prologo” in: *La verdad de las mentiras*. Madrid. Seix Barral 1996. p. 9-14

Notas

a Conforme observado no prólogo de Hernán Díaz Arrieta (Alone) Ed. Gabriela Mistral, 1973, p.9

b Aporia: (grego) situação que se cria quando um problema carece de solução.

c No sentido em que Santo Agostinho fala no tempo que marca e que Paul Ricoeur retomará depois.

d Segundo santo agostinho cap. IX. Retomado por Ricoeur no primeiro capítulo, 1994.

Modernismo e Pós-Modernismo



A poética de Gabriela Mistral

Bella Jozef (Professora Emérita - UFRJ)

Lembro-me da tarde em que fui visitá-la, em Petrópolis, acompanhando Manuel Bandeira, que já se tornara seu amigo. Era uma presença imantada, em que à solenidade meio rústica, meio hierática da sua figura alta, com o corpo forte de camponesa, de que tanto se orgulhava, se misturavam os traços índios, adoçados por seus olhos claros. Nunca vou esquecer aqueles olhos bons e penetrantes, que iam até o fundo da gente, temperados da mais compreensiva simpatia humana. Acariciava com sua voz de profeta tudo o que a rodeava. Nessa tarde, dia 15 de novembro de 1945, havia recebido a comunicação da Academia Sueca de que recebera o Prêmio Nobel..

Conhecia grande parte de sua obra, admirava a extraordinária carreira de mestra, de alguém que escreveu as mais belas palavras sobre a missão de ensinar, considerada por ela a maior de todas as outras. Conhecia-lhe o drama da vida solitária, duplamente ferida pelo suicídio dos dois entes a quem mais amou no mundo. E, ao vê-la caminhar em doçura, poesia e majestade, ao longo de uma existência tantas vezes difícil e atormentada, era com admiração e respeito que meus olhos a contemplavam.

Estava ciente do privilégio que era apertar suas mãos e aprender na lição extraordinária de sua vida e de sua simples presença. Estava risonha, a tomar a sua grande xícara de café com leite, a conversar com amigos.

Gabriela começou a ser conhecida no mundo literário por seus “Sonetos de la muerte”, escritos em memória de seu noivo Romelio Ureta Carvajal, jovem ferroviário que se suicidou quando ela tinha 20 anos. Os sonetos fizeram parte de *Desolación*, seu primeiro livro, publicado em 1922, em Nova York, sob os auspícios do Instituto Hispânico da Columbia University.

Em *Desolación*, o amor roça o cósmico e o metafísico, a poesia essencial, o desespero total do irreparável. É a poesia da obsessão. “*Cal de mis huesos*”, chama ao amado, “*Dulce razón de mi jornada*”, transmutando a pena em dolorosa confissão.

Naquele mesmo ano de 1922, empreende uma série de viagens, primeiro ao México, onde a chama José Vasconcelos para colaborar com ele na reforma educacional de seu país; depois, aos Estados Unidos e a Europa. Durante sua estada no México, aparece seu segundo livro, *Lecturas para mujeres*, uma antologia com textos dos maiores escritores do mundo, com enfoque especial nos hispano-americanos, compilada pela poetisa chilena para a primeira escola mexicana que tem seu nome.



Em resposta a uma petição assinada por escritores como Unamuno, Duhamel e Maeterlinck, o presidente do Chile, Arturo Alessandri cria em 1935 uma lei especial nomeando Gabriela Mistral cónsul vitalício..

Da Itália, Espanha, Portugal, Brasil e Estados Unidos onde reside e desempenha seu cargo de cónsul, Gabriela sente pessoalmente as tragédias que destroçam a humanidade: a Guerra Civil espanhola e a Segunda Guerra Mundial e também vive sua própria tragédia, o suicídio, aos dezessete anos de seu único sobrinho Juan Miguel, em 1943. Preocupa-se pela condição das crianças órfãs como resultado da Guerra Civil e lhes entrega ajuda econômica por meio da publicação de seu livro *Tala*. Esse amparo financeiro torna-se possível pela intermediação da escritora Victoria Ocampo, a proprietária da Editorial Sur.

De qualquer lugar onde estivesse, enviava informes, apoiando a causa dos oprimidos- entre eles, os judeus- e chega a ser uma defensora incondicional da paz; recomenda livros que acaba de ler e elogia a língua espanhola e os que sabem fazer alarde dela. Mas desenvolve um novo gênero, tanto em poesia como em prosa, a que chama *recado*. Apropria-se daquela antiga e popular forma de expressão oral e dá-lhe um novo vigor ao estilizá-la em uma mensagem escrita. O recado parece desprender-se do mundo mágico de suas conversas e gozar da mesma centelha luminosa.

Gabriela viveu no Brasil de 1940 a 1945, historicamente um espaço de encruzilhada entre o espírito libertário e profundamente criativo do modernismo brasileiro. No âmbito pessoal, entre alguns elementos que é possível observar, estão, por uma parte, sua vinculação com intelectuais relacionados com diferentes aspectos da renovação modernista, como Cecília Meireles, Mario de Andrade, Drummond, Manuel Bandeira, Muriilo Mendes. É aqui que ela manifesta sua compreensão das vanguardas. Sua escrita toma o tom definitivo da segunda edição de *Lagar* (1954) e de *Lagar II*, o texto póstumo.

Na obra de Gabriela, há intuição do real através do sensível. Não é penetração da matéria, mas um aprofundamento das coisas físicas pela experiência humana. O pão, a água, o lírio, a rocha, a torrente, o ar, a luz são testemunhos de uma alma que chega a um deleite puro no contato com as coisas mais simples, humanizando-as e recriando-as. O dom da imagem concreta, plástica foi característica de toda a obra, mantendo-se o verso tão seguro como foram seguros o passo e o olhar de quem o cantava.

Depois dos trinta anos, iniciou-se para ela o descobrimento da América, e, desde o primeiro instante, no México, sentiu sua identificação com a natureza dura e exuberante. Em cada país, percebeu, sobretudo, a alma das matérias fundamentais e dos seres mais próximos à terra. Só assim



se explica que em seu verso e prosa surjam os animais, as plantas, as danças, os mitos do Novo Mundo. Nela se resume a paisagem ensolarada e ativa de sua província natal: Ela olha a Cordilheira e empreende o grande canto. Nessas frases de encantador tom conversacional aparece em *Tala* com toda a majestade e a dureza de suas altas pedras imponentes a Cordilheira andina:

*Cordillera de los Andes
Madre yacente y madre que anda
Que de niños nos enloquece
Y hace morir cuando nos falta.*

O que procura na natureza é uma correspondência com a própria vida, com o que esta foi desde que começou a formar-se. Esse entendimento da natureza revela-lhe um novo surgir das coisas; os cerros não ficam confinados em sua materialidade muda e estática. Ao vê-los entende que são outra coisa, puro impulso para o alto, válido unicamente mercê da participação de sua alma, que é um modo de ver e adivinhar ao mesmo tempo:

Andei muitas terras e estimei como poucos os povos estranhos. Mas escrevendo ou vivendo, as imagens novas me nascem sempre sobre o sub-solo da infância: a comparação, sem a qual não há pensamento, continua usando sons, visões e até cheiros da infância.

A palavra poética de Gabriela apresenta profundo questionamento ao pensamento da cultura ocidental contemporânea. Sua postura mostra-a como precursora indubitável da poesia de vanguarda, especialmente da produção poética das mulheres na construção de suas subjetividades. Tanto em prosa como em seus poemas, deixa bem claro sua intenção de estabelecer-se como cultora da uma estética feminina. Por outro lado, seu discurso poético nunca perdeu a conexão com a palavra oral presa a culturas primigênicas: indígenas, bíblicas.

No poema “La que camina”, de *Lagar*, a que fala leva sua palavra outra ao limite da resistência:

*Igual palabra, igual es la que dice/ y es todo lo que tuvo y lo que lleva/
y por su sola sílaba de fuego/ ella puede vivir hasta que quiera. Otras palabras aprender no quiso/ y la que lleva es su propio sustento/ a más sola que va más la repite/ pero no se la entienden sus caminos*

Versos que confirmam o desejo de Gabriela de situar-se no lugar da outridade, como mulher mestiça- andina. Poderíamos dizer com Julia

Kristeva que Gabriela opta pelo exílio para estar “*sempre ausente, sempre inacessível para todos*”, que por isso se aferra ao que falta, à ausência.

A estética de Gabriela valoriza o feminino tantas vezes negado pela filosofia ocidental e propõe uma ética não coercitiva, não excludente como a da modernidade europeia.

Em um recado sobre poesia, dizia o seguinte:

Siempre estuve cierta de que si las mujeres nos atreviésemos a contar nuestras naderías, si devanásemos en la escritura lo que vivimos de puertas adentro, sentadas en medio de la constelación viviente de nuestros objetos, y diciendo lo que sabemos de “nourritures” terrestres y cordiales, haciendo ver la mesa de todos los días, tal vez humanizaríamos este mundo puesto a arder por atarantamientos, sorderas y locuras. En rasas domesticidades anduvieron travesando los pintores flamencos de interiores y mana de sus lienzos la dulzura de vivir y la maravilla de estar juntos y acordados en dichas y melancolías.

As “Locas mujeres” de Lagar, diz-nos Palma Guillén, são a mescla e a reunião dos diferentes fragmentos da identidade feminina que se constrói na própria mescla do fluir ininterrupto de vida. A viagem de “La que camina” é a culminação da busca da palavra poética de Gabriela, aquela “*que no se la entienden sus caminos*” porque se refere à palavra atemporal, mítica, a do sonho e da solidão, para poder captar os instantes em que a palavra cria o humano.

Com a escrita de “La que camina” e os outros poemas de “Locas mujeres”, Gabriela ensaiou uma palavra poética inédita, para representar a diferença em toda a complexidade de uma mulher latino-americana, para quem o paradigma de outridade do ocidente não basta. Podemos dizer que o que constitui a diferença mistraliana é seu caráter dialógico, que reflete não apenas uma relação com o Outro, mas que estabelece um diálogo interno com os aspectos plurais da subjetividade mestiça.

A partir de 1953, Gabriela representa o Chile no sétimo e oitavo períodos de sessões da Comissão da Condição jurídica e social da Mulher das Nações Unidas. Um de seus últimos discursos foi o que leu a 10 de dezembro de 1955 no sétimo aniversário da proclamação da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Assim expressou-se: Em nenhuma página sagrada há algo que se pareça ao privilégio e ainda menos à discriminação: duas coisas que rebaixam e ofendem o filho do homem

Ao morrer, em 1957, Gabriela deixa um longo poema narrativo o: *Poema de Chile*, publicado por primeira vez em 1967. Nessa obra se entrelaçam o transcurso do tempo e a vivência (particular) da autora, gerando



um texto complexo e heterogêneo. Há fortes resíduos autobiográficos, ou a voz de criança. Gabriela assume a autoridade para legitimar tantos tipos de discursos (autobiográfico/ testemunhal) como temas (as memórias de infância e a velhice da mulher) marginais durante sua época.

Também escreve cartas e encontra prazer nesse modo de comunicação. Sua prosa epistolar é um dos testemunhos mais autênticos de sua personalidade e talvez o que mais se aproxime do mundo mágico de suas conversas. De sua prosa epistolar destaca-se um grande sentido de humildade e uma visão poética do mundo. Esse tom íntimo e conversacional faz-nos partícipes de sua vida, é como se Gabriela estivesse conversando de viva voz, contando com quem esteve falando, que livro acaba de ler e que poema ou artigo a está cativando. Aquelas cartas escritas a mão, com uma letra generosa, a maioria sem data, são como diálogos interrompidos que havia estado mantendo com amigos ou monólogos consigo mesma.

A prosa e a poesia são duas formas de sua arte, ramos de uma mesma árvore, duas mãos estendidas para o mesmo ideal.

Em Gabriela, a notícia da trágica morte do amado faz irromper harmonias de dor autêntica e intensa. Escreve uma série de poemas em que evoca o amante morto. De sua dor elevou-se à plenitude total. A mulher, até então desesperada e triste resolve cantar para "*consolar a los hombres*", num anelo de superação espiritual, purificando-se através de sua própria dor. Salvou-se da infelicidade através dos poemas que compôs. Não se limitou à cantar sua própria dor. Rompendo o cerco da constante análise do eu, deixou de limitar-se poeticamente: em vez de olhar para si própria, passou a ver o *outro*. Eleva-se a Deus, ao amor universal por tudo o que é humano, aos humildes, às crianças, essencialmente, para as quais escreveu canções de roda.

Como educadora, defendeu a posição injusta da mulher na sociedade, os menos afortunados e os ideais de justiça e eqüidade. Como escritora foi uma das figuras mais importantes da poesia escrita em língua espanhola.

A presença de determinados motivos e fatores próprios do mundo americano não se realiza e não se exhibe discursivamente, como uma simples inscrição ou como um enxerto temático- descritivo, recebe uma formulação poética conseqüente com uma perspectiva de inteligente compreensão e de profunda intuição do caráter sincrético de nossa cultura, dos traços singulares de um modo de ser híbrido e mestiço.

Na seção "América" de seu livro *Tala* (1938), no póstumo "*Poema de Chile*" (1967) e em sua obra em prosa (por exemplo os também póstumos *Materias*, publicado em 1978 ou *Escritos políticos* (1994), pode-se apreciar o vigor desta dimensão americanista, concretizada em uma busca,



por parte do eu poético, dos signos identitários individuais e coletivos do continente. O falante poético assume, em determinadas ocasiões (“Beber”) sua condição de indígena, falando e postulando a partir dali sua condição essencial, construindo o cenário de uma existência em que se verificou um processo de reconhecimento e de integração cultural. Evidentemente, a presença desta dimensão americana não significa que nos textos se tenha saudades nostalgicamente de um paraíso perdido ou se postule um regresso a um espaço e a uma idade não contaminados. O que se lê é a assunção de uma mestiçagem, de um audaz hibridismo cultural. O falante poético realiza uma incursão em séculos da história americana, em seus ritos e tradições; nesse movimento emergem as tradições pré-colombianas e a dominação estrangeira. Desse modo forja-se um discurso que quer apreender e significar uma autenticidade e um destino próprios de uma experiência intercultural do mundo.

Sua terra foi presença permanente em uma ausência de anos inacabados em que reviveu suas colheitas e gente, penúrias secas e ternuras de lenda índia e costume rural. Chile, na extensão de sua história e de seu território, no caráter de seus povoadores, aparecia-lhe sempre como o elemento áspero, como o muito difícil e negado ao homem, que devia longamente afundar seu afã na entranha de pedra ou de barranco para beber-lhe seus escassos sumos. Ela representa o Chile e seus homens, em todos os lugares em que teve missão ou ocasião, como um encontro tenso e bravo, sem desfalecimentos, do que foi nascendo entre perdas e sangramento, a substância e a forma da nacionalidade

Do Chile nos vem uma grande lição de fraternidade, através de Gabriela Mistral, quando diz: *la sal del mar nos sazona en el sur para el amor de las gentes; estamos maduros para él, prontos a darlo y tenerla,*

Sua mensagem, sua experiência, sua dor, sua poesia ficaram conosco. Estão respondidas suas dolorosas interrogações.

Este texto é um resumo do trabalho que foi lido no 4º Congresso Brasileiro de Hispanistas.

Referências Bibliográficas

JOZEF, Bella. História da literatura hispano-americana. 4ª ed revista e ampliada. Rio de Janeiro: UFRJ, Francisco Alves, 2005.

_____. Romance hispano-americano. São Paulo: Ática, 1986.

MISTRAL, Gabriela. Antología poética. Madrid: Castalia, 2004.



Alfonsina Storni e Clarice Lispector: a construção da identidade feminina

Nildicéia Aparecida Rocha (Faculdade de Ciências e Letras / UNESP/ Araraquara, SP)

Em um momento histórico de grandes transformações sócio-políticas e culturais de entrada e afirmação do século XX, especificamente na Suíça de 1892 por um lado, e por outro, na Ucrânia de 1920, nascem duas mulheres, que, traçadas pela migração, vêm para a América e são consideradas pela crítica duas das vozes poéticas femininas mais significativas de todos os tempos.

Alfonsina Storni pertence a uma época intermediária, esteticamente, entre o modernismo e a vanguarda hispano-americana. Este momento não fez apenas inovações, mas também capturou, no meio de suas rejeições, muito do que o modernismo considerava turbulência criadora da vanguarda poética. Neste fato histórico cresce qualitativa e quantitativamente o discurso feminino com a certeza de que a mulher além de guardadora, que cuida da casa e da prole, é indivíduo pensante. Não é estranho, então, que a denominada voz feminina seja tão representativa a partir da década de 10 do século XX e que, na primeira fila, destaque-se, como iniciadora na poesia, Alfonsina Storni, junto a Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Eugenia Vaz Ferreira, Dulce María Loynaz, nos países hispano-americanos.

Já em Clarice Lispector, considerada intimista em seus textos narrativos que transitam entre a prosa e a poesia, vislumbra-se uma preocupação com a “concepção de mundo”, relacionada com a temática existencial de tom feminino. Segundo Benedito Nunes (1989), a obra de Clarice é poética:

Na verdade, a prosa de Clarice Lispector é medularmente poética. O ponto de vista do estilo, que se realiza na forma de narrativa e é desta inseparável, leva-nos, de novo, sob o ângulo das matrizes da poesia latu sensu antes consideradas, e que confluem, conforme vimos, na onipotência do silêncio, à questão da representação nos romances da ficcionista.”(NUNES, 1989, p.142)

Considerada fundadora pela crítica, Alfonsina remodela a colocação da voz feminina que se ocultava antes entre escritoras barrocas, como objeto delicado que em poucos momentos se objetiva a si mesma como sujeito problematizado, como é o caso singular da grande precursora da escrita feminina na América Latina, Sor Juana de la Cruz, no México. Em



seus primeiros livros, *La Inquietud del Rosal e El Dulce Daño* (1918), Alfonsina parece uma pintora primitiva, pela alusão a um mundo primogênito de nobreza e frescura. Diz: “¿Dónde estará lo que persigo ciega?/ Jardines encantados, mundos de oro/ Todo lo que me cerca es incoloro/Hay otra vida. ¿Allí cómo se llega?”. Um mundo sonhado e desejado vislumbra-se em outro espaço espiritual e metafórico: é o lugar para florescer.

Paralelamente, Clarice Lispector, em *Água viva* (1973), parece relatar a experiência de uma mulher que se levanta a meia madrugada, em pleno devaneio, numa história do próprio fluxo de uma meditação errada, apaixonada, ao sabor da variação de temas gerais e, também de modo pictórico pinta a origem da homem/mulher na vida ou da própria vida.

A partir de seu livro *Ocre* (1925), nota-se em Alfonsina Storni uma mudança significativa. Opera-se uma desnudez cuidadosa no detalhe, sensual em seus registros. A palavra sensível e inteligente salva-a, num âmbito de liberações, e por ela desloca-se nove anos em direção a *Mundo de siete pozos* (1934), para potencializar a imagem quase impressionista da cabeça humana. Em seu último livro, *Mascarilla y trébol* (1938), formoso em si mesmo e na consideração do trânsito poético de Alfonsina, seu encontro é com um corpo-mundo, mas ela vai sem medo e descoberta, mesmo que as bocas sejam “negras”, “rotas”, “acartonadas”, “la garganta de nieve” e se apresenta em um sonho uma “Máscara tibia de otra más helada”.

Clarice Lispector, especificamente, na sua prosa-poética toma a busca existencial de modo sinteticamente poético. Lispector, diz: “O que me tranquiliza/ é que tudo o que existe,/ existe com uma precisão absoluta...”. Reaparece seu “amor” pelos animais, em especial pela galinha, tema constante em sua obra inclusive infantil; conta: “Eu, que seria incapaz de matar uma galinha...”. O tema religioso apresenta-se de modo tão simples que narrador/poeta põe-se lado a lado com Deus, como se este fosse seu amigo, mas valoriza seu poder onipotente: “Meu Deus, me dê a coragem/ de viver trezentos e sessenta e cinco dias e noites,/ todos vazios de Tua presença.”. Retoma o tema da impossibilidade de intelectualização feminina, inaugurado antes por Sor Juana Inés de la Cruz. Diz Clarice: “Receba em teus braços/o meu pecado de pensar.”

Tomando como base as formações discursivas destas duas escritoras para perscrutar as condições de produção e os efeitos de sentido, que possibilitaram a construção de uma identidade feminina: de um lado, Clarice Lispector, mulher ucraniana, radicada e naturalizada brasileira, que começa a escrever ainda muito jovem, com uma escrita que foge, desde suas primeiras produções, de todo o tipo de texto literário escrito



até então no Brasil. Mais tarde apenas é que a crítica irá estabelecendo analogias possíveis desta com outros autores estrangeiros, geralmente com escritoras no sentido de um tom dito feminino; de outro lado, vislumbramos Alfonsina Storni, suiça de origem, não somente argentina de coração mas, principalmente portenha, com uma poética que gira entre a busca de afirmar-se num mundo totalmente excludente e a certeza de que ser mulher-escritora é a única salvação encontrada no trabalho refinado que realiza em sua obra literária, principalmente em seus últimos livros.

A *identidade* pode ser um conceito dos mais difíceis, complexos e versáteis de ser definido e interpretado, pois não apresenta um sentido unívoco; diferentes autores, podem defini-lo, caracterizá-lo, compreendê-lo de mais de uma maneira, com mais de um sentido. Neste trabalho, entende-se que o conceito de identidade seria o resultado da relação que se estabelece entre os indivíduos, e por isso, em permanente processo de construção, desconstrução e reconstrução contínua, num processo em espiral de modificações e acomodações que se retomam e se renovam constantemente.

Ao conceito de identidade subjaz a noção de homogeneidade, no sentido em que a busca da identidade social pretende encontrar características capazes de definir o indivíduo ou o grupo social por aquilo que o difere de outros indivíduos, mas ao considerar o sujeito atravessado/habitado pelo outro, pois somente existe uma identidade enquanto existe a alteridade (o Outro); o sujeito será definível como uno somente na dimensão representativa (imaginária), a linguagem será heterogênea e a identidade inacabada, no sentido de constante movimento e modificação.

A analista do discurso Vanice Maria Oliveira Sargentini considera que à identidade deve se admitir a diversidade. “A identidade surge de um processo de identificação em que está presente um imaginário sobre o outro. Assim, a identidade também se constrói na relação discursiva” (GREGOLIN, 2001, P.251).

Tradicionalmente, a representação da identidade feminina está estruturada na falsidade, moldada pela imaginação dominante a que algumas mulheres se rendem.

A escrita feminina é conceitualizada como uma espécie literária de um *tom*, no sentido cromático e musical, como o afirma Lúcia Castello Branco (1991): “E esse *tom* da escrita é atingido, a meu ver, quando algumas vezes a escrita, *de uma certa forma*, esbarra nos limites da linguagem, procurando fazer dela uma *não-linguagem*”. (CASTELO BRANCO, 1991, p.76). Este é o enfoque utilizado neste trabalho.



Como diría *Luce Irigaray (1992): “Escribir puede representar, pues, un medio de expresarse y comunicar en ciertas circunstancias que nos privan del derecho a la palabra.” (IRIGAY, 1992, p. 37).*

Para se estabelecer um possível diálogo entre estas duas figuras de vozes poéticas femininas, Alfonsina Storni e Clarice Lispector, quanto à construção da identidade feminina, toma-se como ponto de referência o poema “Alma desnuda” e um fragmento do livro *Água Viva*, respectivamente. Ambos tematizam o interesse por fazer da linguagem uma não-linguagem, de extrapolar de certa forma os limites do discurso, e ao lê-los, vislumbra-se não apenas a preocupação existencial de superar a instância feminina, mas, principalmente, a inquietação de “musicar otro mundo más allá del nuestro”.

ALMA DESNUDA (Alfonsina Storni)

Soy un alma desnuda en estos versos,
Alma desnuda que angustiada y sola
Va dejando sus pétalos dispersos.

Alma que cuando nieva se disuelve
En tristezas, clamando por las rosas
Con que la primavera nos envuelve.

Alma que puede ser una amapola,
Que puede ser un lirio, una violeta,
Un peñasco, una selva y una ola.

Alma que a ratos suelta mariposas
A campo abierto, sin fijar distancia,
Y les dice libad sobre las cosas.

Alma que como el viento vaga inquieta
Y ruge cuando está sobre los mares,
Y duerme dulcemente en una grieta.

Alma que ha de morir de una fragancia,
De un suspiro, de un verso en que se ruega,
Sin perder, a poderlo, su elegancia.

Alma que adora sobre sus altares,
Dioses que no se bajan a cegarla;
Alma que no conoce valladares.

Alma que nada sabe y todo niega
Y negando lo bueno el bien propicia
Porque es negando como más se entrega,

Alma que fuera fácil dominarla
Con sólo un corazón que se partiera

Alma que suele haber como delicia
Palpar las almas, despreciar la huella,

Para en su sangre cálida regarla.

Y sentir en la mano una caricia.

Alma que cuando está en la primavera
Dice al invierno que demora: vuelve,
Caiga tu nieve sobre la pradera.
Por ser el buque en marcha de la estrella.

Alma que siempre disconforme de ella,
Como los vientos vaga, corre y gira;
Alma que sangra y sin cesar delira

(Irremediavelmente, 1919)



Quero Escrever o Borrão Vermelho de Sangue (Clarice Lispector)

*Quero escrever o borrão vermelho de sangue
com as gotas e coágulos pingando
de dentro para dentro.*

*Quero escrever amarelo-ouro
com raios de translucidez.*

pelo grito.

Que não me entendam

pouco-se-me-dá.

Nada tenho a perder.

Jogo tudo na violência

que sempre me povoou,

o grito áspero e agudo e prolongado,

o grito que eu,

por falso respeito humano,

não dei.

*Mas aqui vai o meu berro
me rasgando as profundas entranhas
de onde brota o estertor ambicionado.*

Quero abarcar o mundo

com o terremoto causado

O clímax de minha vida será a morte.

Quero escrever noções

sem o uso abusivo da palavra.

Só me resta ficar nua:

nada tenho mais a perder.

Alfonsina Storni, temporalmente anterior a Clarice Lispector, no poema “Alma desnuda”, estruturado em dez tercetos e finalizado em um quarteto, apresenta o tema meta-poético do eu-lírico, aqui “alma”, que escreve se desnudando, despoja-se de tudo o que lhe pode interromper em seu processo discursivo (forma de liberação, voz em primeiro plano), inclusive a própria vida, mas se compara com a beleza e a perfeição da natureza: “*Alma que puede ser una amapola*”, “*Alma que a ratos suelta mariposas*”. Storni constrói seu poema com metáforas e comparações mais transparentes: “*Alma que puede ser una amapola*”, “*Alma que como el viento vaga inquieta*”, em estado de harmonia quase de fusão entre o ser e a natureza. Entretanto, essa alma angustiada e solitária metaforiza a instabilidade da vida e a inconstância da natureza, paradoxo desse eu-lírico feminino em estado de busca de ser “*un alma desnuda en estos versos*”, pois é “alma”: “*Alma que cuando nieva se disuelve/ En tristezas, clamando por las rosas/ Con que la primavera nos envuelve*”, “*Alma que siempre disconforme de ella,/ Como los vientos vaga, corre y gira*”.

O eu-lírico em Storni é notadamente feminino, uma vez que é “alma”. Alma que em busca de (re)conhe(ser)-se, encontra no discurso poético um lugar para “falar”, “gritar”, metaforizar seus sentidos por meio de versos que como pétalas não perde sua fragância/elegância, e que mesmo consciente de suas antíteses, “*alma que siempre disconforme de ella/ como los vientos*”, sem medo de viver/sentir a inconstância de saber-se mulher no mundo “vaga, corre, gira”, e ainda continua a procura de seus



sonhos: “*en marcha de la estrella*.”

O próprio título desse texto de Alfonsina, *Alma desnuda*, suscita sentidos contrários e conflitantes. Segundo o Dicionário Universal da Língua Portuguesa:

- *alma* (do Lat. *Anima*), s.f. parte incorpórea, imaterial do ser humano; princípio da vida; conjunto das faculdades intelectuais e morais do homem; espírito; pessoa; a vida; a existência; chefe; caudilho; agente; motor principal; colorido; coragem; autor; entusiasmo; paixão; animação; força; generosidade... (Dic. Universal, 1999, p.72)

- *desnudo* (de *des* + Lat. *nudu, nu*): adj. nu, despido (p.508). Nu: que não está vestido; despido; descoberto; desfolhado; desataviado, sem ornamentos; desguarnecido; privado; destituído; carecente; seco; estéril; escalvado; sincero, sem dissimulação, desembalhada... (Idem, p. 408, p.1074)

De acordo com Paul Valéry (1991), a poesia torna/cria uma “outra” linguagem, ao falar com as palavras comuns, “coisas profundas e secretamente sentidas”, ou seja, a alma que a princípio é parte incorpórea e imaterial do ser humano, coragem ou paixão, também poderia ser entendida como conjunto das capacidades intelectuais e morais do ser humano. A pergunta seria e como ser desnuda? Se desnudar pressupõe estar vestido ou coberto ou ornamentado ou não carente ou dissimulado ou com espada, como a alma, que é algo incorpóreo estaria nu, considerando que é impossível vestir o que não tem corpo?

Claro que os efeitos de sentidos neste texto em um momento histórico do início do modernismo hispano-americano, discursivamente instaura-se em outro nível que não o da referencialidade, não há uma alma, mas uma “voz feminina” que fala/grita/despoja-se de coberturas/valores sócio-culturais que lhe foram inculcados e que silenciaram a voz da mulher durante muito tempo. Alfonsina, como produtora de um discurso feminino que ganha reconhecimento e prestígio junto aos seus contemporâneos, em sua maioria homens, afirma sua condição de mulher no mundo dando voz a outras vozes femininas também silenciadas, construindo assim sua identidade feminina e dando possibilidades a outras vozes femininas, como Juana de Ibarburou, no Uruguai.

Na última estrofe de “*Alma desnuda*”: “*Alma que sangra y sin cesar delira/ Por ser el buque en marcha de la estrella*”, como Clarice, essa “alma” não sabe nada e nega tudo, até o bom, feito que o/a faz entregar-se mais, ou seja, desnudar até o fim ou o infinito. Além do conhecido discursivamente.



O texto de Clarice Lispector, estruturado de forma irregular, desde a primeira estrofe, em primeira pessoa, mostra o desejo do narrador/eu-lírico de, metalingüísticamente, escrever, mas não com tinta senão com sangue, ou melhor, com seu sangue que brota de dentro para dentro, em uma tentativa de retorno ao âmagô de si própria. Para este narradoreu-lírico, voz feminina, não importa se o outro-público o entenderá, o que interessa é gritar, tirar de dentro de si mesmo (do mundo feminino, renegado, subjugado durante séculos) a voz que durante séculos esteve encerrada e sufocada: “*Que não me entendam/pouco-se-me-dá./ Nada tenho a perder*”. Levando-o, inclusive, se necessário até a morte, morte desta vida que o eu-lírico apenas respeita por falsidade: “*por falso respeito humano/não sei*”.

Na última estrofe reitera o desejo de escrever, agora somente “noções” de palavras, como que com vontade da palavra antes da palavra, ou seja, da linguagem não-linguagem, em um sentido de escrita feminina que se desnuda do peso referencializador das palavras, uma vez que se vê desvinculada e separada/migrada de tudo, inclusive do discurso.

Interessante notar no texto de Clarice, que o narrador/poeta não apresenta gênero até a última estrofe, no penúltimo verso, e o faz similarmente a Storni, com a palavra nua – adjetivo feminino com sentidos possíveis já descritos. A voz feminina neste texto, após passar pela busca de si dentro de si, de “borrar” com sangue e apresentar o “grito”, o “berro” de sua voz silenciada, não ouvida que vem das profundezas de algo já instaurado, “*falso respeito humano*”, “*rasgando as profundas entranhas*”, “*onde brota o estertor ambicionado*”, somente lhe resta ficar nua, em um mundo onde “*nada tenho mais a perder*”. Essa voz feminina quer escrever o *borrão vermelho*, borrão no sentido de algo que não é totalmente claro ou que borra/risca/passa em cima de algo já escrito ou prescrito, e finalmente depois de irromper-se como uma rosa no asfalto, deseja “*escrever noções/sem o uso abusivo da palavra*”, ou seja, a não-palavra, a não-linguagem.

A breve leitura dos textos poéticos de Lispector e de Storni, frutos de migrações diferentes e ao mesmo tempo muito próximas, construíram suas identidades femininas, segundo seu contexto histórico e cultural. Em Storni e Lispector, estrangeiras que se fizeram nacionalmente brasileira e argentina por suas histórias de vida que lhes propiciou, a princípio, construir uma identidade nacional e pessoal, novamente se vêem estrangeiras pela “não-palavra”, pelo silêncio a que estão renegadas em um contexto que não as ouve. Graças à “palavra poética/metafórica”, que lhes mostra a possibilidade de falarem e serem ouvidas, constróem através do poético, em outra linguagem, uma identidade feminina que por séculos foi silenciada e não ouvida,



traçam seu percurso discursivo que transcende o aqui e o agora e são lidas e ouvidas por tempos atemporais.

Referências Bibliográficas

BRANCO, Lúcia Castello *Escrita feminina* Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 1991, p.75.

CARVALHAL, Tania F. *Literatura comparada*. 3ed, (S. Princípios), São Paulo: Ática, 1998.

CIXOUS, Hélène *La risa de la Medusa*. Ensayos sobre la escritura. (Cultura y diferencia). Barcelona: Dirección General de la Mujer/Editorial de la Universidad de Puerto Rico/Anthropos Editorial del hombre, 1995.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 6 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

GREGOLIN, Maria do Rosário, CRUVINEL, M.de Fátima, KHALIL, M.G. (Org.) *Análise do Discurso: entornos do sentido*. Série Trilhas Lingüísticas no. 2, Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001.

_____. (Org.) *Filigranas do discurso: as vozes da história*. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

IRIGARAY, Luce *Yo, tú, nosotras: feminismos*. Madrid: Cátedra, 1992.

ITKIN, Silvia (comp.) *Mujeres y escritura: las 56 ponencias leídas durante las Primeras Jornadas sobre mujeres y escritura "Puro Cuento"*. Bs Aires: Editorial Puro Cuento, 1989.

MOI, Toril *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

NITRINI, Sandra *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. S. Paulo: Ática, 1989

STORNI, Alfonsina *Antología*. Buenos Aires: Losada, 2004.

VALÉRY, Paul *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.





VANGUARDA, PÓS-VANGUARDA e
a CONTEMPORANEIDADE



Vozes narrativas do romance *La fiesta del chivo*

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza (UNESP/UNIOESTE)

Mikhail Bakhtin quando fez a análise da obra de Dostoiévski definiu o conceito de polifonia. afirmou o crítico russo que “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem o fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2002, p. 04). A idéia de polifonia é o que nos interessa em nossa análise literária, na medida em que essa multiplicidade de vozes, presentes no discurso ficcional, é o que dá autonomia aos personagens em relação ao próprio discurso do autor, além de mostrar mundos que estão separados por conjunturas diferentes, mas, ao mesmo tempo, presentes na obra literária.

Em *La fiesta del chivo* (2000) podemos constatar a polifonia nos três planos narrativos principais, que caminham separadamente dentro da narrativa, mas que ao final se encontram para dar uma unidade ao romance. Estes pontos de vista diferentes vão proporcionar ao leitor uma visão da República Dominicana a partir de diferentes vozes presentes no texto. Desta forma, o leitor interage com estes diversos pontos de vista, podendo ter uma visão mais complexa do mundo que é recriado na narrativa, fugindo das simplificações de mundo criadas pelos textos monofônicos.

O primeiro foco narrativo que se apresenta no romance é o que parte de Urania Cabral, o segundo é o do próprio protagonista Rafael Leónidas Trujillo e o terceiro é o do grupo de conjurados que eliminam o ditador. Na obra, estes homens são os principais articuladores do atentado, embora contassem também com outros colaboradores para a concretização do assassinato do ditador. O recurso que o autor usa para entrelaçar os três focos de narração são os saltos temporais que ocorrem nas três pequenas narrativas, cada uma delas se passa em um tempo diferente, porém estão intimamente relacionadas na composição da trama da ficção.

No caso de Urania, a narrativa parte de 1996 para voltar ao passado em direção à época da ditadura de Trujillo. Esse retorno à infância e à adolescência ocorre por meio de suas lembranças, alternando o tempo presente e o passado por meio de constantes “flashbacks”. A protagonista se lembra porque está novamente na República Dominicana, depois de trinta e cinco anos de ausência, sem nenhum contato com a família.

Urania regressa com o intuito de vingar-se do pai, um senhor idoso que depois de um derrame cerebral precisa de uma enfermeira que lhe cuide, pois havia perdido sua capacidade física, embora sua mente e suas recordações permanecessem por alguns minutos intactas. O retor-



no da filha tem por objetivo revelar friamente ao pai o que o destino havia lhe reservado após a atitude de entregá-la, ainda adolescente, como uma oferenda viva a Trujillo, para sanar a fúria do ditador.

Mas, muito mais que vingança, Urania volta às suas origens porque precisa explicar aos familiares, em uma ação catártica, o motivo de sua ausência, rompendo o silêncio que havia prevalecido durante todos os anos em que permaneceu nos Estados Unidos e desvelando o trauma causado por uma estrutura de governo autoritário e machista, baseada na humilhação e sobretudo na violência, que adquire vários matizes.

Já a temporalidade de Trujillo é outra, pois a narrativa do ditador se concentra no último dia de sua vida. O “Generalísimo” se levanta às cinco horas da manhã e não tem consciência de que este é o dia de seu assassinato. Deste modo, localizamos um anacronismo, já que a obra é relatada no primeiro capítulo a partir de 1996 e no segundo capítulo há um retrocesso para 1961, ano da morte do ditador. Entretanto, assim como ocorre com Urania, o ditador, ainda que estando em 1961, rememora seu passado glorioso de trinta e um anos da “Era de Trujillo”. Assim, suas lembranças nos remetem aos seus primeiros anos como governante da República Dominicana, bem como nos revelam sua capacidade de gerir o país por meio da violência com requintes de crueldade. Também não podemos nos esquecer que o tirano apresentado pelo narrador já é o homem decadente, que vai perdendo, paulatinamente, a capacidade de governar. Esta perda de poder é assinalada na narrativa através da dessacralização do mito que se criou ao redor do ditador. Esta humanização do déspota é realizada pelo processo de carnavalização do personagem.

A temporalidade do grupo de opositores de Trujillo se concentra na noite do assassinato deste, mais precisamente na terça-feira do dia 30 de maio de 1961. O grupo está à espera do tirano, que deve passar pela estrada em que estão aguardando. O ditador naquela noite tinha resolvido ir à sua “Casa de Caoba”. Os futuros assassinos esperam o momento certo para agirem. Esta espera trabalha com a memória de cada um deles no sentido de revelar para o leitor o mundo interior de cada personagem e, desta forma, os motivos que cada um tinha para matar o ditador.

Nestes planos, encontramos vozes narrativas diferentes que dialogam. Estas diferentes vozes constituem o que Bakhtin (2002) denomina romance polifônico. Segundo o autor, ao comentar o crítico Grossman, que explica a obra de Dostoiévski,

Se Grossman relacionasse o princípio composicional de Dostoiévski – a unificação das matérias mais heterogêneas e mais incompatíveis – à



multiplicidade de centros-consciências não reduzidos a um denominador ideológico, chegaria bem perto da chave artística dos romances dostoiévskianos – a polifonia. (2002, p. 16).

Assim, de forma indireta Bakhtin nos revela sua concepção de polifonia. A concepção de polifonia para Bakhtin está francamente relacionada à idéia de dialogismo. Portanto, a polifonia é construída a partir dos mais diferentes tipos de textos e de documentos, como por exemplo a biografia, o texto jornalístico, o discurso histórico, etc, que dialogam entre si, compondo o discurso literário. A polifonia também expressa as diferentes vozes ou como denomina Bakhtin “centros-consciências” presentes no texto e que não se confundem com o discurso do autor, pois estabelecem relações com outras categorias discursivas.

Em *La fiesta del chivo* a polifonia também é a chave para a compreensão da estruturação narrativa e da significação simbólica do romance, pois “o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal” (BAKHTIN, 2002, p. 73). Logo, o discurso ficcional não retrata apenas uma história, retrata também o modo como diferentes vozes se articulam para a constituição do romance.

A polifonia, entre outras coisas, revela classes sociais e ideologias diferentes presentes no texto. Assim, a voz de Urania Cabral no romance é a voz da mulher que fora violada pelo ditador na adolescência e que regressa para o seu país de origem, depois de muito tempo para reparar esse passado doloroso. Vivendo em outro país, mantendo uma distância física e temporal da República Dominicana, Urania possui o olhar de quem vê do lado de fora o “trujillismo”. Portanto, ela apresenta uma visão extremamente crítica sobre a “Era de Trujillo”. Esse olhar crítico também lhe é conferido por sua relação como leitora de obras que retratavam a história de seu país.

Esta obsessão da personagem por todas as informações possíveis da “Era de Trujillo” é um reflexo de seu trauma psicológico com o ditador, mas também com seu país de origem, com a sociedade dominicana que era totalmente omissa e permissiva em relação às atrocidades cometidas pelo ditador. Além disso, é a chave para relacionarmos literatura e história, ou seja, o elo entre a ficção e a história. Portanto, Urania precisa ler, tornar-se uma especialista no assunto para poder entender o motivo da submissão de um país inteiro a um único homem. Por isso, era necessário ler, pesquisar, buscar as fontes do servilismo e refletir para poder perceber.

Assim, a voz de Urania representa a voz da lucidez, da reflexão e da denúncia de um período obscuro da história da República Dominicana.

Talvez por isso, ao final, ela parte, sem querer olhar para trás, ao perceber que, apesar de os 35 anos do final de “Era de Trujillo”, a realidade dominicana não havia se transformado tanto como ela esperava.

A segunda voz que ecoa fortemente na narrativa é a voz de Rafael Leonidas Trujillo, interdita por meio do sarcasmo e da ironia. Sem dúvida é uma voz carnavalizada, que tenta exprimir um discurso sério, mas que acaba sendo o discurso do riso e da paródia do mito do herói. A voz do ditador é daquele que se considera um herói nacional, um salvador da pátria. Mas também é o olhar do poder para o mundo e para si próprio. Portanto, significa estar no poder usando todos os recursos possíveis, legais ou não para isso.

Outras vozes também ressoam no romance mais ou menos em conjunto: as vozes dos conjurados. Cada qual com seus motivos para decretar a morte do ditador, mas todas dialogando entre si no sentido de condenar o sistema de governo trujillista. Os conjurados exprimem ao mesmo tempo a sublevação e a subserviência. No primeiro caso, porque mesmo correndo perigo de vida, eles se organizam a fim de acabar com o facinora, de acordo com seu ponto de vista, a única saída para libertar o país da dominação por meio da força bruta.

Já no outro caso, a subserviência é motivo de vergonha, na medida em que a sociedade burguesa corroborou o governo “trujillista”. A exemplo de tal comportamento no romance temos o caso de Juan Tomás que, antes de se tornar conspirador, pertencia ao grupo dos colaboradores do ditador.

É necessário destacar que todos os personagens que se envolvem na conspiração são representantes da classe social burguesa, inclusive alguns ocupavam cargos altos no governo, como o general Pupo Román, casado com uma sobrinha de Trujillo e chefe das Forças Armadas; ou nas empresas que pertenciam ao tirano, como Antonio de la Maza, que administrava as terras do ditador.

As vozes dos cúmplices do “Generalísimo” ecoam formando um coro na narrativa, já que essas vozes demonstram uma total servidão e fidelidade ao déspota. Para os seus colaboradores é venerável e admirável como se fora um deus. Essa total servidão ofuscou os olhos de homens como Agustín Cabral, Henry Chirinos e Johnny Abbes García, que, por exemplo, confessou uma eterna submissão ao ditador.

Por isso, para eles a “verdade” está em Trujillo, em suas atitudes criminosas para “defender” os interesses do país e do povo dominicano. A fé desmedida em um homem, que acumulou “en todos los dominios – político, militar, institucional, social, económico – un poder tan desmedido que todos los dictadores que la República Dominicana había padecido en su historia re-



publicana” (VARGAS LLOSA, 2001, p. 118), levou a um envolvimento profundo de seus colaboradores, que se transformaram em cúmplices.

Uma outra voz que ressoa no romance é a do próprio autor Mario Vargas Llosa. Percebemos que isso ocorre por meio do discurso indireto livre. Bakhtin, em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929) busca uma explicação para tal fenômeno. Deste modo, afirma o autor que no discurso indireto livre “o herói e o autor se exprimem conjuntamente, de, nos limites de uma mesma e única construção, ouvem-se ressoar as entoações de duas vozes diferentes” (BAKHTIN, 1999, p. 176). No romance *La fiesta del chivo*, a voz do personagem Urania Cabral é a do “herói” da narrativa, já que é por meio dela que notamos na ficção o julgamento do que havia sido a “Era de Trujillo”, bem como a emissão de valores sobre o comportamento do povo dominicano para com o tirano. Nestes termos, Urania afirma:

Tal vez era verdad que, debido a los desastrosos gobiernos posteriores, muchos dominicanos añoraban ahora a Trujillo. Habían olvidado los abusos, los asesinatos, la corrupción, el espionaje, el aislamiento, el miedo: vuelto mito el horror. Todos tenían trabajo y no se cometían tantos crímenes. (VARGAS LLOSA, 2001, p. 140).

Neste fragmento notamos que há duas vozes diferentes no discurso: a de Urania e a do próprio autor. No primeiro caso, percebemos a voz que vivenciou os acontecimentos da “Era de Trujillo”, o medo provocado pelos abusos, pelos assassinatos devido à repressão do regime. Já no segundo caso, notamos uma voz que se distancia para afirmar aquilo que provavelmente leu ou ouviu sobre o “trujillismo”, na medida em que afirma que o povo dominicano se esquecera dos abusos, dos assassinatos e da corrupção.

A citação de um outro discurso que se insere no texto: “Todos tenían trabajo y no se cometían tantos crímenes” corrobora a idéia de distanciamento do autor porque evidencia o discurso do presente, do mito que se propagou pelos anos em que Trujillo era o “Padre de la Patria”, por isso, está implícito na citação que naquela época as pessoas viviam melhor, com mais trabalho e menos violência. Assim, temos duas vozes dialogando: a do passado, representada por Urania e a do presente, a do próprio autor que foi buscar na história da República Dominicana a reconstrução desse passado. Segundo Bakhtin esse diálogo é possível porque:

o discurso indireto livre, longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que



não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela. (1999, p. 190)

A ironia também contribui para a revelação da voz do autor na narrativa se pensarmos este recurso não apenas como um tropo retórico, mas também como um posicionamento político ou “uma estratégia discursiva que opera ao nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual)” (HUTCHEON, 2000, p. 27). Ainda usando as palavras de Linda Hutcheon, isso significa que “a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente” (2000, p. 28).

Portanto, é por meio da ironia que notamos um eco do autor na ficção, já que com ela, julga e condena o caráter do tirano: “Trujillo, tan cuidadoso, refinado, elegante en el hablar – un encantador de serpientes cuando se lo proponía” (VARGAS LLOSA, 2001, p. 78). Observamos neste exemplo que na realidade o que se pretende afirmar é o contrário do que está explicitado no fragmento. Na verdade, podemos entender que o ditador não passava de um homem deselegante e rude, que se escondia em algumas aparências sociais.

Por fim, o anacronismo no romance e as diferentes vozes que surgem tornam possível a construção, para o leitor, dos trinta e um anos de repressão e de violência de um regime de governo personalista. Há que se acordar que essa pluralidade de vozes narrativas provoca uma pluralidade de visões na obra, que juntas compõem a arquitetura do romance. Neste contexto, o leitor também desempenha um papel importante, porque é ele quem, ao final, fará o julgamento e a interpretação dos fatos ocorridos.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1974.

VARGAS LLOSA, Mario. *La fiesta del chivo*. Madrid: Suma de Letras, 2001.



El arte de la fuga. *Las genealogías* de Margo Glantz

Adriana Kanzeppolsky (UNICAMP/FAPESP)

“Memoria y exilio van juntos. Hay decenas de ponencias que toman la dupla y le agregan literatura. Memoria, exilio, literatura. Aunque más no sea para restaurar lo fracturado, la evocación del sitio perdido se impone [...]” -escribe Tununa Mercado en “Testimonio. Verdad y literatura”- (MERCADO, 2005, p.1). Tópico recurrente de la crítica literaria, entonces, pero también proceder ineludible del exiliado, quien cuenta sólo con la memoria para restituir lo que “está dañado”. A pesar de ello, su afirmación encierra una positividad: el hacer memoria se impone porque hay un sitio perdido que evocar. El exilio rasga la certidumbre de lo cotidiano, así como la del propio territorio, razón por la cual el exiliado apela a una serie de estrategias, no sólo para evocar el sitio perdido sino para sustituir los hábitos del lugar que se dejó atrás.

La vinculación entre memoria y exilio o, más precisamente, memoria e inmigración está en el origen de *Las genealogías*, es la conmoción necesaria que impulsa el contar unas memorias que en este libro se transmiten y se formulan, sobre todo, a través de una serie de relaciones complejas entre el alimento y la lengua.

Pero si el tópico señalado por Mercado insiste en las memorias de Margo Glantz, ¿qué sucede con la noción de territorio propio, una categoría que pareciera indispensable para que la evocación se produzca y que *Las genealogías* pone en entredicho? Es decir, tanto la reconstrucción de las biografías parentales, como la zona del libro que puede ser concebida como una autobiografía de infancia de la narradora, no sólo cuestionan la existencia de un territorio propio sino la necesidad del mismo como punto de anclaje para la memoria. Ni las biografías parentales se ligan a un espacio determinado, ni las memorias de la narradora se vinculan a una casa, sino que, por el contrario, en *Las genealogías* la memoria se afina en la huida, en el desplazamiento.

Recurrentemente leemos que la noción de patria para los judíos no está asociada al suelo sino que este pueblo se constituye como tal en el exilio, es decir, en el pasaje del desierto. Tránsito que, en adelante, los vincula a la palabra, en particular a la palabra escrita y hace de ellos un pueblo “portador” de una verdad nómada, no asociada a la certeza del suelo. En tal sentido, *Las genealogías*, un libro que recupera la memoria biográfica de dos inmigrantes judíos, se enlazaría a esa tradición mayor y podría ser leído como una puesta en relato de los tópicos recién mencionados. Porque al no postular una relación de exterioridad/interioridad,



pertenencia/ajenidad en lo referente al espacio, y al vincular la memoria individual casi exclusivamente al habla y a los hábitos gastronómicos el libro repite esos “lugares comunes” (valga la paradoja) propios de la memoria cultural judía.

Con todo, creo que en su hacerse el texto construye un “lugar de memoria” y que ese “lugar” es justamente el propio desplazamiento, el entrelugar, el intersticio entre el adentro y el afuera que asume formas diversas; el salir y el llegar que presupone todo viaje y toda huida. Digo esto, no sólo en lo que respecta al gran viaje entre Europa y México, cuando el barco es casi un ghetto, sino también dentro de Rusia, donde la cotidianidad se hace sobre la fuga y más tarde en de la ciudad de México, en la que las continuas mudanzas marcan la infancia de la narradora. Por lo que la memoria no está únicamente anclada en la palabra sino en una palabra y unos cuerpos que se desplazan y que hacen del movimiento su hábitat, en el sentido de habitación, como en el de prácticas de vida.

Es así que como los cuerpos se desplazan, las versiones de los relatos mudan y los géneros que el texto asume para narrarlos también cambian. Como si Glantz hubiese intuido que para dar cuenta de unas historias en cuyo centro está el desplazamiento y la movilidad necesitase de la movilidad genérica, de la fragmentación textual y de cierta velocidad en el relato para capturar lo que siempre se está yendo, lo que siempre está huyendo Pero al contrario de lo que señala la tradición cultural judía, estamos ante cuerpos que no comportan ninguna verdad, como ante sujetos que tampoco protagonizan historias heroicas, condiciones, éstas, que le dan el tono al relato. Escribe Glantz al comienzo del texto: “Quizá lo que más me atraiga de mi pasado y de mi presente judío sea la conciencia de los colorines, de lo abigarrado, de lo grotesco, esa conciencia que hace de los judíos verdaderos *gente menor con un sentido del humor mayor* [...] (GLANTZ, 1997, p.17) (Cursivas mías). Es ese sentido del humor mayor el que la lleva a presentarse como una “judía errante a domicilio (por las continuas mudanzas de mi infancia)” (GLANTZ, 1997, p. 86), con lo que el tema de la errancia judía retorna en el registro de la domesticidad, despojado de carga dramática pero, sin embargo, haciéndose presente y es ese mismo punzante y agrídulce sentido del humor el motivo por el cual su bisabuelo Mótól, que “era muy inteligente”, les había aconsejado a los “miembros de la aldea que [para burlar las ordenanzas zaristas] pidieran tierra hacia lo hondo y no hacia lo ancho” (GLANTZ, 1997, p. 26). Es decir, los núcleos de la historia y de la tradición judía están presentes en el texto pero la escala se ha modificado en una operación que apuesta a intervenir como resistencia frente a la desesperación y el despojo continuos.



Como dijimos, el viaje está en el centro del relato. Todos viajan, todos se mudan, todos huyen dentro de Rusia; todos viajan, todos se mudan, y alguna vez huyen dentro de México.

Si el movimiento es una certeza, el destino es siempre incierto o aleatorio, dictado por los otros, las leyes zaristas, primero, y las leyes de inmigración, más tarde. Al igual que en el poema de José Lezama Lima, los personajes llegan a donde no iban; van y vuelven entre distintos puntos sin que parezca importarles demasiado la fijación en un espacio determinado. Es así que los padres desembarcan en La Habana pero el calor, sumado a la oscuridad de la noche y la extrañeza que sienten frente a algunos cuerpos negros, los mueven a reembarcar y finalmente arriban a México.

Pero si la movilidad es continua, si ese “espacio” entre dos lugares es sinónimo de su permanencia, no puede decirse que estos personajes no construyan interiores, es decir, lugares de referencia o de descanso en ese continuo pasaje de una ciudad a otra, de un barrio a otro, de un movimiento a otro. Entre ellos, considero que hay dos que son particularmente significativos porque participan de una naturaleza híbrida, son, a un tiempo, puntos fijos e inestables. Me refiero al barco holandés que los trae a México y al teatro idisch que, ya en México, frecuentan. Naturaleza ambigua que, en otro sentido, estos “sitios” comparten con los locales de venta familiares, o con los bares, en particular el Carmel, abierto como un modo de encauzar la afluencia continua de visitas los días domingo. Se trata de locales destinados al público pero que guardan gran parte de las memorias parentales y de la narradora, entre los cuales se cuenta el club donde Jacobo y Luci Glantz se reunían todas las noches con otros judíos inmigrantes, con quienes conformaban un nosotros frente a los otros -los mexicanos nativos-, razón que imprime a este lugar una naturaleza doble, la de ser simultáneamente público y privado, una privacidad fundada, en buena medida, en que allí se hablaba exclusivamente en idisch.

“El barco holandés *Spaardam*- [...] - es casi un ghetto”, escribe Margo Glantz en el capítulo XXIII. Como un ghetto el barco protege y aísla, como un ghetto, el barco es un lugar donde, por la fuerza de las circunstancias, se está entre “los suyos”, pero tradicionalmente el ghetto no sólo es fijo y delimitado por murallas sino que su objeto es contener el movimiento. Éste, en cambio, es un ghetto móvil, un ghetto en tránsito, elemento esencial de un viaje que “revolucionan el signo” y que los situará del otro lado del Atlántico, con lo que no sólo se enraizarán en hábitos que se vinculan con el nuevo destino sino que reforzarán aquellos que en el país de origen ocupaban un rango secundario.



“¿[...] [Q]ué otra cosa es la escritura sino una contrahechura de la realidad?”, se pregunta Margo Glantz en un ensayo sobre las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés. Íntima y colectiva, certidumbre e interrogación, la pregunta concierne también al teatro, esa escritura que pone en escena los cuerpos y las voces. En el escenario, el teatro es remedo de la realidad, ilusión que viste sombras; debemos suponer, entonces, que el teatro idisch que en México persiste entre 1925 y 1960, oficia como lugar de reconocimiento e identificación para esos judíos diaspóricos. En el capítulo XL Margo Glantz reflexiona acerca de su éxito en el marco de una comunidad tan pequeña como la de este país y postula que el mismo cumplía para los judíos mexicanos una función de reterritorialización. No se dejó atrás un territorio propio pero sí algo de lo propio que el teatro en idisch recupera. Lo que me interesa, sin embargo, es la función que el mismo cumple en tanto lugar de memoria dentro de la narrativa de Glantz, su función en el interior de las biografías que ella reconstruye. Es decir, lo que me resulta sugestivo es que el teatro también puede concebirse como una especie de ghetto móvil, cuyos habitantes, actores y platea, cambian y se desplazan, pero sobre todo que estamos, otra vez, ante un territorio hecho de palabras y de cuerpos en movimiento, público y privado, interior y exterior simultáneamente. No se trata de un territorio que se dejó atrás, un suelo, sino de un lugar que los personajes llevan consigo, como las valijas que transportaban en los largos viajes, esa suerte de baúles/casas que traían las fotos, pero también los acolchados de pluma de ganso.

Como sucede con los pogroms, en *Las genealogías* los viajes se superponen y se confunden unos con otros. En Rusia el viaje participa simultáneamente de la condición de huida y de sinsentido, porque si las casas no ofrecen protección, éste se presenta como una posibilidad de hurtarle el cuerpo a la muerte, refugiándose en otro lado o, más específicamente, en otro cuerpo que proporcione amparo. Puede tratarse tanto de un viaje a la pollera de la abuela que esconde a los hijos y los salva de los perseguidores, o de viajes entre regiones diferentes del propio país, o más adelante, del viaje a América. En todos los casos, el territorio es el cuerpo, sede del afecto. Los viajes, entonces, se hacen entre cuerpos, para salvarlos, para huir de la muerte, para protegerse en el cuerpo del otro. Condición que se mantiene vigente aún cuando la necesidad de huir no ha desaparecido, pero se ha atenuado.

Todavía en Rusia, el viaje, en tanto huida y sinsentido, no termina con el fin del zarismo sino que perdura después de la Revolución y se convierte en una carrera loca durante la Segunda Guerra. Situada en la lógica de la elección y de la causalidad del viaje, hay un momento en que la narra-



dora le pregunta a su madre: “-¿Y por eso preferiste vivir en México?” A lo que ella responde: “-No, yo no sabía que voy a México, adonde voy. Quise salir, eso sí” (GLANTZ, 1997, p. 93). No importa el destino, la única certeza es el deseo de salida, la necesidad de irse. Aún en el mismo capítulo, Luci Glantz comenta: “[...] no sé en realidad por qué tenía ganas de salir. Se me figura que si dejaran salir libremente muchos no hubieran salido porque no tenían a dónde ir” (GLANTZ, 1997, P. 94). El padre abandona su aldea natal cuando los *pogroms* se vuelven insoportables y cree que no va a sobrevivir al próximo. Los viajes se van ampliando a causa de las persecuciones, el espacio entre el lugar propio y el de destino se hace cada vez más ancho a medida que la persecución amumenta, porque quien no huye, muere.

En América los viajes continúan y aunque su signo no es exactamente el mismo, a veces adquieren la forma de una carrera loca, como cuando la abuela, ignorante del inglés, se traslada de un sitio a otro de los Estados Unidos para poder ver a sus hijos. Si en Rusia un viaje se confunde con el otro, en México cada viaje se encadena y engendra uno nuevo. Es así que Jacobo Glantz compensa los paseos familiares y prohibidos, que realizaban durante los días de fiesta religiosa, con viajes en busca de fondos para los judíos desplazados durante la guerra. Viajes que, a su vez, están en el origen de un viaje menor, tal vez el primero de la narradora. Hablo de las idas y vueltas al aeropuerto para llevar y recoger al padre de sus periplos filantrópicos, un movimiento pendular que, según dice en “Ejercicio de navegación”, forja su destino.

Al acercarse a sus últimos capítulos, *Las genealogías* desplaza ligeramente el foco de la memoria y se centra en los recuerdos de la narradora, lo que da lugar a una serie de relatos que, muchas veces, se articulan también en torno a un viaje. En escala menor y diferente, la narración de su vida repite el movimiento pendular de la vida de los padres; el barco es gheto, lugar móvil de la memoria, condición común a los traslados al aeropuerto, o a las espaldas del indio, quien los días de lluvia cargaba a la narradora niña y a sus hermanas para evitar que se embarrasen.

En el transcurso de la biografía de Margo Glantz la precariedad se asume como modo de vida y el viaje adquiere simultáneamente la condición de destino y la forma del deseo. Por un lado, se transforma de necesidad básica en lujo, y es así que los viajes emprendidos y relatados puntualmente por la narradora no son huidas, o no en el sentido literal del término, sino relatos de viajes específicos que obedecen a un impulso propio y no están determinados por la persecución. Mirados de cerca, puede decirse que se trata de viajes que obedecen al deseo y al “desti-



no”, pero un destino “impuesto” por y en busca del padre. Dos veces en *Las genealogías* la narradora alude al viaje como forma que adquiere el seguimiento de las huellas del padre. En el primer caso, escribe: “Mis viajes han sido más modestos y en lugar de buscar oro en mis largas travesías por este continente [...] he seguido, como Telémaco las de Ulises, las huellas de mi padre” (GLANTZ, 1997, p.174). La segunda referencia es casi idéntica y aparece en el capítulo LXI: “[...] yo sabía que mi destino era viajero, casi como Telémaco, que recorrió el universo al revés en busca de la fama de su padre” (GLANTZ, 1997, p.190).

Es el viaje, entonces, el viaje entre las lenguas, el viaje entre la boca y la mano que escribe, el viaje que trae y lleva a Rusia aquello que, en buena medida, impulsa y da forma a este relato que se desplaza de unas vidas habladas en ruso y en idisch a unas memorias escritas en castellano.

Referencias Bibliográficas

FOSTER, Ricardo. *El exilio de la palabra. En torno a lo judío*. Buenos Aires, Eudeba, 1999.

GLANTZ, Margo. “Ciudad y escritura: la ciudad de México en las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés”, en *Borrones y Borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (Ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)*. México, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura/UNAM, Ediciones del Equilibrista, 1992.

_____. *Las genealogías*. México, Alfaguara, 1997.

HASSOUM, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996.

MANZONI, Celina (comp.). *Margo Glantz narraciones, ensayos y entrevista. Margo Glantz y la crítica*. Caracas, Excultura, 2003.

MERCADO, Tununa. “Testimonio. Verdad y literatura”, trabajo presentado en el Simpósio Internacional Escrever a vida. Novas abordagens de uma teoria da autobiografia, São Paulo, 20, 21 y 22 de setiembre de 2005.

SAFDIE DOUEK, Sybil. *Memória e exílio*. São Paulo, Escuta, 2003.

STEINER, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Los judíos, la memoria y el presente*. Buenos Aires, Fondo de Cultrua Económica, 1996.



Borges e o gênero policial

Adriana Maria Almeida de Freitas (UERJ)

Vários escritores, críticos literários e intelectuais ligados às artes se detiveram na análise da narrativa policial. Jorge Luis Borges, em “El cuento policial” (1996), escrito em 1978, exatamente como Todorov em “Tipologia do romance policial” (2004), inicia sua reflexão enfatizando a existência de gêneros literários: “Pensar es generalizar y necesitamos esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo” (BORGES, 1996, p. 189). Ele agrega ainda uma “observação pessoal”: “[...] los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo em que éstos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y solo entonces existe.” (BORGES, 1996, p.189). Dessa forma, para um leitor de narrativas policiais que não conhece, por exemplo, *Dom Quixote* e a quem fosse dito que se trata de um romance policial, tudo pareceria suspeito:

[...] ‘En un lugar de la Mancha...’, desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego: ‘... de cuyo nombre no quiero acordarme...’, ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego ‘... no hace mucho tiempo...’, posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro. (BORGES, 1996, p. 190)

Para o autor, o gênero policial criou um tipo especial de leitor – aquele que lê com incredulidade, que suspeita, que é especialmente astuto e que pode, portanto, encontrar vestígios policiais em qualquer história. Logo em seguida, afirma que, na verdade, “[...] Poe criou o relato policial, criou depois o tipo de leitor de ficções policiais”¹ (BORGES, 1996, p. 190).

As narrativas policiais são, para Borges, textos em que o exercício intelectual prevalece:

Poe não queria que o gênero policial fosse um gênero realista, queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico se os senhores preferirem, mas um gênero fantástico da inteligência, não da imaginação somente; de ambas coisas evidentemente, mas sobretudo da inteligência² (BORGES, 1996, p.193).

O crime não é descoberto em virtude de uma delação ou por descuido por parte dos criminosos. Ao contrário, o enigma se desfaz porque o detetive assume uma postura dubitativa e se debruça sobre o caso, questiona as supostas pistas, analisa todos os dados, duvida das evidências.



Em “A morte e a bússola” o narrador explicita essa vocação reflexiva: “Lönnrot julgava-se um puro raciocinador, um Auguste Dupin, mas nele havia algo de aventureiro e até de jogador” (BORGES, 2001, p.143). Nesse conto, alguns elementos centrais são revelados logo nas primeiras linhas e, em seguida, narrador e leitor refazem todo o percurso labiríntico, para que o mistério seja desvelado.

Segundo Borges, a narrativa policial apresenta o mérito de manter suas características tradicionais. Assim, o gênero em questão estaria salvando a ordem em uma época de desordem. Segundo ele, essa seria a maior virtude do conto policial: manter-se “clássico” seria uma forma de resistência a uma época caótica.

Esse resgate de uma suposta ordem perdida parece, no entanto, pertinente a um tipo específico de narrativa policial: a clássica, de enigma, em que os mistérios são desvendados, o detetive triunfa, a razão prevalece e o criminoso é preso, garantindo a retomada do equilíbrio.

O que possibilitou a delimitação do que hoje se denomina romance policial, foi a ênfase positivista no raciocínio e na lógica, e seu consequente emprego no desvelamento dos mistérios. Apesar das incursões esparsas de outros autores no gênero em questão, pode-se afirmar, com Borges, que Edgar Allan Poe foi o precursor das histórias policiais, pois a intenção de desemaranhar, de usar o método analítico com o objetivo de desconstruir um enigma já aparecia explicitamente em sua obra.

A par do impulso da lógica, o surgimento de determinadas circunstâncias possibilitou a sedimentação do romance policial clássico. Trata-se, sobretudo, do aparecimento de uma civilização urbana, atrelada à industrialização; à criação da polícia; à existência ascendente de criminosos; ao desenvolvimento de um público consumidor de jornais, em que os crimes eram divulgados; ao surgimento do folhetim como gênero e às influências do Positivismo, claramente presente na análise lógica desenvolvida, por exemplo, em “Os crimes da rua Morgue”. (POE, 1981)

Partindo da premissa positivista de que o homem é objeto da ciência, um crime passou a ser estudado através da utilização do mesmo método de observação e análise. Desse modo, cientistas e detetives de um lado, índices materiais e psicológicos de outro, misturam-se nas trilhas analíticas. A influência do behaviorismo, por exemplo, é bastante clara no comportamento de Dupin, detetive das narrativas de Edgar Allan Poe. A prática de Dupin demonstra um domínio explícito dos processos da ciência, ao contrário de Édipo – considerado pela crítica como primeiro detetive ficcional.



Edgar Allan Poe aplicou tal técnica de raciocínio à ficção, estabelecendo múltiplas combinações de elementos que, desde então, passaram a ser as peças mestras do surgente conto policial: um crime misterioso, o detetive, a investigação. Nas histórias de Poe, há esses elementos fundamentais, recheados de muita violência, sutilezas psicológicas e suspense, mas sempre com final que garante, segundo a concepção de Borges, o resgate do equilíbrio e da ordem.

Nas contemporâneas modalidades do gênero em questão, verifica-se, ao contrário do que preconizou Borges, que predominam o impasse e a conseqüente manutenção do caos.

Na literatura brasileira das últimas décadas do século XX, o romance policial, remodelado, emerge como exercício de questionamento. Trata-se de um constante perguntar-se. Investigar não se restringe mais à busca do “culpado”, mas sim, à exposição das dúvidas sobre os impasses humanos e sobre a própria experiência artística.

De fato, em algumas experiências contemporâneas, como por exemplo n’*A grande arte*, de Rubem Fonseca (1987), a utilização das técnicas do romance policial parece estar a serviço de um exercício de dessacralização da própria obra de arte e da exposição da precariedade do mundo de hoje.

A utilização das técnicas do romance policial possui papel central nesse exercício de dessacralização: lança-se mão de um gênero desprestigiado pela academia, mas consagrado pelo grande público e dá-se a ele, ironicamente, o título de *A grande arte*.

Resume-se o romance ou a arte a uma “invenção qualquer”. O absolutismo da arte é substituído por sua relativização. O leitor volta a se defrontar com o jogo de Rubem Fonseca, que, na verdade, sustenta-se num projeto estético bem produzido, digno, em tese, de se denominar “Grande Arte”.

Mesclando ficção a realidade e construindo passagens auto-referenciais, *A grande arte* se questiona e se constrói como blague de si mesma. Próximo ao desfecho, o narrador interrompe a seqüência de revelações finais e introduz digressões, violando uma premissa básica do romance policial: a supremacia da lógica, da racionalidade sobre a inspiração. Vale lembrar que Edgar Allan Poe chegou a afirmar que o desfecho de cada história deve ser pensado previamente para garantir a perfeição da lógica e para que todos os fatos caminhem em direção ao desfecho.

A grande arte, de modo geral, relega a segundo plano esta obsessão pela racionalidade. O romance possui, é claro, uma estrutura lógica, porém também apresenta digressões, descrições, romantismo, pornografia, referências literárias, culturais, políticas e outras “interferências”.



O suspense e o desejo de descobrir o culpado acionam a curiosidade do leitor – o que é típico do romance policial. Entretanto, essa expectativa resulta inócua, visto que o assassino jamais será descoberto e o objeto causador de tantas mortes (uma fita de vídeo) não tinha coisa alguma gravada. Essa é a maior subversão da narrativa policial que Rubem Fonseca poderia operar. O mais surpreendente é que, apesar disso, o interesse pela leitura se mantém até o final. Valoriza-se o trajeto sem a pretensão de se chegar a uma resposta, uma verdade, distanciando-se completamente do já mencionado “resgate da ordem”.

Mais intrigante é observar que, em seus contos policiais, o próprio Borges renega esse resgate. Em “A morte e a bússola” (2001), por exemplo, verifica-se que a história não garante sequer aquilo que seria elementar nas narrativas policiais clássicas: o impedimento de novos crimes, uma vez desvendado o mistério.

Erik Lönnrot não conseguiu impedir o último crime, mas é indiscutível que o previu. Tampouco adivinhou a identidade do infeliz assassino de Yarmolinsky, mas sim a secreta morfologia da perversa série e a participação de Red Scharlach, cujo segundo codinome é Scharlach, o Dândi. (BORGES, 2001 p.143)

Quebrando as regras do clássico de enigma, que buscava garantir ao investigador a imunidade, o detetive morre, tornando-se a quarta vítima da história. Esse desfecho também coloca em questão a concepção borqueana de que a narrativa policial estaria salvando a ordem em uma época de desordem e revela, de forma aparentemente contraditória, que Borges estava certo ao valorizar um gênero potencialmente rico, ainda que nem sempre valorizado nos espaços acadêmicos.

Referências Bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis. A morte e a bússola. In: *Ficções*. 4ª ed. Tradução: Carlos Nejar. Porto Alegre/ Rio de Janeiro: Globo, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. El cuento policial. In: *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996. Vol. IV.
- FONSECA, Rubem. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaio*. Org. e tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.



Notas

- 1 *"[...] Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales"*
- 2 *"Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia."*



El río y sus márgenes: Augusto Roa Bastos y João Guimarães Rosa

Alai García Diniz (CNPq/ UFSC)

Mirar el río hecho de tiempo y agua /y recordar que el tiempo es otro río, /saber que nos perdemos como el río /y que los rostros pasan como el agua. (BORGES, J.L)

Acercar a escritores como Augusto Roa Bastos y João Guimarães Rosa desde la metapoética del agua me invita a pensar “en las imágenes como modo de sobrepasar la realidad”. (BACHELARD, 1978, p.31). Esa inspiración viene de la epígrafe borgeana que reúne el tiempo al río y del aporte del escritor peruano José María Arguedas en El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971) al referirse con pesar a la muerte de João Guimarães Rosa . A través de una novela agonística , diegeticamente desterrada y diaspórica, en un párrafo, Arguedas reflexiona sobre su necesidad de cultivar la relación con el “pueblo” y el carácter espontáneo de Guimarães Rosa en hacerlo:

Cómo se murió mi amigo Guimaraes Rosa! ...Guimaraes me hizo una confidencia en México, mientras yo me sentía más “deprimido” que de cotidiano, a causa de una fiebre pasajera. No he de confesar de qué se trata. Pero, entonces sentí que ese Embajador tan majestuoso, me hablaba porque había, como yo, “descendido” hasta el cuajo de su pueblo, pero él era más, a mi modo de ver, porque había “descendido” y no lo habían hecho “descender”. Luego de contarme su historia, sonrió como un muchacho chico. Ningún amigo ciudadano me ha tratado tan de igual a igual, tan íntimamente como en aquellos momentos este Guimaraes... (ARGUEDAS, 1969, p.27)

La revisión de una crónica con fecha de 13 de mayo de 1962 muestra, con el refinamiento que oculta para revelar, el grado de intimidad encontrado en los congresos de escritores y ese testimonio atrae otras aproximaciones de escritores brasileños a hispanoamericanos, tarea esa empezada, entre otros, por Augusto Roa Bastos a lo largo y sobre todo al fin de su vida. A partir de ahí indagar sobre las operaciones estéticas en las escrituras llamadas por Ángel Rama de transculturadoras me lleva a estudiar en ese ensayo específicamente la imagen del río en los cuentos “El trueno entre las hojas” de Augusto Roa Bastos y “A terceira margem do rio” de João Guimarães Rosa. Escritores esos apuntados como operadores de la transculturación¹ me lleva a considerarlos en una red que puede servir para (re)articular algunos rasgos que caracterizan una y otra



margen de los ríos que podrán encontrarse en distintas poéticas o seguirán paralelos. En esa medida, desde una enunciación transnacional, me pongo a construir algún puente entre las narrativas robastiana y roseana alrededor de la peligrosa fluidez del agua como imagen.

Sin embargo, cabe acordar aquí dos marcos de la cultura latinoamericana entre fines de los años 50 y 60: la Revolución Cubana y el llamado “boom latinoamericano” que tiene su cumbre el año de 1967, con el premio Nobel otorgado a Miguel Angel Asturias. Esos dos pólos extremos formaron un hilo que unió de modo bipolar la política a la literatura. Mientras la recién revolución cubana calentaba la utopía en Latinoamérica, el movimiento de resistencia cultural a regímenes dictatoriales congregaba a escritores y críticos latinoamericanos a través de revistas como *Marcha*; *Orígenes* o también con encuentros de escritores promovidos bajo el impulso cubano que se nutría de la oposición a la política norteamericana de la Guerra Fría que con su una política autoritaria distribuía la violencia en América Latina. Sin penetrar demasiado en las discusiones sobre la nueva novela latino-americana que, mirando desde lejos, una vez más, se afirmaba como propuesta “orgánica” en una tradición de “ruptura” que recorría a artefactos y discursos de la vanguardia histórica, me acerco a los cuentos, no sin antes dudar de mi mirada comparativa que tantea en renarrar las fronteras culturales más fluidas o (in)tranponibles. De otra fuente corre el intento dispuesto a generar otros decires como la lección de Augusto Roa Bastos que escribió sobre tal movimiento de escritores, en 1986:

La nueva novela acuñó la fórmula: la literatura salvará a Latinoamérica. Por supuesto, el arrebato de esta embriaguez idealista no se realizó ni puede realizarse en los hechos siempre testarudos y poco permeables a las efusiones del Logos. ...la literatura no puede privilegiarse a sí misma, entre las demás actividades culturales como el único medio idóneo de salvación. (ROA BASTOS, 1986, p. 136).

Al comienzo del siglo XXI, hay otras premisas que operan en el contexto cultural globalizado, sin embargo, se puede leer las ensoñaciones sobre el agua en los cuentos de Roa Bastos y Guimarães Rosa como prueba de que la imagen se consagra por su espejismo. Así discutir respectivamente los cuentos “El trueno entre las hojas” y “A terceira margem do rio” a partir de la imagen del río por su recurrencia es la tarea que se propone ese ensayo. Aunque la intención sea discutir a través de instrumentales de la literatura comparada la imagen del río en esos autores y desde dos contextos en que se fijan esas imágenes, hay que ubicarlas en



sus propios márgenes como operación de cada autor y en cada cuento pues en literatura las cuestiones de realidad se subordinan al propósito literario de producir una estructura de palabras a partir de su misma razón y los símbolos se interligan en sus motivos. (FRYE, 1973:78).

El trueno entre las hojas (1959)

En el primer fragmento del cuento de Roa Bastos hay dos imágenes que se procesan en simultaneidad: la máquina que retrata el ingenio cerrado después de la zafra y el río sin voz (“No se oían las aguas ni el follaje”, ROA BASTOS, 1959, p. 225). Al principio la redundancia del silencio contrasta con el título del cuento que exalta el ruido (trueno). A continuación, la atmósfera tensa de calor se une en sinestesia al olor y al sonido: “el silencio parecía freirse con susurros ahogados y secretas resquebrajaduras.” (ROA BASTOS,1959,p.225).

Rompe esa tensión el acordeón con la música “deshilachada” que asombra el espacio por no venir de un punto determinado y el río se transforma en caja acústica de lo imaginario al instaurar el diálogo entre el forastero y el viejo que atribuye a Solano Rojas (pasero e instrumentista) la melodía “fantasmal”. Una vez que él ya se había muerto. --- El que toca ahora es su la sánima. (p.225)

La música en el espacio líquido hace que todo cobre vida y según el narrador extradiagético, el río se encarga de ampliarla. Surgen personajes (la vieja, los crios, perros, madres) que se combinan al canto de un guaymingüe. Al apagarse las voces, la música silencia y solo queda el pájaro por un rato y la transformación del río “en ojo de la tiniebla cuyos párpados son los relámpagos que suben y bajan” (ROA, 1959,p.225). El río forma el espacio sinestésico donde ocurre la magia del pasero que retorna. El personaje sobrepasa la muerte. ¿Quién es Solano Rojas tal Cristo es capaz de resucitar?

Eso es lo que el segundo fragmento recupera: la memoria de Solano Rojas, cuya cátedra era la balsa sobre el río. Al volver de la prisión, después de ser el cabecilla de la huelga en el ingenio, regresa ciego y se convierte en pasero: atraviesa a la gente en el Paso Yasy-Mörötĩ, al tiempo que discursa en guaraní a los jóvenes.

Entre lo sagrado y lo político, el narrador fija la palabra de Solano a los jóvenes. De la exaltación utópica al tratamiento hagiográfico del protagonista, surge uno de los rasgos de la obra roabastiana en su primera fase. El río se convierte en espacio del ritual, templo sagrado que atraviesa el tiempo.

Las ruinas también lo miraban con ojos ciegos. Se miraban sin ver-



se, el río de por médio, todas las cosas que habían pasado, el tiempo, la sangre que había corrido, entre ellos dos: todo eso y algo más que solo él sabía. (ROA BASTOS, 1997:228)

Seduca en el río la sacralización de Solano Rojas, que al volverse chivo expiatorio de la lucha que al mezclar la etnia a la clase campesina, crea el modo apocalíptico del relato para redimir a la existencia humana en lo trascendente que es la resurrección, en contraste con otros seres que “brotan de la tierra” como Simon Bonavi, en caballos con sus máuseres y vienen para “hacer pátria”. Lo que fluía con el río se estanca en la tierra con los propietarios del ingenio, primero Bombay después Harry Way. Al recibir no más que vales - “acciones al portador”, los obreros pueblan la narrativa de frases en guaraní para expresar el descontento y con la oscuridad provocar también al lector a adivinar el sentido de la frase por el contexto: “Omanó Tebâ! Ulogio oyuká Tebä-pe” (ROA BASTOS, 1959,p.235)

El abuso de la tierra confiscada, la venta del ingenio a Harry Way y la muerte de Loreto Almirón por un ataque epiléptico confundido como rebeldía en medio a la arenga del nuevo dueño incita a la huelga general, se tortura, se violan las mujeres, se detiene a Solano Rojas y se arrojan más cadáveres al río:

el río era una buena tumba, verde, circulante, sosegada. Recibía a sus hijos muertos y los llevaba sin protestas en sus brazos de água que los había mecido al nacer. Poco después trajo pirañas para que no se pudrieran en largas e inútiles navegaciones. (ROA BASTOS, 1997:247)

Llegan los escuadrones del gobierno y a Solano lo detienen por quince años. Solano vuelve ciego y se convierte en pasero por tres años. Solano muere y se queda embrujado: “Allí está él en el cruce del río como un guardián ciego e invisible a quien no es posible engañar porque lo ve todo” (ROA BASTOS, 1997,p. 258). El cruce del río mueve el relato como un territorio que viaja desde el imaginario colectivo multicultural. Las aguas mezclan sonidos: el tiempo del mito. Un otro logos que a través da mutilación (ceguera) crea un espacio de encuentro entre generaciones en la travesía del río. El sacrificio recompone las ánimas que vuelven en las aguas del trabajo humano: la literatura.

A terceira margem do río (1962)

En ese cuento el relato del hijo sobre su padre presupone que las relaciones de parentesco, prefijadas en la sociedad moderna pueden a tra-



vés de la mimesis suscitar extrañamiento. La narración intradiegetica, en primera persona, impone un flujo de conciencia que manifiesta la relación entre el hijo que narra el cambio de su padre. De la figura estereotipada (trabajador, reglado y optimista) el padre decide vivir solo en una canoa en el medio del río. El narrador (hijo) contrasta la referencia a la figura paterna por “nuestro padre” con la figura materna que es “la madre”. Esta sigue en su estereotipo femenino al manifestarse de forma contundente sobre la decisión del padre. En la voz directa de la madre se condensa en una frase sutil el alejamiento de la pareja con la sutileza de la escritura roseana. A través de una redundancia del pronombre de tratamiento íntimo (*ocê*) con distintas variaciones coloquiales, en gradación creciente desde lo más afectivo, íntimo y popular “*Cê*” al registro más formal y por lo tanto más distante, en una expresión lapidaria del cuento: “*Cê vai, ôcê fique, você nunca volte!*” (ROSA, 1969,32)

Esa afirmación resuena en todo el relato como una sina trágica que construye una complicidad especial del narrador intradiegetico sobre la elección paterna de irse, aunque el padre se rehuse a llevarlo.

Noosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia. (GUIMARÃES ROSA, 1969,33).

El medio acuoso de cambio permanente plantea la nueva identidad del padre que se vuelve fluida, híbrida, en tránsito y que por eso se recrea entre los dos márgenes sin estar en ninguna de ellas. Estar en la tercera margen es crear una identidad en tránsito, en el viaje del cotidiano, conlleva el sentido de no dejarse fijar en el pasado (origen) ni en el futuro (el devenir).

No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio...El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo...la muerte cotidiana es la muerte del agua. (BACHELARD, 1978,p.15)

La relación se transforma, el padre se vuelve hijo y depende de la complicidad del hijo que le deja provisiones. La madre pasa a la represión. La prensa, elemento modernizador se vuelve inocua en el agua corriente que oculta el cuerpo (concreciones). El hijo pasa a asemejarse al padre “del pasado”. No hay enseñanza entre generaciones. El padre se niega a ser abuelo. Vida es tránsito y no se enseña. La familia se pulveriza en los márgenes. El sujeto solo. – “eu fiquei aqui, de resto” (p.35). La construc-



ción de la subjetividad del hijo (narrador) se hace desde la pérdida. En el último encuentro el hijo decide reemplazar al padre en el río para volverse oculto en la corriente del tiempo: “peguem em mim e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.” (GUIMARÃES ROSA, 1969,p.37)

En ambos cuentos, el río como símbolo fluye y se convierte en travesía por la oralidad que se impone como recurso básico de la escritura, combinando espacios de identidad a través de las sensaciones distintas que provocan en sus márgenes. En “El trueno entre las hojas” el lector atraviesa el río gracias al ánima del pasero fantasmal que sacralizado por el mito mueve la narrativa por desvelar el espejo de un espacio multicultural. En Guimarães Rosa, el río se convierte en la cosa contenida, “la forma de pensamiento” (FRYE; 1973,101) (Vida/muerte) que transfunde al sujeto sin pasado ni presente: en el infinito.

La invitación de Arguedas con su descenso al pueblo muestra como en esos cuentos el río - como sangre o leche – plasma el sueño primitivo a volverse espejo en la gramática de la necesidad humana

Referencias Bibliográficas

ARGUEDAS, J.A – El zorro de arriba y el zorro de abajo, 5ª edición, Lima: editorial América, s/d.

BACHELARD, G. – El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia. Trad. Ida Vitale – México: FCE, 1978.

GUIMARÃES ROSA, J. – Primeiras histórias, RJ: Jose Olympio, 5ª. Edição, 1969. REMEDI, Gustavo- “ Ciudad letrada: Angel Rama y la espacialización del análisis cultural” en www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/ciudadletrada.htm consultada a 20 de julio de 2006.

ROA BASTOS, A.- El trueno entre las hojas, Bs As: Losada, 6ª. Edición, 1997.

SOSNOWSKI, S. (compilador)- Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana. “La narrativa paraguaya em el contexto de la narrativa hispanoamericana actual”. Bs As: Ediciones de la Flor, 1986.

Notas

- 1 *Transculturación acuñado en los años 40 por Fernando Ortiz, toma en Angel Rama un sentido particular en el campo de la literatura para indicar escritores que realizan “un proceso de selección, descarte, rescate, descubrimiento, combinación y síntesis de elementos de la cultura ajena tanto como de la propia”. Esto sirve tanto a su contenido como a los medios expresivos y las formas de estructuración de los que se vale todo productor de cultura. Lenguajes, tecnologías de comunicación, géneros representacionales, cosmovisiones, mitologías, conjunto de metáforas, figuras, etc. (Apud REMEDI).*



A cidade como Persona: câmbio, vertigem e literatura na obra do escritor Jorge Luis Borges

Alessandro Ventura da Silva (Mestrando/ História social da cultura/ PUC-RJ)

O impulso que se concretiza na produção vanguardista de Jorge Luis Borges tem como condicionantes dois importantes elementos: os anos que foram marcados pela ascensão das vanguardas a partir de uma ruptura artística que os escritores promoveram voluntariamente para evidenciar, na literatura, a mutação que registravam na sociedade a que pertenciam e as conseqüências espirituais dessa nova orientação: a convicção de que o escritor argentino partiu foi o desajuste entre as formas literárias recebidas como legado e a sociedade latino americana de então aliada a possibilidade de intervenção nessa atmosfera a partir da criação de um novo mundo, uma nova cidade, um universo estritamente borgeano.

Ao lado disto, temos uma progressiva crítica do mundo literário ensejada por um tipo especial de compreensão do que é “novo” e a eleição de elementos importante para aquilo que seria uma boa poesia moderna:

A beleza rubeniana já é uma coisa amadurecida e saturada, semeilhante à beleza de uma tela antiga, completa e eficaz na limitação de seus métodos e em nossa aquiescência em nos deixarmos ferir por seus recursos previstos; mas por isso mesmo, é uma coisa acabada, concluída, aniquilada. (BORGES, 1995, p.108)

Borges dá ensejo a um ritual infindável de entronização e desentronização produzindo uma meditação extremamente complexa sobre a cultura literária latino americana. Assim, o escritor desfere seus golpes contra o virtuosismo lingüístico de matiz rubeniana tentando alavancar esse novo movimento.

Buenos Aires está cheia de manifestos de uma tendência eclética que condensa uma pluralidade de direções e aspira ser o “vértice de fusão” das escolas estéticas de vanguardas. Estes cruzamentos resultam tanto mais evidentes quando se observa o muito significativo intento histórico de realizar literariamente a idéia de utopia em forma de manifestos murais. Liderados por Borges, um pequeno grupo afixa nos muros de Buenos Aires dois manifestos iniciais que são as versões de 1921 e 1922 da folha mural Prisma. Esses vanguardistas atingem os confins da lógica que reside na dialética do autor-receptor.



Embandeiramos as ruas de poemas, iluminamos com lâmpadas verbais os seus caminhos, cingimos os seus muros com trepadeiras de versos: que eles, alçados como gritos, vivam a momentânea eternidade de todas as coisas, i que a sua beleza dadivosa i transitória seja comparável à de um jardim vislumbrando a música esparramada por uma janela aberta i que enche toda a paisagem.(BORGES, 1995)

Liberto das malhas de uma situação dialógica em que impera a necessidade da relação face a face, Borges exponencia as modalidades de leitura do manifesto pelo suporte material que espiritualizou e tornou compreensível a todos os transeuntes através do aproveitamento do léxico compartilhado por todos os membros da sociedade e o convite a beleza que nos faz recordar da pergunta e da resposta dada por Roland Barthes em o prazer do texto em que diz o filósofo, “Escrever no prazer me assegura – a mim escritor – o prazer de meu leitor?” e Barthes nos dá a chave da resposta, “De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “druque”), sem saber onde ele está (...) Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço”. (BARTHES, 1993, p. 9)

Fartos daqueles que, não contentes com vender, chegaram a lugar a sua emoção i arte, prestamistas da beleza, dos que espremem a miséria idéia caçada por casualidade, talvez roubada, nós, milionários de vida e de idéias, saímos para presenteá-las nas esquinas, para esbanjar as abundâncias da nossa juventude, desatendendo as vozes dos avaros de sua miséria.

Olhai o que vos damos sem reparardes em como. (BORGES, 1995)

Nota-se pois, um descompasso entre a literatura vigente com seus belo temas mas opacos de conteúdo (essa seria a visão borgeana) e a sociedade argentina de então. Nessa direção, Borges intervém com a criação de um novo mundo engendrado pelo impacto das mudanças de que Buenos Aires era lugar. Mundo povoado de elementos dos mais variados bem típicos de um autor que se orgulha das enormes contribuições advindas das mais diversas fontes e cujo cruzamento com a cultura portenha facilitaria a criação desse universo bastante singular. Não é demais lembrar que a cidade natal de Borges, Buenos Aires, estava inundada de imigrantes e era palco das principais transformações que a modernidade impunha. E nesse sentido Borges cria uma cidade que não mais existe mas é como se existisse.



*...La altiplanicie de esta noche
y nos obligan a esperar
las doce irreparables campanadas.
La causa verdadera
es la sospecha general y borrosa
del enigma del tiempo;
es el asombro ante el milagro
de que a despecho de infinitos azares,
de que a despecho de que somos
las gotas del río de Heráclito,
perdure algo en nosotros:
inmóvil.*

Dessa forma, evidencia-se em “Final de año” um enigmático tempo de outrora que tem na criação do mundo borgeano um de seus mais afetuosos apelos. O receio de perda da memória desse tempo, tão cara ao escritor, aliadas a clarividência do momento descrito como assombro, faz com que em suas reflexões, geralmente Buenos Aires apareça de forma marcadamente distinta do era no passado. A dimensão inventiva ganha bastante relevo. Forja-se um outro universo, um universo imaginário. Em seu caráter polissêmico, as metáforas borgeanas sentem o peso das transformações. Borges sentia o tempo e sua encarnação no presente lhe era apresentada não como dádiva, mas sobretudo como obstáculo, obstáculo que significa negar e aniquilar seu valor intrínseco e tentar, através da criação literária, saltá-los espiritualmente. Regressar aquilo que é reconhecível, não estranho. À medida que a década se arrastava, as pessoas que se concebiam dotadas de imaginação tornavam-se crescentemente determinadas não somente a compreender esse vácuo, mas também a ultrapassá-lo, mesmo que voltando a tempos pretéritos. A figura de Heráclito surge angustiosamente como impossibilidade de desprezo da dimensão inventiva, fruto da contribuição de várias culturas. É a metáfora rio-tempo como se se perguntando da possibilidade de voltar duas vezes a um mesmo momento. Como produto de um ato de fingir, Borges irrealiza o real concretizando seu imaginário.

A inventividade borgeana estar a trabalhar nos seus escritos, um tipo de compreensão dos novos conflitos sociais que, de forma cada vez mais contundente, lançam suas sombras sobre os debates argentinos do período. Com uma Buenos Aires profundamente transformada, a pena do escritor busca estabelecer um mecanismo que resolva o conflito que jaz na perda e, por conseguinte, tenta a consecução de um projeto de recuperação. No cruzamento do não reconhecimento, Buenos Aires aparece



como um lugar de identidade possível, mas jamais concreta, já que é essa cidade que Borges elege como lugar de plenos significados. Ao mesmo tempo, nos escritos borgeanos há sempre a tentativa de uma definição do passado, entendido de forma nostálgica ou crítica:

*Falsa y tupida
como un jardín calcado en un espejo,
la imaginada urbe
que no han visto nunca mis ojos
entreteje distancias
y repite sus casas inalcanzables
(...) Y pensar
que mientras juego con dudosas imágenes,
la ciudad que canto, persiste
en un lugar predestinado del mundo,
con su topografía precisa ...y lentas alamedas...*

Preservar-se, desta maneira, a vacuidade imperecível de Borges testemunhada pela incomunicação com a nova urbe. Com total desconfiança na escolha dos caminhos a serem trilhados, dentro de um diverso repertório, Borges faz da invenção de uma nova Buenos Aires tema e matéria de sua produção. Em sua invenção, encontra-se aquilo que como disse Wolfgang Iser “ O texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem um caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário”. (ISER, 2002, p.957) A busca da recomposição de uma identidade que se perdeu frente as mudanças que a cidade era lugar inscreve a postura borgeana num raio de compreensão muito maior. Borges capta uma cidade em seu imaginário e realiza uma nova leitura, elegendo Buenos Aires em material estético por excelência numa atmosfera onde os argentinos estão carecendo de algo que os referencialize. O que se depreende, é que ao mesmo tempo que a Buenos Aires de ficção se firma como importante elemento na literatura borgeana, ela também, visivelmente ganha um outro corte: que é pela leitura real mas sem se esgotar nela fazer ressoar esses apelos de uma cidade fingida nos seus contemporâneos e nos do porvir. Estas mudanças que tornam os argentinos carentes de segurança, segundo a literatura sobre o assunto, são irradiadas para a nação como um todo. Os ingredientes dessas descrições são utilizados em prol de algo mais firme e menos estranho.



*Nadie vio la hermosura de las calles
 hasta que pavoroso en clamor
 se derrumbó el cielo verdoso
 en abatimiento de agua y de sombra.
 El temporal fue unánime
 y aborrecible a las miradas fue el mundo,
 pero cuando un arco bendijo
 con los colores del perdón de la tarde,
 y un olor a tierra mojada
 alentó los jardines,
 nos echamos a caminar por las calles
 como por una recuperada heredad,
 y en los cristales hubo generosidades de sol
 y en las hojas lucientes
 dijo su trémula inmortalidad el estío.*

Verifica-se, desta forma, que Borges sente o impacto desta nova cidade. Buenos Aires era uma nova cidade que cada vez mais se transformava em porta de entrada do sistema capitalista para todo o país. Em “Barrio reconquistado” vislumbra-se na imaginação borgeana aquilo que ninguém viu, que é privilégio seu: a formosura das ruas de outrora cuja interrupção é descrita como pavoroso, como abatimento. O tempo de céu esverdeado não existe mais. As metáforas do escritor visam a compreensão da cidade que adquiriria cada vez mais visibilidade, já que era o cenário das maiorias das transformações que o sistema capitalista exigia como: ampliação do comércio, aperfeiçoamento no sistema de transportes e comunicações, no primeiro tendo o sensível crescimento das exportações, bem como a construção de largas avenidas como exemplo de grande visibilidade e no segundo, a ampliação da malha ferroviária como exemplo mais impactante. Dessa forma, o que se busca, no caso borgeano, é a fundação de novas bases para a compreensão do presente, forjando na literatura um novo registro para a cidade. As letras surgindo como elementos de contraponto aos hábitos que foram esquecidos. A iniciativa de Borges é criar meios de recuperar um tempo passado que gradativamente se perdeu, se diluiu frente aos artifícios modernos que refutam as tradições e defendem a celebração imediata do novo. Daí a criação de uma cidade imaginária que complexifica a relação daqueles que vem ficção e realidade como pólos opostos.



Referências Bibliográficas

- RAMA, A. *Literatura e cultura na América latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- _____. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SARLO, B. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- ALAZRAKI, J. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madri: Biblioteca románica hispânica, 1968
- BORGES, J.L. Fervor de Buenos Aires. In *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1926.
- SCHWARTZ, J. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras, 1995.
- LIMA, L. C. *O fingidor e o censor no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ISER, W. Os Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In COSTA LIMA, L. (org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.



A representação dos gêneros na crônica *Solilóquio del solterón*, de Roberto Arlt, e nos tangos *Chorra* e *Victoria*, de Enrique Santos Discépolo.

Amanda L. Oliveira (UFRJ)

Através da interpretação de crônicas de Roberto Arlt e de letras de tango, é possível resgatar uma época e os costumes de uma Buenos Aires moderna e transformada, tanto social quanto fisicamente. E no que se refere às transformações sociais, destaca-se a relação entre os gêneros em crônicas e letras de tangos, que reproduzem costumes e normas de conduta de uma época, através de personagens como pebetas, haraganes e tantos outros. Certamente, há vários estudos que propõem contrastes e discussões sobre a representação dos gêneros em modalidades artísticas como literatura, pintura, escultura. Aqui, nos propomos a discutir a representação dos gêneros na crônica arltiana *Solilóquio del solterón* e nos tangos *Chorra* e *Victoria*, influenciada pelo contexto sócio-histórico.

A intensa relação de amor e ódio, entre os sexos, constitui a base da representação dos gêneros nos dois mencionados ícones da cultura popular portenha amplamente difundidos durante as primeiras décadas do século XX em território argentino.

As personagens femininas arltianas e tangueriras, em sua grande maioria são representadas como pessoas extremamente preocupadas em conseguir bons “partidos” através de suas estratégias de sedução. Essas estratégias vão desde a sinuosidade no andar até, como afirmou Gilda de Mello e Souza (1987, p. 92), a conciliação entre “a arte de seduzir com as regras da etiqueta”, ou seja, explorar beleza e sensualidade, e simultaneamente demonstrar modéstia e recato.

Em linhas gerais, tangos e crônicas retratam personagens femininas de modo demoníaco, devido a sua freqüente associação à ruína financeira ou moral do parceiro, enquanto personagens masculinos são apresentados ao leitor com um perfil mais fragilizado, por se deixarem levar pelos encantos e “armadilhas” femininas, com exceção da pobre viejita, a sagrada figura materna. Acreditamos que esta constante padronização na forma de representar os sexos em meios de difusão da cultura popular portenha esteja associada ao contexto sócio-histórico argentino das primeiras décadas do século XX, já que vários movimentos feministas estavam em ebulição, incentivando a mulher a se emancipar, lutar por melhores condições de vida, conciliar a rotina doméstica e industrial e, principalmente, ingressar no mercado de trabalho. Com todos esses incentivos à aquisição de uma nova postura social da mulher, veiculou-se



um discurso de reação masculina à nova condição feminina, difundido através de elementos da cultura popular, como forma de demonstrar a insatisfação masculina ante a nova situação e à ameaça de inversão das funções sociais dos sexos: a mulher exercendo um papel social mais atuante e os homens perplexos diante das transformações locais.

Durante a análise da crônica Solilóquio del solterón e dos tangos Chorra e Victoria, constatamos que homens e mulheres são representados sob um ponto de vista similar: nos três pequenos relatos são descritas situações em que o homem rechaça companhias femininas, por “saber” que a mulher em algum momento da vida levará o parceiro à ruína moral ou financeira, por se aproveitarem da honra, da justiça ou da bondade do varão portenho.

Na crônica Soliloquio del solterón, há uma crítica do cronista em relação aos padrões comportamentais da época, e mais especificamente, às pré-estabelecidas funções sociais dos sexos, que seriam, para a mulher, a sua preparação contínua para o casamento, e para o homem, ter uma boa esposa com quem constituir uma família. Os gêneros estão representados sob os estereótipos da esperteza e sagacidade masculina, e da futilidade feminina. Na contramão dos padrões sociais burgueses, a primeira pessoa do relato – um eu masculino – orgulha-se de sua rotina de varão solteiro, ao rechaçar o casamento e a presença de uma esposa controladora e de filhos, como o expresso no trecho, em que a primeira pessoa descreve o prazer que se tem ao acordar sem uma companhia feminina:

Miro el dedo gordo del pie, y gozo.

Gozo porque nadie me molesta. Igual que una tortuga, a la mañana, saco la cabeza debajo de la caparazón de mis colchas y me digo, sabrosamente, moviendo el dedo gordo del pie:

- Nadie me molesta. Vivo solo, tranquilo y gordo como un archipreste glotón (ARLT, 2004, p. 23)

Nesta provocativa crônica, Roberto Arlt leva seu leitor a questionar o quanto os padrões comportamentais burgueses, direcionados a uma sociedade como um todo, interferem na vida de cada cidadão como um ser único, como no trecho a seguir, em que trata da questão da “obrigatoriedade” do matrimônio: “Mucha gente ha tratado de convencerme de que formara un hogar; al final descubrí que ellos serían muy felices si pudieran no tener hogar.” (ARLT, 2004, p. 24)

O Eu masculino desta crônica destaca-se por sua “esperteza” em não se deixar levar pelas estratégias de sedução aplicadas pelas mulheres; estas, por sua vez, são consideradas fúteis por, segundo o cronista, pos-



suírem como objetivo único de suas vidas o casamento e a formação de um lar burguês.

He tenido varias novias, y en ellas descubrí únicamente el interés de casarse, cierto es que dijeron quererme, pero luego quisieron también a otros, lo cual demuestra que la naturaleza humana es sumamente inestable, aunque sus actos quieran inspirarse en sentimientos eternos. Y por eso no me casé con ninguna. (ARLT, 2004, p. 24)

A freqüente atribuição de estereótipos de superioridade e de inferioridade a personagens masculinos e femininos nas crônicas arltianas também se estendem aos tangos Chorra e Victoria, compostos em 1928 e 1929, respectivamente.

Em Chorra, novamente a figura masculina recebe o estereótipo de superioridade em relação às duas figuras femininas presentes na canção, que são a jovem portenha e sua mãe. Na pequena narrativa, o homem afirma que por ser um varão honrado e bondoso, caiu em uma armadilha elaborada por mãe e filha, que desejavam aplicar-lhe um golpe financeiro.

Nesta letra de tango, a família, com o intuito de ganhar a confiança do varão, inicialmente alega ser composta pela mãe, “noble viuda” a, o pai “guerrero” e a filha simultaneamente recatada e sedutora. Após serem descobertos seus verdadeiros perfis, são descritos respectivamente como “la chorra de más fama que pisó en la treinta y tres”, “profesor de cachiporra”^b e a filha como “el anzuelo donde yo fui a ensartar”. Conclui-se, na pequena narrativa desta letra de tango, que mãe e filha recebem o estereótipo de aproveitadoras e interesseiras, por se aproveitarem da boindade e ingenuidade da primeira pessoa, como comprovamos nos seguintes versos:

*Por ser bueno me pusiste a la miseria
Me dejaste en la palmera, me afanaste hasta el color.
En seis meses me comiste el mercadito,
La casilla de la feria, la ganchera, el mostrador.
¡Chorra,
me robaste hasta el amor...!
(BENEDETTI, 2005, p. 266-267)*

Por fim, o homem descreve as conseqüências deste relacionamento e lamenta ter caído em tal armadilha:



*¡Chorros,
vos, tu vieja y tu papá...!
¡Guarda,
cuidensé, porque anda suelta;
si los catcha los da vuelta,
no les da tiempo a rajar!
(...)
Lo que más bronca me da
Es haber sido tan gil...
(BENEDETTI, 2005, p.266)*

Quanto à representação dos gêneros na letra de tango *Victoria*, no âmbito das relações de amor e ódio entre os sexos, merece destaque um possível temor masculino em envolver-se em relacionamentos amorosos ou ser aprisionado pelo compromisso do casamento. A maioria dos personagens masculinos retrata a preferência pela vida de solteiro por motivo específico: para os personagens masculinos, não valeria a pena investir em relacionamentos amorosos nos quais “se sabe” que a mulher posteriormente será ingrata ou infiel ao parceiro, e daí a opção por viver ao lado da mãe e no ambiente boêmio junto dos amigos, como no trecho:

*Si me parece mentira
después de seis años
volver a vivir...
Volver a ver mis amigos,
vivir con mama otra vez.
¡Victoria!
¡Cantemos victoria!
Yo estoy en la gloria:
¡Se fue mi mujer!
(BENEDETTI, 2005, p. 122)*

Nesta canção, tal como na crônica *Soliloquio del solterón*, de Roberto Arlt, a primeira pessoa expressa sua satisfação pela ausência de uma parceira. No caso do tango, a pequena narrativa desenrola-se a partir de um tema simples: a parceira que abandona o lar. A partir de então, o homem comemora a ausência feminina e o seu regresso ao lar materno. Novamente, os perfis masculino e feminino surgem expressos em um elemento da cultura popular de modo estereotipado: o homem como vítima das armadilhas femininas, e no da canção, recém-liberto do domínio da parceira.

Certamente, ler as *Aguafuertes Porteñas* e interpretar letras de tango



significa conhecer ou revisitar duas faces da Buenos Aires do início do século XX: uma, ainda surpresa com a presença do moderno na capital, e bastante preocupada em seguir convenções sociais e padrões comportamentais “importados” de Paris, direcionados a homens e mulheres; e uma segunda face, que apresenta ao interlocutor o universo de uma população que manifesta sua aversão aos padrões burgueses vigentes na época através de dois expressivos elementos da cultura popular portenha do início do século XX.

Referências Bibliográficas

ARLT, Roberto. *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2004.

BENEDETTI, Héctor Angel. *Las mejores letras de tango*. Buenos Aires: Booket, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezoito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Notas

a *Viúva*.

b *Cachiporra: cacetete*. No tango *Chorra*, remete à idéia do homem familiarizado com os golpes aplicados com cacetete pelos policiais.



Autocitação em Juan Carlos Onetti

Ana Carolina Teixeira Pinto^a (Universidade Federal de Santa Catarina)

Núcleo de Estudos Literários Latino-americanos

Juan Carlos Onetti (1909-1994), escritor uruguaio, autor de doze romances e quarenta e sete contos é considerado pela crítica literária como um dos melhores escritores hispano-americanos do século XX. A narrativa onettiana é conhecida por sua densidade e opacidade. Densidade, pois seus romances são carregados de demonstrações e questionamentos sobre a psique humana e suas relações; além de opacidade devido a seu discurso fragmentado e não linear que faz com que o leitor tenha que desvendar um verdadeiro quebra-cabeça para entender tanto o enredo quanto o desfecho (ou melhor, não-fecho) das tramas.

Uma das peculiaridades da obra onettiana é o cruzamento entre seus textos, ou seja, seu caráter de autocitação. Personagens, ambientes, situações e falas se repetem circularmente e em outros momentos são evocados, de um texto a outro. Essa característica é a motivação principal de muitos críticos que afirmam ler a narrativa onettiana como um único texto desde seu primeiro conto, “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo”, a seu último romance, *Cuando ya no importe*. (Claro que privilegiar uma leitura cronológica da obra onettiana é problemático, como veremos mais adiante). Ler o conjunto de textos de Onetti, como um texto único, de forma alguma responde ou esclarece possíveis questionamentos sobre a diegese de qualquer um dos textos ou sobre o paradeiro dos personagens, senão nos convida a refletir sobre suas possibilidades de desdobramentos e, mais que isso, sobre a própria multiplicidade do *ser* enquanto morador da chamada “realidade”. Onetti questiona sem questionar, põe na mão do leitor uma teia quase invisível, impossível de ser desenredada até o momento de sua origem.

Nosso objetivo é pensar essa teia do texto onettiano, levantando questionamentos sobre noções de intertextualidade ou citação, e mais especificamente, de intratextualidade ou autocitação.

Um dos elementos principais deste questionamento é a cidade mítica Santa María. Esta é sede da maioria dos acontecimentos desse mundo textual. Para alguns críticos, já em sua primeira novela, *El pozo* (1939), encontram-se traços da cidade imaginária, depois é o provável cenário do conto “La casa en la arena” (1949). Mas é em *La vida breve*, romance publicado em 1950, onde o personagem-protagonista Brausen narra sua



possível criação. Separando assim o que a crítica tem considerado dois blocos na obra de Onetti, antes e depois de *La vida breve*. O crítico Roberto Ferro (2003, p.82) sugere que: “*La vida breve* puede ser leída como la ficción de los orígenes de una ficción”.

Santa María, por tanto, parece nascer em *La vida breve*. Poderíamos concordar com tal afirmação se não fosse pelo fato de a cidade se tratar claramente de uma evocação e não de uma criação, como já observa a crítica Liliana Reales (1997). Brausen afirma escolher tal cidade como cenário de seu argumento, pois já havia estado lá.

Estaba, un poco enloquecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos, Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo (ONETTI, 1999, p.18).

Nesse momento a origem de Santa María se abre, ou melhor, se perde, nessas vinte e quatro horas, ou seja, um dia na vida do narrador. Um dia, tempo suficiente para se entrar no abismo de auto-citações da narrativa onettiana.

Mesmo em uma leitura isolada de *La vida breve* encontramos a marca da questão da autocitação em diferentes aspectos. Algumas peças do vestuário das personagens femininas circulam entre elas, como um detalhe que aparece em diferentes quadros de um mesmo pintor. Há a presença de uma faixa, na roupa de Queca, Elena Sala e Mami. Ou ainda, um camisão que vestem Elena Sala e Gertrudes. Alguns epítetos são também compartilhados entre as mulheres de *La vida breve*, e o fascínio por elementos, como a unha e o vidro, que parecem repetidamente na narrativa. Mas o mais significativo é a repetição quase idêntica de falas ou pensamentos dos personagens. Brausen, Arce e Díaz Grey compartilham a linguagem, às vezes até em um mesmo parágrafo. Alguns trabalhos críticos já levantaram essas questões em *La vida breve*, sendo que algumas questões nos parecem ainda não reveladas, já que a cada releitura do texto mais um elemento será possivelmente observado.

Em *Dejemos hablar al viento* a questão da linguagem como criação da realidade é parodiada. Este romance além de sua diegese jogar com a decadência de Santa María, e por fim sua destruição trata da questão



da realidade como ficção nas falas e ações dos próprios personagens. Esses demonstram saber sua condição de personagens de uma ficção e brincam com a possibilidade de serem eles também criadores. É também nesse romance que a autocitação do corpus onettiano transborda. O que antes era apenas notado, agora é parodiado explicitamente, reforçando a leitura desse *corpus* como um “texto único”. Ler qualquer um dos romances ou contos de Onetti isoladamente é possível, no entanto, o oposto nos parece mais interessante. No caso de *Dejemos hablar al viento*, uma leitura isolada também é possível, mas o aspecto paródico do romance em relação aos outros textos onettianos se perderia em tal leitura. Este é um romance, segundo Mattalia (1997, p. 187), para “adictos; un lector descuidado admirará la precisión y el lirismo de algunos fragmentos, o se escandalizará con el descarnado realismo de otros, pero no podrá captar la ironía”. A sensação *de déjà vu* do romance, já foi explorada pela crítica onettiana, que de forma geral busca rastrear as ligações entre os textos.

A existência da autocitação em *Dejemos hablar al viento* é encontrada: nos nomes próprios de personagens, em alusões a títulos de outras narrativas, por meio de situações que lembram a romances e contos anteriores e por reproduções de trechos de outros romances. No capítulo VII da primeira parte, “Una pista”, encontramos a reprodução quase que fiel do começo de *El pozo*. O capítulo “Justo el 31” não apenas alude ao título do conto “Justo el treinta uno” é quase que uma transcrição do conto. No capítulo XXIII da primeira parte, o personagem Larsen tira do bolso um papel que diz ser parte do texto sagrado, o texto em questão é uma reprodução da “criação” de Santa María em *La vida breve*.

O que lemos nesse transbordar de autocitações? Novamente o texto se abre a um diálogo com cada um dos textos, personagens e situações citadas, novamente o texto se perde nesse abismo de autocitações. Como entender que o personagem, Colorado, que incendiou uma casa no conto “La casa en la arena” é evocado em *Dejemos hablar al viento* para incendiar Santa María? Essa cidade cuja origem não conhecemos, que aparentemente é destruída, reaparece em *Cuando ya no importe*, com uma modificação nominal apenas gráfica, Santamaría? As respostas a essas questões continuam soltas, abertas ou perdidas, deixadas ao vento, como o título do romance propõe. Deixemos, portanto a veia detetivesca de lado e pensemos em uma possível reflexão do tema.

Nosso objetivo agora é discutir como é vista a questão da citação, considerando a impossibilidade de um texto singular. Um texto só é texto quando



não é um, e sim quando é plural, como afirma Barthes (1967, P. 37):

O texto é plural. Isso não quer dizer que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode pôs revelar uma interpretação.

Esta citação destaca, numa leitura superficial, a fuga do *Ultimo Significado*, como o próprio pensador assinala. No entanto também põe em cheque a condição anterior do texto, sua própria condição de pluralidade. Relacionamos essa citação à seguinte observação de Bakhtin (2003, p. 371).

O termo 'texto' não corresponde de maneira nenhuma à essência do conjunto todo do enunciado. Não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado.

Portanto, o texto não dá conta das múltiplas combinações do enunciado, ou seja, de suas interpretações, ou ainda do último significado. Pois o próprio enunciado é plural. O próprio enunciado não pode ser considerado como simples, ou seja, isolado. E nessa impossibilidade de separar essa primeira partícula, que a análise é dificultada. Uma análise que só é possível a partir do intermediário e nunca da origem. Para Bakhtin, o diálogo, e mais especificamente o diálogo inconcluso, é a única possibilidade de existência do ser, um ser/texto que só se vê participante de um mundo/texto na linguagem e não fora dela. Barthes chama a linguagem de sistema fechado, também sugerindo essas conexões de uma estrutura complexa de vozes, num diálogo dinâmico entre línguas e discursos sempre diferentes. Portanto, a citação é condição do texto e não uma de suas possibilidades. O texto cita sem aspas.

Julia Kristeva introduz o termo intertextualidade ao referir-se a esse diálogo entre os textos. Alguns críticos, a exemplo de Antonie Compagnon (2003), consideram que essa nova nomenclatura aprisionou o texto na sua literariedade essencial. A própria Kristeva (1984) em uma de suas teses de doutorado critica a utilização banal do termo, visto que em sua opinião não se trata apenas de um “estudo de fontes” e sugere a utilização do termo *transposição*. O termo transposição definiria não apenas uma evocação a um texto anterior, mas uma nova articulação do mesmo, totalmente singular e nova (*Idem*, p. 60).



A essa nova articulação poderíamos chamá-la de contexto. A possibilidade de delimitação ou fechamento do próprio contexto é questionada por Derrida, que discursa essas questões sob outro prisma. Derrida (1997) confirma a existência do texto plural, e o diálogo entre os textos, mas quando destaca a pluralidade como condição do texto, aponta para o oposto das observações de Kristeva ao dizer que nenhum texto é original, devido a sua referencialidade infinita. O filósofo sugere a total originalidade dos mesmos devido já que o sentido mesmo de cada um dos enunciados não está em si mesmo, isoladamente como já dizia Bakhtin e sim circulando no conjunto de sua cadeia. O sentido e, portanto, o enunciado é sempre referencial e referente, mas nunca será ele mesmo. O sentido escorrega, ou melhor, se dissemina “sin haber sido nunca él mismo y sin regreso a si. Su empeño en la división, es decir en su multiplicación a pérdida y a muerte lo constituye como tal, en proliferación viva” (DERRIDA, 1997, p. 567). Portanto, falar de intertextualidade, diálogo ou citação de um texto é falar da condição essencial de existência do texto.

A partir desta reflexão teórica a autocitação como rede de ligações em um mesmo texto, nos parece impossível de ser analisada. Considerando que nem um enunciado é o mesmo, ou seja, que seu sentido não está em um lugar específico, ou ainda, que ele *não é*, mas, sim, faz parte de um elo na cadeia. Como definir onde começa e termina um texto? O que seria essa rede de ligações de um texto nele mesmo? Como se autocitar se não se sabe o que é o *auto*, ou seja, o referente, o si mesmo?

Mesmo trabalhando em cima de um corpus pré-delimitado, que vai de seu primeiro conto a seu último romance e desprezando a biografia do autor, teríamos que nos perguntar se consideraríamos ou não suas relações já canonizadas pela crítica. Como por exemplo, os diálogos destacados entre as epígrafes de *La vida breve* e *Dejemos hablar al viento*. Ou das referências nas narrativas a textos de Vico, Poe, Dostoévski, Celine e outros. E se nos aventurarmos a verificar essas ligações, encontraríamos outras lidas nesses textos e se fossemos em busca dessas, descobriríamos outras, de modo que cairíamos no abismo já discutido. Eliminando também essa possibilidade e fechando o texto onettiano ainda mais, chegaríamos a uma outra dificuldade: como saber quando um referente *é*, e onde está seu significado? Como afirmar a existência de um personagem ou de um lugar em um texto? Como conectar qualquer enunciado, se nenhum enunciado pode ser capturável e separado para uma análise sem antes perder seu sentido?



Vemos, portando, a possibilidade de análise do texto onettiano apenas como uma paródia da nossa própria realidade onde:

Un lenguaje ha precedido a mi presencia en mi mismo. Más antigua que la conciencia, que el espectador, anterior a toda asistencia, una frase "os" esperaba, os mira, os observa, vigila sobre vosotros, os concierne por todas partes (Idem, p. 509).

Essa leitura do pensamento de Derrida sobre a origem e sua reflexão, sobre a impossibilidade de existência fora da linguagem, pode ser lida em Onetti. Se nos aventurássemos a configurar o corpus onettiano em uma estrutura digital, por meio de *hiperlinks*, pularíamos de um texto a outro, numa viagem sem fim. Um texto remete a outro que remete a outro que remete a outro.... Em Onetti "Lo imitado es antes que lo imitante" (DERRIDA, 1997, p. 286), não encontramos um acontecimento originário, que defina o começo, tampouco encontramos um fim decisivo. Os personagens, as cenas, a própria linguagem se repete sem nenhuma ordem cronológica.

Vemos a teia ora quase invisível, ora bem destacada entre os textos do *corpus* onettiano, o que não vemos é a aranha, ou seja a origem, pois "o referente não tem realidade, ele é produzido pela linguagem e não dado antes da linguagem" (COMPAGNON, 2003, p. 118).

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Buenos Aires, 2003.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1967. Columbia University, 1984.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- DERRIDA, J. *Diseminación*. 7 ed. Trad. José Martin Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1997.
- FERRO, R. *Onetti/La fundación imaginada*. 1a ed. Buenos Aires: Alción, 2003.
- KRISTEVA, J. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: 1984.
- ONETTI, J. C. *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.



MATTALIA, S. "Dejemos hablar al viento: Cita, autocita, autofagia". In: Colóquio Internacional – La obra de Juan Carlos Onetti. Madrid: Editorial Fundamentos, 1990.

REALES, L. *Onetti: A escritura como universo auto-referente*. Dissertação. Florianópolis: UFSC, 1997.

Notas

a Mestranda do programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, bolsista do CNPq.



Culturas de mezcla y escrituras híbridas

Ana Cecilia Olmos (USP)

En la década del 60, la narrativa latinoamericana (y el discurso crítico que la consagró) privilegió la recuperación de vestigios culturales premodernos para definir una particularidad que le permitiese inscribir la diferencia identitaria en el marco homogeneizador de la modernidad occidental. En este sentido, la heterogeneidad temporal que definió el contradictorio proceso modernizador de América Latina proveyó a la narrativa de un abundante repertorio de referencias culturales premodernas que le permitieron contraponer un pensamiento primitivo a la razón instrumental de Occidente; la oralidad de las lenguas indígenas y de las poblaciones rurales al registro culto de la escritura; las condensaciones espaciales y temporales del mito a las perspectivas teleológicas del discurso historiográfico; el vitalismo desmesurado de la naturaleza a las disciplinantes cartografías urbanas; el prestigio de tradiciones ancestrales al valor absoluto de lo nuevo. Las narrativas de Carpentier, Arguedas, García Márquez, Rulfo, Asturias, entre otras, activaron, con mayor o menor grado de evidencia, universos culturales premodernos como una estrategia de definición de una especificidad periférica que se caracterizaría por la hibridez al colocar en relación de tensión y diálogo temporalidades históricas heterogéneas, segmentos sociales diferenciados y universos lingüísticos diversos. Este fue el movimiento explorado por gran parte de los escritores del período que pensaron sus narrativas como un trabajo de intermediación cultural que, si bien no aspiraba a resolver los conflictos de una experiencia de modernidad tardía, sí pretendía dar cuenta de sus disonancias, fracturas y desniveles.

Lejos de cualquier concepción esencialista de la identidad cultural, considero que la especificidad latinoamericana se configura a través de una multiplicidad de prácticas y discursos sociales que, en su pluralismo, abren un espacio para la expresión de la diferencia. En este sentido recupero a Julio Ramos (1989:230) cuando explica que “América Latina existe como un campo de fuerzas en el que diversas posiciones y discursos se han confrontado para imponer y naturalizar sus representaciones de la experiencia latinoamericana”. Si se toma como punto de partida esta idea, es posible pensar que estas narrativas se incorporaron a esa lucha de posiciones y discursos con un supuesto valor explicativo de la especificidad identitaria del continente. En otros términos, estos relatos no dejaron de postular una peculiaridad cultural que permitía elaborar visiones de mundo alternativas que cuestionaban las certezas de una racionalidad que había derivado horizonte de sí misma.



Es posible afirmar que esta fue la tendencia que dominó la producción literaria del período. No fueron pocos los títulos que configuraron una representación de lo latinoamericano a partir de estrategias narrativas que se sostenían, sobretudo, en el diseño de narradores provenientes de universos culturales arcaicos o rurales cuyas cosmovisiones entraban en colisión con una concepción racional del mundo; en el abandono de la linealidad temporal y de la secuencia espacial que fueron sustituidas por las condensaciones temporales y espaciales del mito; en la figuración de una naturaleza portentosa que excedía los parámetros comedidos de los saberes científicos modernos. Aunque la referencia resulte previsible, cabe recordar el carácter ejemplar del universo ficticio de García Márquez que, fundado en torno al legendario Macondo, constituyó una de las representaciones más eficaces de la alteridad cultural que estos relatos postulaban.

La representación de lo latinoamericano que estas narrativas configuraron alcanzó, gracias a su eficacia estética, una repercusión inédita que si, por un lado, garantizó una inserción diferencial (y definitiva) de la literatura de América Latina en el marco internacional, en la medida en que ponía en jaque los presupuestos de una identidad racional centrada; por otro, como fue señalado en reiteradas oportunidades, la expuso al riesgo de quedar esclerosada en un enigmático exotismo que haría de lo latinoamericano una referencia imposible de ser nombrada por las categorías de la razón. En este sentido, como explica Brunner (1995), Macondo sería una metáfora del misterio de lo latinoamericano y, de alguna manera, habría llegado a ser “la contraseña para nombrar todo lo que no entendemos o no sabemos o nos sorprende por su novedad”. En otras palabras, aunque estas narrativas pretendieron dar cuenta del carácter heterogéneo de la particularidad cultural del continente, y lo consiguieron con significativa eficacia, no pudieron neutralizar completamente los riesgos de una reducción totalizadora de la alteridad a esa condición exótica que sólo sería representable por la vía de lo desmesurado.

Pero la modalidad narrativa hasta aquí descrita, a pesar de haber sido predominante, no agotó las posibilidades de formulación de nuevas propuestas. Otros modos del relato, que respondían a procesos de modernización cultural más acelerados y menos complejos, se hacían presentes por esos años. Resulta curioso pensar, como explica Horacio González (2000:407), que la poética mágico-realista de García Márquez se consagró de forma repentina en 1967, con la publicación de *Cien años de soledad*, en una Buenos Aires donde la novedad de la propuesta del escritor colombiano chocaba con la existencia de “una veta rioplatense maldita y cómico metafísica (donde no haríamos mal en suponer que



Borges roza la primera y Cortázar la segunda), que ofrecía una barrera de prevención ante una versión del barroquismo que resaltaba, en última instancia, visiones voluptuosas y succulentas de las tragedias históricas del continente americano". No se equivoca González cuando afirma que la narrativa argentina diseñó "barreras de prevención" que la diferenciaron, con nitidez, de la perspectiva mágico-realista del modelo dominante. A diferencia de este modelo que respondía a realidades étnicas, lingüísticas y culturales altamente contradictorias, la narrativa del Río de la Plata se caracterizó por prescindir de las referencias culturales premodernas, por interrogar los procesos históricos y literarios del siglo XIX y por reelaborar tradiciones literarias y registros discursivos eminentemente modernos.

Esta rápida caracterización de la narrativa argentina habla a las claras de la modernidad de una cultura que, como explica Rama (1980:4):

no es, como se ha tendido a pensar respecto a su presencia en América, una mera imitación desvaída de culturas foráneas, un amasijo de influencias importadas, transplantadas tal cual, sino una cultura que, liberada de pesadas amarras al pasado remoto y a su tradición gracias a azares históricos, consigue organizarse coherentemente a partir de los elementos de que dispone y evolucionar hacia un punto focal que está situado en el futuro y no en el pasado.

Esta condición acentuadamente moderna de la cultura argentina que Rama destaca podría explicar el hecho de que su narrativa haya desechado las representaciones simbólicas que, vueltas hacia un origen arcaico, intentaban dar cuenta de la especificidad cultural del continente e, incluso, que haya optado por entremezclar el discurso ficcional con otros registros discursivos (la historia, el periodismo, el testimonio, la crítica literaria, la autobiografía, el psicoanálisis) como estrategia para definir una singularidad literaria.

El nombre de Borges surge como referencia inevitable para pensar esta particularidad de la narrativa argentina. Sus relatos reelaboraron las tradiciones filosóficas idealistas y las tendencias literarias fantásticas que le permitieron cuestionar lo empírico, lo conocido y lo aceptado y, en una evidente crítica a la lógica racional moderna, colocar la pregunta sobre modos alternativos de la experiencia. Por otro lado, sus cuentos y ensayos retomaron los tópicos históricos y literarios de la cultura criolla del siglo XIX para diseñar un espacio de enunciación diferencial que instauraba el interrogante acerca de las posibilidades de hacer literatura en una nación culturalmente periférica. Por último, sus textos exploraron los



límites discursivos transitando por fronteras imprecisas que desestabilizaban las certezas de género. En síntesis, abierto a las tradiciones literarias de Occidente que lo desvinculaban de las limitaciones de una especificidad geográfica y experimentando con formas discursivas híbridas, Borges señaló los caminos de una disponibilidad estética que recusa las predeterminaciones de origen y hace realidad el principio que Saer (1997: 276) defendía al afirmar que “en un mundo gobernado por la planificación paranoica, el escritor debe ser el guardián de lo posible”.

Desde los años 40-50, en que se afianza la poética borgeana, hasta las últimas décadas del siglo, la narrativa argentina parece haber explorado las más variadas contaminaciones textuales. Títulos como *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera, *En estado de memoria* de Tununa Mercado, para mencionar apenas algunos ejemplos, convocan formas híbridas que mezclan registros discursivos provenientes del periodismo, la historia, el psicoanálisis, la autobiografía o la crítica literaria, e interrogan, casi de forma obsesiva, la experiencia histórica y la tradición literaria del país.

De estas estrategias de contaminación textual, talvez la más explorada haya sido la relación que la ficción estableció con el discurso histórico. Si bien este fue un recurso aprovechado por toda la literatura del continente, en el caso de la narrativa argentina asumió formas particulares que desestimaron, una vez más, las perspectivas mágico-realistas e intentaron dar cuenta de cuestionamientos éticos y políticos específicos. La brutal experiencia histórica de las últimas décadas dio lugar a una serie de relatos que buscaron en las imágenes del pasado las alegorías críticas de un presente conflictivo que demandaba una reinterpretación. Muchos escritores apelaron a este recurso alusivo que no aspiraba a reconstruir el pasado, sino a postular una re-lectura del mismo que incidiera en el presente.

Andrés Rivera exploró estas relaciones de la ficción con la historia de forma exhaustiva. En este sentido pueden ser pensadas tres de sus novelas que despliegan, en un gesto conjetural que mucho le debe a Borges, el prolongado dominio de Juan Manuel de Rosas: cuando está en pleno ejercicio del terror en *En esta dulce tierra* (1984), cuando sale a su exilio inglés en *El farmer* (1996), o cuando se enfrenta con el reverso heroico de su enemigo en *Ese manco Paz* (2003). Estos títulos convocan y re-escriben los discursos del pasado: repercuten en sus páginas las cartas de Rosas, el *Facundo* de Sarmiento, las memorias del Gral. Paz, *Amalia* de Mármol. La enunciación subjetiva que domina estas narrativas desestabiliza las versiones históricas



sancionadas y actualiza el siglo XIX argentino trayendo a un primer plano el gesto crítico que Nietzsche (1998:41) reclamaba para la historia: construir, sin compasión ni piedad, un pasado a *posteriori*. En otros términos, estas novelas no apelan a una reconstrucción histórica que, ligada al anticuario o al museo, reduzca el pasado a una escritura desapasionada que sólo legitime nuevos mitos nacionales, por el contrario, ellos apuestan a la recuperación de una memoria crítica que esté al servicio de la vida y de la acción y, para esto, lanzan su palabra al presente proponiendo una relectura del pasado en favor de una época por venir.

Aunque el siglo XIX y la configuración de la nación fue el período histórico más indagado por la narrativa argentina, algunas excepciones se recortan. En 1983, Juan José Saer publicó *El entenado*, una novela que irrumpió, con su singularidad poética, en un profuso linaje de la narrativa latinoamericana que iluminaba escenas ligadas a cuestiones de origen cultural. El narrador es el único sobreviviente de una expedición española que, en el siglo XVI, llega a las costas del Río de la Plata. Después de una prolongada convivencia con la tribu antropófaga de los *colastiné*, retorna a Europa para, en la vejez, emprender la tarea de narrar esa experiencia. La novela asume la forma de una escritura autobiográfica que aspira a registrar la intimidad de la experiencia vivida. En esa configuración discursiva, donde se delinea el perfil de un sujeto de memoria, repercuten también las crónicas de la Conquista y los relatos etnográficos que duplicaron, por la inscripción de la palabra, el gesto fundador del descubrimiento del Nuevo Mundo. Sin embargo, lejos del tono asertivo de cualquier discurso instituidor, el narrador se interna en los meandros de una imprecisa y confusa memoria para describir, exento de intenciones condenatorias, el rito caníbal que periódicamente absorbía a los indígenas. La perspectiva extranjera del narrador escruta la escena antropófaga en sus mínimos detalles y cree *entrever*, en la expresión de los nativos, el sentimiento ambiguo, entre el pecado y la culpa, que el ritual producía y cree *vislumbrar*, en el retorno inevitable y periódico de la práctica, el origen insondable de ese "apetito que, oscuro, los gobernaba". Ajeno a las cuestiones de identidad que la metáfora antropófaga comporta en otros discursos del continente, la novela de Saer indaga el ritual de canibalismo para exponer, en la ausencia de certezas conclusivas, su núcleo innominable, es decir, ese resto de la experiencia que se resiste al gesto esclarecido de la interpretación cultural.

Pretendo sostener la idea de que la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX tomó una significativa distancia con las propuestas literarias latinoamericanas que postulaban una especificidad cultural híbrida al contraponer temporalidades históricas heterogéneas, segmentos sociales diferenciados y universos lingüísticos diversos. Tal vez recuperando la ironía



borgueana que definía la condición del escritor de América Latina como el de un europeo en el exilio, los narradores argentinos resistieron a las metáforas macondianas que, a pesar de su eficacia estética, amenazaban con absolutizar el lugar de la alteridad cultural. En contraposición, optaron por entremezclar los registros discursivos y asumir una inestabilidad enunciativa que corroe las certezas de género, se hace cargo de la imposible autonomía y originalidad de la literatura y, en última instancia, acepta, como explica Grünner (2002:105) que, “escribir, sobre todo en países periféricos, es ocupar un lugar ya habitado”. Sin desestimar el rasgo híbrido que le es inherente a una literatura derivada, construida sobre la base de préstamos y transformaciones de diversas herencias culturales, la narrativa argentina eligió transitar por cruces discursivos que evitan las palabras definitivas y los lenguajes ordenados que, como afirma Kaminsky (2000:175), se presentan para ofrecer “la seguridad del fundamento, esa pretensión que todo lo concilia, una apatencia que todo lo supera”.

Referencias Bibliográficas

- BRUNNER, José Joaquín. “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana”. En José Luis Reyna (comp). *América Latina a fines de siglo*. México: FCE, 1995.
- GONZÁLEZ, Horacio. “El boom: rastro de una palabra en la narrativa y en la crítica argentina”. En Drucaroff, Elsa (org) . *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000. Vol. 11
- GRÜNER, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico..* Buenos Aires: Paidós, 2002.
- KAMINSKY, Gregorio. *Escrituras interferidas. Singularidad, resonancias, propagación*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre utilidad y perjuicio de la historia para la vida*. Trad. Oscar Caeiro. Córdoba: Alción editora, 1998.
- RAMA, Angel. “Argentina: crisis de una cultura sistemática”. *Punto de Vista*, 9, 1980. p.3-10.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- SAER, Juan José. “Una literatura sin atributos”. En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.



Ficção e Ensaio na obra de Carlos Fuentes

Ana Lúcia Trevisan Pelegrino (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Este estudo analisa as relações entre o ensaio de Carlos Fuentes *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976) e o romance *Terra Nostra* (1975). No ensaio elabora-se uma reflexão teórica sobre a História e a Literatura Espanhola do século XVI e XVII, com críticas e referências bibliográficas muito bem articuladas e, no texto ficcional, percebe-se como todas estas articulações parecem ter sido embaralhadas transformando-se em uma construção narrativa ficcional multiplicadora de significados. O romance faz uma reflexão sobre arte e história, ao mesmo tempo que instaura uma construção formal inovadora. Logo, podemos pensar que o ensaio configura-se como um grande exercício de hermenêutica por parte de Fuentes que acaba se revelando no romance como uma proposta de exercício hermenêutico para o leitor.

O romance se constrói, então, mediante a acumulação de épocas distintas. Observa-se um recorte de diferentes tempos históricos, que possuem muito mais uma ordenação ideológica que cronológica. Neste sentido, cada período histórico recortado em *Terra Nostra* representa uma percepção crítica e ideológica de Fuentes, pois cada um destes recortes possui um sentido mais profundo, relacionado à essência da obra. É interessante refletir sobre a idéia de que, ao longo do romance de Fuentes, a História, assim como seus ciclos e repercussões, tornam-se os grandes protagonistas. A trama se articula não apenas através dos saltos temporais, ela é, em si mesma, a proliferação de tempos e referências históricas.

Em *Terra Nostra* conta-se a mesma história de uma personagem inúmeras vezes a partir de diferentes pontos de vista (por um narrador onisciente ou outros narradores-personagens). Ou seja, tanto nas estruturas internas da narrativa de Fuentes, como na alusão à construção crítica da História, privilegia-se a polifonia, a composição fragmentária que busca atingir uma unidade, não unívoca, mas sim, paradoxalmente, múltipla. A cada “versão” da trajetória de uma personagem acumulam-se outros fragmentos; percebemos que Fuentes está atento ao sentido que cada descrição narrativa possui. É o mesmo processo utilizado pelo autor para contar a História da América e da Espanha, pois existe um objetivo que orienta a opção pelos recortes históricos; mas a formulação de Fuentes acumula sentidos diferentes; justamente por subverter a ordem dos fatos, por misturar fragmentos. Fuentes desarranja a História para revelar sua própria percepção, que se torna, como queremos verificar, uma possibilidade de percepção, uma História.



Pensar as articulações possíveis para todas as partes, capítulos e narrativas contidas no romance *Terra Nostra* é uma tarefa árdua, que se converte, em certa medida, em um trabalho de recuperação labiríntica. Porém, como todo labirinto tem seu construtor, que guarda a concepção das entradas e saídas possíveis, tentaremos organizar um mapa deste universo de referências literárias e históricas que compõe a narrativa de Fuentes. Partindo desta idéia, encontramos o construtor-narrador deste labirinto, Carlos Fuentes, que nos dá muitas pistas, muito bem articuladas, em seu livro de ensaios *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), publicado quatro meses depois do romance,.

Este livro de ensaios traz, no final, uma bibliografia introduzida pelo autor da seguinte forma:

En la medida en que el presente ensayo y mi novela Terra Nostra, nacen de impulsos paralelos y obedecen a preocupaciones comunes, indico a continuación la bibliografía gemela de ambas obras.(FUENTES,1976:111)

Esta introdução, e a própria bibliografia apresentada, funcionam como uma das chaves possíveis para entrar no labirinto de Fuentes. Ao menos para configurar o mapa e permitir que o leitor deste trabalho se oriente pelas idas e vindas na História, pretendemos partir do ensaio de Fuentes, para tocar a complexidade da temática histórico-literária de *Terra Nostra*. Convém ressaltar que, ao final dos “reconocimientos”, que aparecem na primeira página do romance, localizam-se as seguintes referências espaço-temporais: “Hampstead Hill Gardens, Londres, invierno de 1968. Chesterbrook Farm, Virginia, invierno de 1974.” Da mesma forma no ensaio *Cervantes o la crítica de la Lectura*, temos: “México, D.F, julio de 1972; Paris, agosto de 1975.”

Por essas referências cronológicas notamos que o autor inicia o romance em 1968; logo, em 1972 quando começa o ensaio ainda não concluiu o romance. Temos, então, o primeiro percurso, empreendido da ficção à História. Entretanto, Fuentes termina o romance em 1974 e só depois, em 1975 conclui o ensaio. Portanto, a leitura da História, iniciada pela elaboração do ensaio, culmina na escritura da História, porém realizada pelo romance. É portanto, após a construção ficcional que se conclui a leitura das narrativas históricas compreendidas no período analisado.

De qualquer forma, poderíamos considerar que o autor teve nas suas mãos um mapa teórico (no caso, o ensaio) para guiá-lo no labirinto de *Terra Nostra*; no entanto, foi o texto ficcional que se estruturou e conduziu-o à conclusão do ensaio; metaforicamente, poderíamos pensar que a literatura foi a ponderação para concluir sua leitura das narrativas históricas .



O referido ensaio, que é ao mesmo tempo crítico e referencial indica, em suas citações bibliográficas de historiadores e críticos literários, a linha reflexiva de Fuentes. Observa-se a configuração de um panorama crítico sobre a sociedade espanhola do século XVI e XVII, tecido paralelamente ao texto ficcional.

Na verdade, Fuentes inicia primeiro o romance, em 1968; em 1971 publica um volume de ensaios intitulado *Tiempo mexicano* em que algumas considerações a respeito das relações entre a personagem de Cervantes, Dom Quixote e da personagem de Tirso de Molina, Dom Juan, se articulam com uma visão da Espanha e da configuração de uma mentalidade ibérica. Em 1972, com a obra *Cervantes o la crítica de la lectura*, esta reflexão torna-se evidentemente explícita, e podemos pensar que durante este mesmo período, *Terra Nostra* estava sendo escrito. Ou seja, a idéia orientadora do romance, as relações históricas existentes na Espanha do século XVI, as expressões artístico-literárias do período, são assinaladas como ponto de partida para a formação de uma mentalidade, ou, como dissemos, para a elaboração de uma idéia de que somos todos os latino-americanos frutos nascidos em uma “terra nostra” que é antes de tudo linguagem e arte. A própria experiência criadora de Fuentes nestes seus ensaios e em seu romance é uma meta-reflexão que se traduz na forma de *Terra Nostra*, pois o romance faz uma reflexão sobre arte e história, ao mesmo tempo que instaura uma construção formal inovadora, fundadora de articulações possíveis para o pensar sobre o ser-mexicano e o ser-hispano-americano.

A desarticulação que Fuentes faz do discurso histórico, a ruptura das seqüências temporais, do tempo linear e da autoridade de um único narrador onisciente, apontam para uma possível saída do labirinto: a História construída torna-se crítica na medida em que exige a opinião do leitor, desperta sua dúvida quanto ao discurso histórico “oficial” e propicia uma reflexão sobre as verdades estabelecidas pela narrativa histórica.

Percebemos, então, que a Literatura tanto quanto a História, se articula pelos princípios de uma ordenação de fatos. Esta articulação, ou as motivações e intenções, que favorecem um tipo de montagem ou outro, denunciam, na verdade, a fragilidade de uma verdade histórica unívoca.

Pensando-se as relações que se estabelecem entre o primeiro grande bloco narrativo de *Terra Nostra* e o texto de *Cervantes o la crítica de la lectura*, poderíamos começar uma articulação entre estes dois parâmetros de análise histórica. O ensaio nos apresenta momentos históricos específicos que possuem repercussões tanto na Espanha como na América. Por exemplo, discutem-se nele as implicações históricas que



culminam no ano de 1492, tanto na Península Ibérica como no continente americano. Retoma-se a data de 1521, com os acontecimentos da revolta dos Comuneros e conquista de Tenochtitlán por Hernán Cortés. O ensaio discute o contexto político e histórico da corte dos Áustrias centrando-se na Figura de Felipe II e no ano de sua morte 1598. Paralela à reflexão histórica está a reflexão literária onde Fuentes utiliza os textos de *La Celestina* e de *El ingenoso hidalgo Don Quijote de la Mancha* como suporte para sua análise do contexto histórico e social da Espanha dos séculos XV e XVI¹.

Fuentes preocupa-se em estabelecer as definições históricas que colaboraram para a formação de uma mentalidade espanhola própria dos séculos em questão. O texto *Cervantes o la crítica de la lectura* encaminha, pois, um raciocínio sobre estes parâmetros históricos e ideológicos. Neste sentido, suas afirmações a respeito da pluralidade cultural espanhola começam a estabelecer-se, mas sempre contrapostas ao período de intolerância que se inaugura com os Reis Católicos e alcança seu apogeu com Felipe II, trancafiado em seu Escorial.

É interessante pensar como esta seleção de fatos históricos da Espanha e do Novo Mundo, destacados no ensaio, compõe a reflexão de Fuentes contida em *Terra Nostra*, pois embasam suas preocupações quanto às origens da formação de uma mentalidade hispânica. Observamos que, como em uma moeda, ao lado dos fatos relacionados à intolerância religiosa e à afirmação do absolutismo, está a face da diversidade de pensamento que se expressa pelas manifestações literárias da época e que foram constante objeto de silenciamento. A elaboração estética do romance mimetiza este paradoxo constante uma vez que descreve em seu conteúdo a forma unívoca de conceber e exercer o poder - historicamente representado no texto pela ação de Carlos V e Felipe II - e elabora uma estruturação narrativa fragmentada e plurívoca. A forma de apresentar o discurso unívoco latente naquele momento histórico é uma forma totalmente fragmentada.

O ensaio, como percebemos, representaria uma leitura interpretativa da História. Já romance é a escritura da História realizada com a preocupação de elaborar uma meta-narrativa histórica na medida em que prevê a impossibilidade de afirmar uma verdade ou uma única forma de apreensão do real. Justifica-se, então, o percurso que Fuentes fez do romance para o ensaio, depois novamente para o romance e, finalmente, para o ensaio. O romance é que primeiramente elabora a construção da História; o ensaio, ou seja, a leitura da História, é posterior. A construção da História se torna crítica em *Terra Nostra* justamente por associar conteúdos a



uma expressão narrativa diferenciada. A leitura da História iniciada pelo ensaio é o exercício de interpretação que leva a construir a polifonia de *Terra Nostra*. Lendo a construção das narrativas históricas, Fuentes permite à ficção elaborar a História pela forma dos paradoxos; desta forma, a exigência da participação do leitor neste movimento de interpretar a História, antes de qualquer coisa como discurso construído, torna-se a ponderação crucial. Quando retorna ao ensaio, na verdade Fuentes já havia concluído e expressado, pela armação formal de *Terra Nostra*, a sua percepção da História como multiplicidade de possibilidades.

Assim, o ensaio é a História vista pelo espelho plano, e o romance, a História vista pelo espelho fragmentado. O espelho plano existe, o espelho fragmentado precisa ser construído – ou destruído. Ainda que a idéia de fragmentação remeta ao princípio da “destruição”, “partição” cabe destacar que a “destruição” proposta por Fuentes não é fruto de um ato involuntário. Fuentes “quebra” o espelho plano munido de intenções e o arranja de forma fragmentada amparado em suas leituras dos recortes de que dispõe em suas mãos. Fuentes é o construtor da fragmentação do espelho, o leitor é o outro construtor, não do processo de fragmentação, mas do processo da leitura dessa mesma fragmentação. Para refletir as partes que compõem o todo do discurso histórico o espelho se fragmenta, desta forma é possível ao olhar crítico ordenar e reordenar estas partes em múltiplos “todos”, que podem ser plenos de sentido justamente porque estão mediados – paradoxalmente - pelos sentido da pluralidade, da dúvida e da fragmentação.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora Hucitec, 1975.
- CHIAPPINI, L & AGUIAR, F. (org.) *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.
- FUENTES, C. *Terra nostra*. 2. ed. Barcelona: Seix Barral, 1985
- FUENTES, C. *Tiempo mexicano*. 8. ed. México: Joaquín Mortiz, 1986.
- FUENTES, C. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- GADAMER, Hasn-Georg. *Verdade e Método*. Tradução Flávio Paulo Meurer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. *Terra Nostra: teoría y práctica*. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh (PA), XLVII, 116-117, p.289-299, 1981.



WILLIAMS, R. L. *Los escritos de Carlos Fuentes*. Tradução Marco Antonio Pulido Rull. México: FCE, 1998.

Notas

- 1 *Las tres fechas que constituyen las referencias temporales de la novela [Terra Nostra] bien pueden servir para establecer el trasfondo histórico de Cervantes y Don Quijote: 1492, 1521 y 1598. (FUENTES, 1976: 36).*



“Hay cadáveres”: diálogo, experiência e neobarroco em Haroldo de Campos e Néstor Perlongher

Antonio Andrade (UFF/CNPq)^a

Uma das questões freqüentemente apresentadas por estudos críticos sobre a América Latina é a do desconhecimento mútuo entre os países hispano-americanos e o Brasil, de tal modo que, no imaginário coletivo brasileiro, se verifica a sensação de que estamos de costas para América Hispânica. É comum por isso encontrarmos em periódicos nacionais enunciados que se refiram, burlescamente, aos povos dos países vizinhos como “nossos *hermanos* latino-americanos”, o que evidencia um movimento de identificação da cultura hispânica com a cultura latina em geral – note-se que, nos Estados Unidos, o adjetivo *hispanic* é quase sempre atribuído indistintamente a hispânicos e brasileiros. O fato é que tanto a negação brasileira de suas origens latinas ibero-americanas quanto o autocentramento da cultura hispano-americana afetam a produção de um diálogo político-cultural efetivo entre ambas as partes.

No contexto histórico-literário, como aponta o crítico argentino Álvaro Fernández Bravo, parece que tal afastamento não se dá exatamente por desinteresse recíproco, e sim devido à barreira idiomática, o que não impediu, contudo, segundo ele, que o lugar da literatura brasileira tenha constituído uma pergunta e um problema para a historiografia literária hispano-americana desde seu começo (BRAVO, 2004, p. 102). E se quisermos, por esse viés, continuar pensando o lugar do Brasil no “complexo América Latina”^b como um problema ainda mais notório, ou para retomar a categoria de Silviano Santiago, como um “entre-lugar”, poderíamos refletir sobre o caráter político que a construção desse diálogo na atualidade enseja. E se há de fato um esforço de produzir esse intercâmbio através da literatura, ele representa menos uma condição natural de avizinhamiento do que um impulso consciente de escolha. Tal concepção segue a trilha marcante de uma ética de leitura borgiana, sobretudo no conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. O próprio Silviano vai dizer no seu clássico ensaio sobre o entre-lugar que “as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo” (SANTIAGO, 2000, p. 22). Embora numa outra direção, Raúl Antelo também incorpora ao seu discurso crítico esse modo de leitura deliberadamente anacrônico, expresso por Borges no “Pierre Menard...”, que o faz juntar autores os mais diversos, com o diferencial de trazer à baila no plano de comparações com a literatura brasileira vozes de extração hispânica. Em depoimento recente, ele afirma:



Fiz do anacronismo deliberado e da atribuição errônea uma ética de leitura e, portanto, leio, obviamente, Os sertões como se fosse de Sarmiento ou cruzo, sem cerimônia, El tamaño de mi esperanza com Raízes do Brasil. Mesmo no campo da ficção a coisa funciona. Não haveria secretas afinidades entre Aira e Bernardo de Carvalho? Entre Clarice e Silvina Ocampo. (ANTELO, 2004, p. 15-16)

Tais atribuições tornam-se interessantes na medida em que revelam uma potencialidade tanto de reconhecimentos quanto de estranhamentos mútuos que relativizam a idéia de “comunidade”, ainda mais em se tratando de países que possuem uma matriz cultural ibérica comum. Poderíamos dizer, na esteira do pensamento de Georges Bataille, em *L'expérience intérieure*, que a unidade e o isolamento dos sujeitos e das comunidades – os quais criam a ilusão de autonomia e de homogeneidade – se encontram abalados pela condição de dependência, ou de outro modo, pela necessidade de “comunicação”^c entre os inúmeros elementos que compõem o “ser” – não obstante ser esse seu pretensão isolamento essencial para a configuração de uma experiência e de uma verdade exteriores ao sujeito (BATAILLE, 1988, p. 30). Nesse sentido, queremos desvelar, através desse diálogo muitas vezes escamoteado entre o brasileiro e o hispânico, a convivência de tais potências de afastamento/diferenciação – que complexificam e interrompem a formação de um discurso legitimamente ibero-americano – com uma intensa energia comunicativa que engendra o corpo dessa comunidade – e que, por sua vez, faz deslizar aí qualquer noção de identidade claramente distinta e reconhecível.

Podemos supor assim que esse tipo de comunicação, ou troca de experiências, implica um deslocamento dúplice: ao mesmo tempo põe em xeque qualquer conceito de uniformização intercultural e desestabiliza projetos de individuação. E em se tratando da produção poética atual, é cada vez mais visível tal esforço de construção dialógica entre países latino-americanos de língua portuguesa e espanhola. Vide o surgimento de inúmeras revistas especializadas, no Brasil, que publicam com freqüência autores hispânicos, tais como as cariocas *Inimigo Rumor* e *Poesia Sempre*, as paranaenses *Coyote*, *Et cetera* e *Oroboros* e as paulistas *Sibila* e *Zunái* (revista eletrônica). Além destas, não podemos deixar de lembrar a *Grumo*, resultado de um projeto de cooperação entre Argentina e Brasil, no sentido de divulgar tanto aqui quanto lá a produção literária desses países.

Tentando elencar os agentes mediadores desse diálogo desde o âmbito cultural hispano-americano, o poeta uruguaio Roberto Echavarren assinala que esta ponte de intercâmbios se iniciou com duas antologias: *Caribe transplatino* – que continha importantes nomes da poesia neobarroca cubana e



rioplatense, compilada por Néstor Perlongher e traduzida por Josely Vianna Baptista para ser publicada em São Paulo em 1991 – e *Medusario* – mostra da poesia latino-americana, preparada por Echavarren e José Kozer, incluindo Haroldo de Campos, Paulo Leminski e Wilson Bueno junto aos poetas hispano-americanos, publicada no México em 1996 (ANDRADE & PEDROSA, 2004, p. 17-18). Não podemos deixar de citar também a recente publicação da antologia bilíngüe da poesia argentina e brasileira contemporânea, organizada por Jorge Monteleone e por Heloisa Buarque de Hollanda, paradigmaticamente intitulada *Puentes/Pontes* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Argentina, 2003). Ressaltamos ainda o empenho dos editores da revista *Tse Tse*, e das coleções *Eloísa Cartonera* e *Vereda Brasil*, de Buenos Aires, em publicar em edições bilíngües os poetas brasileiros, criando um novo campo magnético de poesia latino-americana.

Podemos ainda perceber, em várias dessas publicações, a presença de vozes poéticas marcadamente neobarrocas. Além dos já citados, figuram nelas nomes como os de Tamara Kamenszain, Arturo Carrera, Eduardo Milán, Osvaldo Lamborghini, Marosa di Giorgio, Claudio Daniel, entre outros. Isso remonta ainda à importante contribuição da poética de Haroldo de Campos, responsável não só por criar o interesse pelo neobarroco no contexto da poesia brasileira, mas também por mostrar o potencial performativo da estética do *informe* neobarroco no interior da produção poética concretista, evidenciando nela uma tensão constitutiva muitas vezes ignorada pela crítica. Tal relação entre concretismo e neobarroco foi feita por Haroldo já em 1955, no estopim da poesia concreta, em seu breve artigo “A obra de arte aberta”, em que dizia: “talvez esse neo-barroco [sic], que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez convencional” (CAMPOS, 1975, p. 33). Martin Jay, no ensaio “El modernismo y el abandono de la forma”, também aponta com acuidade – a partir da defesa do informe feita por Bataille – a impossibilidade de separação ou de rivalização entre o informe e o conceito de forma: “Sin embargo, es importante señalar que esta resistencia [a do informe] no se ejerció en nombre de uno de los antónimos típicos de la forma, tales como el contenido, el tema mismo o el elemento” (JAY, 2003, p. 276). Com essa colocação, Jay evita uma possível associação entre forma/informe e a dicotomia forma/conteúdo, para assim compreender o informe como um modo de resistência que, por isso mesmo, nasce de uma crise do próprio formalismo.

É importante esclarecer que essa crise abre caminho para um *outro* entendimento da idéia de forma que, em vez de favorecer a pureza, a claridade e a unidade, opta pela impureza, pela obscuridade e pela frag-



mentação. E, se é possível assim entrever um novo aproveitamento de tal idéia, também se pode buscar uma noção de beleza não idealizada. Desse modo, talvez possamos ler a frase de Mallarmé “Depois de ter encontrado o nada, encontrei a beleza”, sob uma clave diferente da purificação formal como forma de júbilo e de transcendência proposta por Hugo Friedrich (cf. FRIEDRICH, 1991, p. 116). Para isso, relembremos a afirmação de Bataille no seu verbete sobre o “informe” no *Dictionnaire critique* – “afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo” (BATAILLE, 2003, p. 55) –, afirmação esta que associa o nada ao informe e que é interpretada por Jay como uma forma de “ataque a todas las pretensiones de reducir el mundo a verdades formales” (JAY, op. cit., p. 280).

Tal visão do informe parece se ligar à noção de neobarroco enquanto fonte de revolução escritural e vanguardista, tanto na leitura de Severo Sarduy, em “O barroco e o neobarroco”, quanto na de Néstor Perlongher, em “O neobarroco e a revolução”. Sarduy diz: “Barroco (...) metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e sua autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza (...) a lei transgredida (In MORENO, 1979, p. 178). De fato, a obra de Perlongher também vem se coadunar a esta vontade de resistência, representada em sua poética por uma energia de criação anamorfótica que funciona mediante a alteração e a desordem. Nesse sentido, Adrián Cangi assinala, no prólogo ao livro *Papeles insumisos*, que “No hay crítica mayor en Perlongher que a la energía reaccionaria incapaz de transformarse” (CANGI, 2004, p. 9). Dessa maneira, podemos dizer que não se trata aí de uma negação absoluta da idéia de forma, mas de uma recusa ao ascetismo formalista que tentou eliminar da tradição moderna determinada experiência da vertigem – a *folie du voir* no sentido que lhe é atribuído por Christine Buci-Glucksmann (2004, p. 26) – ocorrida no limiar entre racionalização e êxtase.^d Nesse sentido, segundo Cangi, subsistiria em Perlongher a defesa de “una racionalidad ampliada y la intuición de las fuerzas involuntarias mediante las prácticas del delirio” (CANGI, op. cit., p. 10), práticas estas, como as do Santo Daime, não só discutidas por ele mas também trazidas como mote de composição poética. E nessa defesa de uma racionalidade ampliada pela incorporação do êxtase, encontramos ainda ecos do que afirma Daniel Link em seu livro *Clases. Literatura y disidencia*, onde se verifica, em diversos exemplos de arte experimental pós-vanguardista, a permanência de uma “potência revolucionária” que, por isso, resiste aos modos contemporâneos de captura, disciplinamento, normalização e extermínio (LINK, 2005, p. 19).



Por esse viés de tensão entre distintos campos de força – experimentação e experiência, rigor formal e desregramento, construtivismo e amorfismo, concretismo e neobarroco – queremos aqui apenas abalizar modos de aproximação para futuras leituras das obras poéticas de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher – poetas que inclusive mantiveram um amplo e produtivo diálogo, o que nos indica a possibilidade de associar, de um modo sagital, linguagem poética e relações de amizade travadas em vida (ou seja, biograficamente), as quais indiciam, por vezes, questões que se desenvolvem também através da trama intertextual. “Si l’amitié projette son espoir au-delà de la vie, un espoir absolu, un espoir incommensurable, c’est par ce que l’ami est [...] son double idéal, son autre soi-même, le même que soi en mieux”, diz Jacques Derrida em *Politiques de l’amitié* (1999, p. 20), fixando na amizade literária o arquivo inapagável dos fios e das imagens a retecê-la, compreendendo-a como vínculo intelectual e afetivo que transforma o outro numa extensão do “si-mesmo”, o que mistura e desestabiliza as noções de sujeito e interlocutor. Numa clave parecida, Paul Ricoeur, em *O si-mesmo como um outro*, tentando definir a idéia de identidade não como *mesmidade* e sim como *ipseidade*, vai dizer que “o Outro não é somente a contrapartida do Mesmo mas pertence à constituição íntima do seu sentido” (RICOEUR, 1991, p. 383). Por este caminho vão também algumas colocações de Julia Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos*, livro no qual ela investiga tal movimento paradoxal de intensa flexibilização da noção de estranheza do outro – que a princípio residiria apenas na figura do estrangeiro –, a ponto de fazê-la percorrer todas as direções de “um mesmo nós”.

Em Perlongher, de fato, encontram-se imbricados, através de uma voz poética em primeira pessoa do plural, o estranhamento de gênero (masculino/feminino), a figuração monstruosa que encena a abertura ao exterior e o deslizamento do sentido engendrado pelo encadeamento metafórico-metônímico associado à experiência sensível: “Por qué seremos tan perversas, tan mezquinas/ (tan derramadas, tan abiertas)/ y abriremos la puerta de calle al/ monstruo que mora en las esquinas, o sea el cielo como una explosión de vaselina/ como un chisporroteo” (PERLONGHER, 1994, p. 52). Nesse fluir de sensações que configura a sua poética, encontramos a referência a Mallarmé, ora direta ora indiretamente, o que nos faz associar seu movimento de desintegração do eu e de desvanecimento da experiência poética à idéia de “naufrágio” presente em *Um lance de dados*, além de nos permitir cruzar a imagem simultaneamente presente-ausente da morte, num belo poema como “Cadáveres”, ao acontecimento mallarmeano do vazio, do nada que encena



o aprofundamento do sentido na página em branco: “En la estela de un barco que naufraga/ En una olilla, que se desvanece/ En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones/ Hay cadáveres” (PERLONGHER, op. cit., p. 78).

Esse texto é assim ponto de partida e chegada deste trabalho porque é a partir do seu refrão “Hay cadáveres” – vulto espectral de Eva Perón – que Haroldo escreve seu poema-homenagem em decorrência do falecimento de Perlongher, “neobarroso: in memoriam” (publicado em PERLONGHER, op. cit., p. 15). E através de tal ligação com o “naufrágio” de Mallarmé – referência fundamental de todo o concretismo, espectro subjacente a toda poesia e pensamento da crise na modernidade –, podemos desvendar afinidades que vão além das relações de amizade (“au-delà de la vie”) entre concretismo e neobarroco, o que nos faz, via estratégia de “homenagem” através da qual Haroldo sinaliza insuspeitadas esferas de sua poética, ler por outro ângulo essas escrituras de morte e de abismo: “néstor agora em go-/zoso portunhol neste bar paulistano/ (...)/ (...) canta seu ramerrão (amaríssimo) portenho: ‘hay/ (e está morrendo) cadáveres”.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE & PEDROSA. Entrevista com Roberto Echavarren. *Gragoatá* 16. Niterói, 1o sem. 2004, p. 9-18.
- ANTELO, R. Depoimento. *Outra travessia* 3, Florianópolis, 2o sem. 2004, p. 15-16.
- BATAILLE, G. *El aleluya y otros textos*. Buenos Aires: Alianza editorial, 1988.
- _____. *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- BRAVO, A. F. El entre-lugar brasileiro en el museo latinoamericano. *Gragoatá* 17, Niterói, 2º sem. 2004, p. 101-116.
- BUCCI-GUCKSMANN, C. A imagem-cristal do modernismo. *Outra travessia* 3, Florianópolis, 2o sem. 2004, p. 26-38.
- CAMPOS, H. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CANGI, A. Papeles insumisos. Imagen de un pensamiento. In PERLONGHER, N. *Papeles insumisos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 7-32.
- DERRIDA, J. *Politiques de l’amitié*. Paris: Seuil, 1999.
- Friedrich, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- JAY, M. *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós, 2003.



- KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LINK, D. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- MORENO, C. (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PERLONGHER, N. *Lamê*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.
- RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Notas

- a * Antonio Andrade é doutorando em Literatura Comparada, integrante do grupo de pesquisa “Poesia e Contemporaneidade” (coordenado pela Profa. Dra. Celia Predrosa) e professor-substituto de espanhol e literaturas hispânicas da Universidade Federal Fluminense, RJ.
- b (1) Essa expressão é usada por José Luis Martínez, no ensaio “Unidade e diversidade”, para definir as diversas problemáticas e pluralidades que envolvem a noção de América Latina. (In MORENO, 1979, p. 61-62)
- c (2) O conceito de “comunicação” é abordado por Bataille em *L’expérience intérieure*, dando inclusive nome a uma das partes deste ensaio. Nesse sentido, tento apontar uma forma de desenvolvimento filosófico da idéia de diálogo.
- d (3) No ensaio “A imagem-cristal do modernismo”, Buci-Glucksmann associa as noções de abstração geométrica e temporal, via noção de “cristais do acontecimento”, ao barroco e ao neobarroco, fazendo uma interessante leitura da obra de Gilles Deleuze, sobretudo dos livros *A imagem-tempo* e *A dobra*.



Modernidad, modernismo y vanguardias hispanoamericanas: Ruptura y fundación

Antonio Ferreira da Silva Júnior (Universidade Severino Sombra/ CEFETEQ)

*El verdadero autor de un poema no es ni el poeta
ni el lector, sino el lenguaje.*

Octavio Paz

En las palabras que siguen se plantea hacer un análisis de la poesía hispanoamericana en finales del siglo XIX y XX, donde ésta se caracteriza por su complejidad. La poesía de este fin de siglo XX hereda rasgos de los estilos poéticos de la modernidad, del romanticismo a las vanguardias, incluso representa también su propia negación.

Sin embargo, mucho se discute a respecto del concepto de lo que es Modernidad. Según Octavio Paz, ensayista y poeta mexicano de la Modernidad, “hay tantas modernidades y antigüidades como épocas y sociedades” (1989: 18). Con eso, se puede decir que la percepción del tiempo cambia en la Modernidad, porque el moderno es lo transitorio. A partir de estas definiciones podemos percibir que se trata de un término de difícil conceptualización, porque no sabemos a qué época se remite, es decir, surge una dificultad en fechar su inicio.

Cuando pensamos en Modernidad nos surgen posibles orígenes. Hay personas que piensan que se ha empezado con el Renacimiento, la Reforma y el Descubrimiento de América. Otros creen que comenzó con el nacimiento de los Estados Nacionales, del capitalismo mercantil y la aparición de la burguesía, muy pocos defienden que la revolución científica y filosófica, que aconteció en el siglo XX, ha traído la técnica y la industria. Según Paz todas esas ideas vistas ocurren, pero deben ser pensadas juntas para ofrecer una explicación coherente. Lo que es cierto decir es que la crítica es un rasgo de la Modernidad, porque genera cuestionamientos. La poesía de la Modernidad critica la razón y la utiliza para explicar a sí misma.

Surge en 1888 el Modernismo hispanoamericano con su representante nicaraguense Rubén Darío con la función de representar alegóricamente y metafóricamente la importancia e influencia de la Modernidad en el arte. El Modernismo, bajo la influencia inicial del parnasianismo y simbolismo francés, puede ser considerado como la primera gran contribución de las Letras Hispánicas a la cultura universal, luego dio una independencia a la poesía hispanoamericana, por eso, este término fue empleado por Darío para designar a las nuevas tendencias, con eso trae una gran ruptura



hasta entonces. Por eso, Paz dijo que el modernismo fue un rechazo de la Modernidad. Debemos ver y sentir cada ruptura como inicio de algo nuevo, una nueva búsqueda.

Por medio del lenguaje y estilo de Darío, se puede percibir que él no se interesaba por el nacionalismo en unión a la tradición, sino con la modernidad de la forma. En su poema titulado como “El Cisne” (DARÍO, 1979, p. 216), vemos el surgimiento de una nueva poesía. Los modernistas buscan en el arte su propio valor.

El título del poema de Rubén Darío nos da la posibilidad de pensar la figura del “cisne” en el contexto de la modernidad hispanoamericana. Darío trabaja con diferentes simbologías y sentidos para el cisne. Según el *Diccionario de símbolos* (1995, p. 257) significa “un vasto conjunto de mitos, de tradiciones y de poemas que celebra el cisne, pájaro inmaculado cuya blancura, poder y gracia lo presentan como una viva epifanía de la luz”.

Éste es un poema que muestra el surgimiento de una nueva poesía. Los modernistas buscan en el arte su propio valor, como podemos percibir por los siguientes versos “Fue una hora divina para el género humano” y “El Cisne antes caminaba sólo para morir”.

En estos dos primeros versos de la primera estrofa, la figura del cisne es descrita como un ser vivo como los otros. Según el poema, “El Cisne antes cantaba sólo para morir”. Es decir, su función como ser humano era vivir como animal y un día morir.

En los versos siguientes, el cisne es presentado con una función artística. Ahora no se trata más del cisne biológico, sino del “Cisne wagneriano”, alusión al compositor alemán Wagner. Esa referencia nos revela que el cisne ahora no es un simple animal, sino un cisne artístico que surgió “en medio de una aurora” y que vino “para revivir” el arte.

En el poema, el cisne encarna diferentes simbologías como ya hemos visto. En las dos primeras estrofas, por ejemplo, el cisne es el símbolo de la música y el canto, por eso podemos decir que el Modernismo se caracteriza por ser un movimiento musical. Además, según la leyenda, el cisne tiene dos acepciones: una masculina y otra femenina. En el segundo verso del poema, vemos que “El cisne antes cantaba sólo para morir”, este cantar representaba también los juramentos del cisne macho al cisne hembra. El momento del canto es tan sufrido que constituye una verdadera muerte amorosa, por eso se dice que el cisne canta muriendo o muere cantando. Pero, en este poema, el poeta destaca el revivir del acento del Cisne. Este revivir representa el resurgimiento grandioso y luminoso de una nueva poesía, como se observa en los siguientes versos



“Cuando se oyó el acento del cisne wagneriano” y “fue en medio de una aurora, fue para revivir”.

El cisne pasa por tener una nueva función: la literaria que es revivir una nueva obra, nuevos conceptos. Él es el símbolo del modernismo hispanoamericano. Representa la búsqueda de una nueva poética, la poesía perfecta. Antes el cisne cantaba para morir, ahora el cisne, como la música, canta para pasar de la muerte a la vida, es decir, para mostrar el apareamiento de una nueva poesía como obra de arte.

El poder del canto del cisne sigue hasta la segunda estrofa del poema venciendo “las tempestades” y “dominando el martillo del viejo Thor germano”. En la mitología germánica, Thor es el Dios de la tormenta y utiliza el martillo como arma. Tanto el martillo de Thor como la espada de Argantir son símbolos de poder y fuerza brutal. Pero el cantar del Cisne es tan intenso que se superpone a estas dos fuerzas, o sea, el deseo del poeta por una nueva poesía es tan fuerte que ultrapasa a todas las barreras.

El cisne simboliza en la poesía de Darío la armonía entre lo divino (el ideal) y lo natural (la naturaleza), entre el mundo ideal (obsesión modernista) y el mundo real (capitalista y materialista). El Modernismo pretendió revisar todas las formas literarias, embellezando hasta la suntuosidad del lenguaje y la forma exterior.

El cisne también carga la idea de perfección y belleza. Su figura está presente en el mito de Leda, cuando Zeus, de la mitología griega, se transforma en cisne para acercarse a Leda. Esta relación representa la bipolarización del símbolo del cisne, es decir, este pájaro es visto como un símbolo hermafrodita, en el que Leda es la parte femenina y su divino amante, Zeus, la masculina, no son más que uno. De esta unión nace Helena, de un huevo de Leda, como se observa en el primer terceto:

*¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal (DARÍO, 1979, p.216)*

Los versos transcritos, cuyos personajes se valen del mito que se ha contado, nos exponen que la poesía (en el poema, Helena) que produce el poeta (en el poema, Leda) antes del Modernismo, ya era bella, llena de gracia. Los siguientes versos van a demostrar la influencia que introdujo el Modernismo:

bajo tus blancas alas la nueva Poesía



*concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal (DARÍO, 1979, p.216)*

Según los versos, la poesía que está bajo las alas del cisne, o sea, la poesía del Modernismo, es la nueva poesía. Esa poesía es la “Helena eterna y pura que encarna el ideal”. Helena encarna el ideal de belleza. En la última estrofa del poema, como vimos, el poeta compara su hermosura a la belleza de la nueva poesía.

Fruto del modernismo fue la expansión de la poesía hispanoamericana con el creacionismo del chileno Vicente Huidobro, proclamado por él y por sus amigos, desde 1912. Este cambio del modernismo para la vanguardia no fue un cambio de valores, sino de actitudes, por eso no hubo una total ruptura. Las vanguardias comprenden regresos al pasado, restablecen movimientos que fueron en sus tiempos modernos.

El arte moderno ha surgido de una ruptura con los ideales del siglo XIX. Este siglo se caracteriza por una cierta mezcla de tradiciones, que ha poseído algunos influjos sociales, culturales, ideológicos etc. Con eso, han propuesto el surgimiento de distintos movimientos de vanguardia en Europa: cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, ultraísmo y surrealismo, siendo ésta última, la corriente europea que más dejó huellas en la trayectoria literaria. En Hispanoamérica, la vanguardia comienza casi al mismo tiempo en diferentes países, sólo con la nomenclatura distinta, como creacionismo, estridentismo, contemporáneos, martinfierrismo, etc.

En este ensayo proponemos también discutir el creacionismo, como dicho anteriormente, fundado por el poeta Huidobro. El Creacionismo fue la primera manifestación vanguardista en Latinoamérica que ocurre en Chile, cuando el poeta en cuestión hizo la apertura de este movimiento con su manifiesto nombrado de *Non Serviam* (1989), que se constituye por la ruptura con el arte mimético, o sea, con la imitación de la naturaleza. Para los creacionistas la poesía no debe ser mimética, sino creación pura.

En su poema “Canción Nueva” (HUIDOBRO, 1989, p. 9), Huidobro hace una especie de canto a la nueva poesía, a la poesía del Creacionismo. El propio título remite al lector a los principios del Creacionismo, como exaltar la nueva poesía, explorar la idea de algo nuevo, una poesía distinta de la del pasado. Para eso, Huidobro lanza mano de algunos principios teóricos-poéticos (uso de metáforas e imágenes novedosas y audaces), porque quiere romper con la estética poética-musical y crear la estética poesía-pintura, que es más espacial y visual, así empieza una nueva época.

Cuando Huidobro escribe que los horizontes son cuadrados ya empieza a exhibir un mundo creado por él, que no podría existir sin su deseo, su voluntad. El sentido de la poesía es la creación, con una estructura nueva,



con formas realmente innovadoras, pues estas poesías son reales en la imaginación de aquellos que las crearon.

Dentro del horizonte alguien cantaba y eran los creacionistas, los poetas de la Vanguardia, que surgen en este momento, pero todavía no son conocidos o aceptos por todos. Estos poetas se presentan en el ámbito de las artes, y este ambiente artístico es simbolizado por el "horizonte" y los poetas por la voz que no es conocida.

Huidobro crea situaciones extraordinarias que no podrán existir en el mundo real, sino en el poema. Cuando escribió "Hasta la luna era una oreja" y "Una estrella desclavada" presentó algo que no podría existir en el mundo conocido por todos, solamente en su poesía. Hasta la luna, eterna musa inspiradora de los poetas, se transformaba en oreja para intentar oír esta voz que salía de dentro del horizonte cuadrado. Es la humanización de las cosas. Es algo maravilloso, todo tiene vida propia.

Entre las ramas no se ve a nadie y no se oye ningún ruido, aunque la luna se humanice y se transforme en una oreja, porque en el concreto, o sea, en el mundo externo no se percibe lo que el alma desea, hay que tener alas para llevar al sujeto lírico hacia dentro de sí mismo y sacar lo mejor que existe, la más pura creación.

Otro poema en que sus palabras poseen un gran peso significativo es "Altazor" (1949), donde hay un lenguaje más visual. Según Paz (1989. p. 202), en este poema "las palabras son paracaídas que se abren en pleno vuelo. Antes de tocar tierra, estallan y se disuelven en explosiones coloridas".

A través de este movimiento nacieron dos más, el ultraísmo español y el argentino, ambos vistos por Huidobro como imitaciones de su creacionismo.

En 1921, Jorge Luis Borges por medio de su texto "Ultraísmo" lanza el Movimiento ultraísta en Buenos Aires con el objetivo de cambiar el panorama literario vigente, y con eso hace una crítica a la estética modernista. Para este movimiento, la poesía debe ser múltiple, poseer varios significados, por eso Hugo Verani comenta a respecto del culto a la metáfora como enlazador de los movimientos de vanguardia. Borges presenta propuestas igualmente a Mallarmé para que la poesía se quedara pura. El Ultraísmo culmina con la publicación de la revista *Martín Fierro* en 1924.

Más tarde en la línea de la poesía pura se destaca un grupo de poetas mexicanos, que recibieron el nombre de los *Contemporáneos* y que compartieron un notable refinamiento social.

Se puede decir, en resumen, que los movimientos de vanguardia, como el romanticismo, quieren enlazar vida y arte. La vanguardia fue una estética, un lenguaje, una visión del mundo, un estilo de vida, es decir, se funda y se rompe con la intención de cambiar la realidad.

En 1924 surge un nuevo lenguaje en la poesía, donde ése permite que el poeta trabaje libremente con las palabras, ideas y asociaciones. Este momento hace referencia a la segunda fase de la vanguardia, el surrealismo, fundado por Breton con la publicación del *Primer Manifiesto*



Surrealista en 1924, pero antes este término ya había sido utilizado por Apollinaire en 1917. El surrealismo defendía una libre expresión del inconsciente en la creación artística.

Como ejemplo de un poeta contemporáneo surrealista, tenemos el escritor y poeta mexicano José Emilio Pacheco que ejerce un libre trabajo con el lenguaje, o sea, con su propio pensamiento, así crea y trabaja con imágenes a partir de su interior. Pacheco crea un lenguaje muy personal, propio, lo que permite establecer contactos y cambios con otros autores y cantar por medio de sus palabras, que se convierten en imágenes, los particularismos del pueblo mexicano, así como de las culturas pré-hispánicas. Eso se nota en uno de sus mejores poemas, titulado por "Tulum". En ése, el poeta trabaja con el tiempo cíclico entre pasado y presente de una cultura por medio de la memoria viva de las ruinas de su civilización. Estos vestigios son cantados a través de metáforas que explicitan el pueblo maya.

A partir de las ideas presentadas, se puede concluir diciendo que la Modernidad representó una ruptura de lo tradicional y, al mismo tiempo, la fundación de nuevas estéticas literarias en los siglos XIX y XX con la función de innovar la manera de la escrita dentro del contexto literario hispanoamericano. De ahí surgieron grandes nombres, grandes rupturas y nuevas fundaciones.

Referencias Bibliográficas

- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos*. 5ed., Barcelona: Editorial Herder, 1995.
- DARÍO, Rubén. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- GUBERMAN, Mariluci. *O corpo na poesia Hispano-americana - Vanguarda: antologia*. Londrina, Ed. UEL, 1999.
- HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*. Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1949.
- _____. *Obra selecta*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
- _____. *Obra poética/ Vicente Huidobro*. Edición crítica, Cedomil Goic, coordinador; 1ed, Madrid, ALLCA XX, 2003.
- PACHECO, José Emilio. *Antología: Fin de siglo y otros poemas*. Cuba; La Habana: Casa de las Américas, 1987.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. 2ed., Barcelona: Seix Barral, 1989.
- SCHMIDT, Joel. *Diccionario de mitología grega y romana*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. 2ed., México: FCE, 1990.



Corpo feminino: perfeição, prazer e prostituição

Ariálda dos Santos Moreira (UNIC/MT)

A obra *Canción de Rachel*⁸ do escritor e etnólogo cubano Miguel Barnet lançada pela primeira vez em 1969 é a fonte que se utiliza para desenvolver este artigo. Trata-se de uma narrativa de cunho testemunhal⁹, ficcionalizada pelo autor, que também serve de mediador, quando toma o testemunho oral de *Rachel*, uma vedete cubana das primeiras décadas do século passado, e o transforma em matéria literária. Para este trabalho *CR* não será abordada na perspectiva da literatura de testemunho, que tem priorizado nas obras literárias a análise dos aspectos políticos e sociológicos. Aqui, esta categorização não direciona e define as análises, o que se pretende é evidenciar, pela vertente estética, as formas de prazer sexual e os processos de violência, aos quais o corpo de *Rachel* é submetido. Para tanto, se toma a voz narrativa da personagem-protagonista e de outros narradores secundários, perseguindo os tons enunciativos que revelam os movimentos eróticos e a violência que constantemente ronda a vida da dançarina cubana.

CR é composta por seis longos capítulos iniciados sempre pela voz da narradora-protagonista. Esses capítulos vão fluindo lentamente, como se o autor os utilizasse para acompanhar e representar o próprio ritmo da memória e do fluxo de consciência de *Rachel*. O livro apresenta uma estrutura que Barnet (1986) chamou, no artigo *La novela de testimonio. Socioliteratura, de "contrapuntística"*. Para definir melhor esta estrutura, ele a associa a um "espelho côncavo", metáfora que ilustra adequadamente o vozerio que embate narrativamente na obra. Esse coro discordante em *CR* remete também ao processo polifônico identificado por Mikhail Bakhtin (1986) no estudo que dedicou a obra de Dostoiewisk.

Em *CR*, logo nas primeiras páginas do livro se pode "ouvir", através da voz narrativa de *Rachel*, o seu desabafo: "Estoy sola, si, sola. Pero no soy una mujer que se ahoga en un vaso de agua. Tampoco soy histérica [...] Yo soy una melancólica triste" (Barnet, 1993, p.13) em toda obra os tons enunciativos das personagens vão aos poucos formulando os traços etopéicos e prosopográficos da dançarina. É através desses traços, revelados, por ela própria e por outros narradores que se conhece a protagonista da obra.

Rachel é a representação artística de *Amália Sorg* dançarina das noites cubanas, que enebriava os homens influentes, com suas apresentações eróticas. Com seu corpo sensual e sua natureza narcisista, como mostra seu discurso, enganava a si mesma, "colorindo" e idealizando sua



história de vida. Em sua vida pública, a vedete cubana parece ter experimentado um rigoroso e implacável processo de autoviolência, que lhe impunha normas exaustivas de gestos, postura e comportamento, para sobreviver em seu meio “artístico”, configurando uma forma de vida que aos poucos a desumaniza. *Rachel* pode ser entendida como a síntese das vedetes cubanas, que “desfilaram” seus corpos seminus pelos circos e cabarés da época. Ela faz parte de um grande grupo social que Barnet (1986) nomeou de “la gente sin historia”, vítimas da violência social crescente em sociedades desiguais.

Em *CR* se tem uma narradora homodiegética, que fala a partir de um “yo” saudosista e melancólico. A história de vida da vedete é contada através da revitalização de sua memória, estrutura própria e eficiente nas autobiografias, memórias, relatos como revela Yves Reuter (2002) em seu estudo sobre foco narrativo^c. As experiências pessoais e profissionais de *Rachel* são revivenciadas, mas ela busca evidenciar principalmente seus momentos de glória, como mostra esse trecho: “Lo más lindo que hay es mirar atrás con alegría. Verse una como en una película [...] Eso me encanta” (Barnet, 1993, p. 14). Em meio a sua voz narrativa, outros narradores secundários, são chamados ao diálogo literário, e constantemente negam o discurso da vedete, conforme exemplifica o trecho “Nunca fue otra cosa que una rumbera. Lo único que sabía era menearse. Era ignorante, desenfadada, frívola” (Id. Ibid.). Tal mecanismo confere à narrativa uma estrutura original, ao mesmo tempo em que amplia a visão da história e de sua protagonista, altera, consideravelmente, os julgamentos do leitor a respeito da história contada por *Rachel*.

Ainda que *Rachel*, em suas enunciações, não assuma a condição de prostituta, os relatos das outras vozes narrativas do texto, vão, aos poucos, mostrando sua inegável condição de “mulher pública”, condição que vai se confirmar, por meio de seus próprios relatos, nas últimas páginas da obra. Assim, uma empregada de um dos cabarés onde *Rachel* trabalhou mais uma vez insinuando a condição de marginalidade da dançarina, revela: “Los amantes y el desperdicio moral son otra cosa. De eso yo no sé. No puedo hablar. Yo era empleada de allí y más nada” (Id., p. 41). E, seus relatos são essencialmente cronológicos, seu movimento de memória é digressivo e, em meio ao vozerio narrativo, contraditório e confuso.

Ela foi uma mulher, segundo as convenções morais das primeiras décadas do século passado, “mal” comportada. Como se não bastasse ser mulher era, transgressivamente, uma dançarina. De acordo com Elzbieta Sklodowska (2000) em artigo intitulado *Miguel Barnet y la gente sin Historia*^d, o fato de *Rachel* ser uma mulher e, de exercer o ofício de vedete são



elementos decisivos para sua marginalização na Ilha machista e racista daquele período: “La protagonista de *Canción de Rachel* aparece en sus memorias en categoría de mujer y “artista”. Estos parámetros – profesional y sexual – determinan aquí la otredad y la marginalidad de Rachel” (Id. p. 31). A crítica tcheca continua suas reflexões, dizendo que as mulheres são, no continente latinoamericano, consideradas sujeitos sociais dependentes, incapazes de gerirem suas próprias vidas e de garantirem suas cidadanias.

Reafirmando as discussões de Sklodowska, Barnet (1986) diz que a dançarina não é discriminada apenas por ser mulher e vedete, mas por sua classe social humilde, como tantos outros marginalizados, no equivocado sistema econômico e político do país. Assim, *Rachel* é para a sociedade cubana que lhe empurra para essa condição marginal, um substrato humano que experimenta cotidianamente ações de violência. Algumas dessas formas de violência – como os extravagantes aprendizados de gestos e comportamentos de seu corpo – são tão sutis que nem mesmo a própria vítima tem consciência de seu alcance e de seu poder de capturação.

Sobre o corpo e poder Michel Foucault (2004), em sua obra *Microfísica do Poder* registra que a homogeneidade e o consenso não elaboram o corpo social, das sociedades capitalistas. Nessas sociedades, é “a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos [...] nesse processo o corpo é uma das peças importantes, senão essencial” (Id., p. 146) é por meio dele que o poder se instaura. Para ele, cada indivíduo convive com essa “materialidade do poder”, através de suas próprias relações sociais. As sociedades desiguais, desde os tempos remotos, lidaram de diferentes maneiras com os corpos “anormais”, que insistiam em circular livremente. Ele os chamou de “corpos dóceis⁶” aqueles que têm suas existências marcadas por permanente regulação e controle, uma vez que “as luzes que descobriram as liberdades inventaram também as disciplinas” (Id., p. 196).

A linguagem de Rachel é de certa forma policiada e dissimulada, uma vez que ela a utiliza para encobrir fatos que depõem contra sua moral. Por ela é possível observar como a dançarina, em alguns momentos de sua narração, esquece seu narcisismo e a crença de que é uma grande artista e passa a revelar, como vivia, como atuava e principalmente como usava os dotes físicos para obter favores.

Yo era una mujer libre que podía hacer de mi capa un sayo. Extranaba el fragor artístico, mi mundo, para lo que nací, pero supe aplicar el control. Esperé dos años sin mover un brazo, viviendo de los “suvenires”, sin



compromiso con nadie y libre de mamá. Mucha aventura, mucha vida de noche, alcohol, fiestas, paseítos. Pero del arte nada (Barnet, 1993, p. 89) [grifo nosso].

Marginalizada socialmente *Rachel* se expõe cruamente, revela a fragilidade de sua vida e a vulnerabilidade de seu corpo. Dessa vez, sem os recorrentes mascaramentos se confessa afastada de sua “arte”, entregue ao domínio de Eros, numa sociedade que estimula sua vida fútil. E, confirmando o aspecto “contrapuntístico” da obra, no tocante às origens da dançarina cubana, mais uma vez a as vozes narrativas se enfrentam, conforme mostra os enunciados abaixo:

Bien pobre que se crió, con muchos retorcijones de la madre y mucha hambre. Lo sé yo que conozco esa familia. (...) Rachel nació en un barrio que mejor es no decir su nombre. Puñaladas, depravación, robo. Bastante pura salió. Nunca fue otra cosa que una rumbera (Barnet, 1993, p. 14) [grifo nosso].

Um dos diversos narradores secundários revela abertamente a origem e condição social da vedete e de sua mãe. Ele fala de uma vida vivida em um meio perigoso e violento, evidenciando sua situação humilde e desprivilegiada em Havana. Esse narrador secundário toma para si a voz da autoridade, marcada pelo uso do enunciado, “lo sé yo que conozco esa familia”, ainda que a voz enunciativa da dançarina se esforce por revitalizar um passado que ela parece não ter vivido. Em sentido oposto vão as lembranças de *Rachel*, “Fuimos lo que se da en llamar clase medía. Ni ricos, ni pobres [...] Terminal de trenes, la muralla de La Habana. Ésa es la Habana de mi niñez: muy bonita y muy alegre” (Barnet, 1993, p. 14).

A verdade sobre a origem de *Rachel*, o aspecto físico e social do lugar onde ela nasceu e se criou, torna-se uma incógnita, uma dúvida para leitor, pois cada narrador tenta representar a sua “verdade”, o que fortalece o “jogo de desconfiança”, que o artífice instala. O que se percebe de algum modo na fala da dançarina é certa frustração, por desejos que não se concretizaram, uma situação ilusória que povoou seus sonhos ao longo da vida e que não foi realmente experienciada. Em síntese, ao ler os dois enunciados, se tem a impressão de que eles tratam de lugares, experiências e pessoas diferentes, quando na verdade falam da mesma *Rachel*.

Rachel se mostra convicta de que é, uma verdadeira artista. Falando de si, se descreve bela, talentosa e decente. E, tenta enquanto pode esconder que mantém, com alguns homens, encontros amorosos e deles recebe favores e *regalos*. A hipocrisia social e as condições econômicas, culturais e políticas



mascam seu comportamento e funcionam como mola propulsora de seu processo de degradação pessoal, como mostra a narrativa. *Rachel*, porta-se dessa maneira quando está “casada” com *Federico*, com quem viveu alguns anos maritalmente e confessa: “Bueno, él no fue nunca el hombre que me hizo feliz. Nunca. Estar con él era para mí un placer social, me estimulaba muchísimo, pero no me daba gusto” (Barnet, 1993, p. 128). Mesmo que tenha sido *Federico* quem a levou para o teatro *Alhambra* e fez dela uma vedete requisitada e desejada, *Rachel* se porta com leviandade. Para ela *Federico* representava apenas a possibilidade de ascensão e visibilidade profissional. E, rememorando lentamente o poder de sedução que exercia sobre os homens, ela fala de suas fraquezas sexuais e de como *Federico*, sensível às suas necessidades, foi “compreensivo”.

Allí iban muchos que eran de verdad buenos tipos, hombres de juventud, trigueños, acicalados: eran mi perdición. Federico, de tan habituado a verme con los muchachos, no me celaba. Él fue inteligente en todo momento. Si no, yo le hubiera dado calabazas. Pero supo comprenderme (Id., Ibid.) [grifo nosso].

Quanto a *Federico* ser inteligente significava aceitar que ela vivesse paixões extraconjugais, sem que ele a perdesse definitivamente. É sobre um ardente romance com um jovem chamado *Pedro Carreño*, “consentido” por seu marido, que ela narra: “El muchacho me estaba esperando afuera. Yo misma le dije: ‘vamos’. Tenia el diablo metido en el cuerpo. Nunca gocé tanto acostándome con un hombre (Id., p. 120). *Rachel* não associa seus encontros e sua conduta com a postura de uma prostituta. Marginaliza-se e violenta-se pela pura natureza instintiva daquilo que seus convivas sociais dizem que ela é, uma *hembra*.

A vedete não esconde seus instintos e o poder de hipnotizar seus fãs ardentes com seus encantos e atributos de mulher. Tal fato, para ela parece não comprometer sua decência e moral, de acordo com as regras de comportamento que elaborou para si e seu mundo social. Assim, não se incomoda no final de seu testemunho de assumir explicitamente sua face cortesã. Ao fazê-lo desnuda além do seu corpo sua alma, fazendo dele instrumento de clausura e liberdade. Mesmo presa a um relacionamento amoroso mais sério com *Federico*, segundo ela um casamento, a vedete não esconde sua sexualidade luxuriosa, nas palavras de Foucault “sexualidades periféricas”.

A sexualidade e o erotismo são temas polêmicos e de certa forma proibidos porque revelam dos indivíduos os desejos e instintos mais íntimos, tornando vulnerável a si e a sociedade, que se entende desguarne-



cida. Eles esbarram e subvertem princípios morais, sociais, e políticos e por isso as formas de interdita-los devem ser sistematicamente aprimoradas. Entendidos como práticas “perniciosas” em diferentes períodos da história do homem, a sexualidade e o erotismo vêm mudando as relações sociais e alterando também as estruturas de poder. Para Foucault (2003), as manifestações sexuais principalmente as “periféricas”, foram em determinados períodos, além de circunscritas e codificadas, somente aceitas e “liberadas a um preço considerável” (Id., p.12).

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Michail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 7ª ed., 1974.
- BARNET, Miguel. *Canción de Rachel*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 3ª ed., 1993.
- _____. La novela de Testimonio. Socioliteratura. (Artigo). Cuba, 1986.
- _____. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Ed. Graal, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Vol. 2. São Paulo: Graal, 10ª ed., 2003.
- _____. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Vol. 3. São Paulo: Ed. Graal, 7ª ed., 2002.
- REUTER, Yves. *A Análise literária: texto, ficção e narração*. Rio de Janeiro: Ed.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. “Miguel Barnet Y la gente sin Historia”. In. *Acerca de Miguel Barnet*. AZOUGARH, Abdeslam y GUERRA, Ángel Luis Fernandez. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 2000.

Notas

- a *Doravante será denominada CR (BARNET, 1993).*
- b *Trata-se de um novo estilo literário, que surgiu em meados do século passado e se fortaleceu após a II Guerra Mundial. Em 1970 ele foi reconhecido, por influência de Barnet, como gênero literário pela Casa de Las Américas em Cuba.*
- c *Nesse tipo de texto, com a perspectiva de voz passando pelo personagem, é mais produtivo porque permite que o narrador revele mais conhecimento da história, pois foi ele quem a vivenciou (REUTER, 2002, p. 81).*
- d *A autora faz uma análise do papel social de Esteban, protagonista de Biografia de um cimarrón, de Manuel, o imigrante de Gallego e de Rachel, a corista de Canción de Rachel as três principais obras de testemunho de Barnet. Ela analisa, também, como cada um desses protagonistas, sujeitos da realidade social cubana, representam suas categorias e as diferentes formas de violência, das quais foram vítimas, na sociedade cubana de suas épocas (SKLODOWSKA, In. AZOUGARH; GUERRA, 2000, p.32).*
- e *O termo é utilizado, em várias trechos da obra, para se referir à sujeição, manobra e controle social e política a que os corpos se submetem em seus espaços de circulação (FOUCAULT, 2004).*



Tensões intelectuais diante do processo de modernização de Buenos Aires ou Borges e seus conflitos com as margens da cidade

Ary Pimentel (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

*La brisa trae corazonadas de campo,
dulzura de las quintas, memorias de los álamos,
que harán temblar bajo rigideces de asfalto
la detenida tierra viva
que oprime el peso de las casas.*

JORGE LUIS BORGES

(Poema "Caminata" de *Fervor de Buenos Aires*, 1923).

Nas três primeiras décadas do século XX, Buenos Aires começa a compartilhar as mesmas circunstâncias que transformam as grandes cidades no resto do mundo. Assimila ao seu cotidiano os dramáticos aspectos da crise vivida com o advento da modernidade. Nas ruas e nas obras de arte destes anos podem ser sentidos os reflexos de acontecimentos profundamente relevantes no campo histórico, político, econômico, cultural, artístico e social, tais como a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa de 1917, as vanguardas européias, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, a alfabetização universal, a vulgarização da ciência, o surgimento do fascismo, a explosão demográfica e a reurbanização dos núcleos populacionais. Em maior ou menor medida, cada um destes fatores iria intervir no projeto imaginativo de reescrever as massas e a cidade, empreendido em nível mundial pelos intelectuais. Muitos deles podem ser sintetizados ou representados por assimilação através de dois fenômenos que se destacam entre os acontecimentos históricos que mais marcaram a relação dos intelectuais com as massas e com a nova urbe, tendo influenciado profundamente a construção da imagem deste personagem coletivo e deste novo protagonista da modernidade projetada na obra de arte. Estamos falando do desaparecimento das quintas e do surgimento dos subúrbios, dois fatores que, em último caso, podem reduzir-se a um mesmo fenômeno na medida em que o segundo pressupõe o primeiro.

Habitados pela massa de imigrantes que chega aos milhões, pelos moradores das províncias que buscam uma vida melhor na capital e pela população desalojada dos cortiços do centro da cidade, os subúrbios simbolizam a intrusão urbana. Estão diretamente vinculados à emergência das massas, visto que são o seu espaço de moradia.



Com uma rapidez surpreendente e traumatizante para os intelectuais, Buenos Aires vai se tornando uma grande urbe e incorporando novas áreas. A cidade que, à exceção do lado onde se estende a margem do Prata, era cercada pelo pampa, passa a viver o fenômeno da periferização. Até os primeiros anos do século XX, uma rápida caminhada conduzia a bucólicas chácaras, regiões arborizadas, campos verdes. Mas logo surgiram acres e acres de subúrbio e as antigas quintas viraram quadras de casas para operários e para a pequena burguesia. Na perspectiva dos intelectuais que viveram o período da infância nas primeiras décadas do século XX, a rica paisagem dá lugar a um monótono quadro de casas que se repetem até o horizonte. Borges já registrava em 1923 o seu espanto e mal-estar diante do novo cenário em um poema que se intitula precisamente “Arrabal”:

*El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadrículadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana. (BORGES, 1989, p. 39)*

Como observa Beatriz Sarlo em *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, o impacto destas transformações do cenário urbano leva à configuração de um novo cenário ideológico-cultural profundamente relacionado a um sentimento de perda que interfere na memória do passado e na representação do presente:

Cuando cambios acelerados en la sociedad suscitan sentimientos de incertidumbre, muchas veces no del todo verbalizados o resistentes a integrar discursos explícitos; cuando, por otra parte, esos cambios coinciden con la infancia o adolescencia y afectan no sólo a actores y prácticas ya constituidos sino a los restos que la memoria conserva (...), la cultura suele elaborar estrategias simbólicas y de representación que convertidas en tópico, han merecido el nombre de «edad dorada». (SARLO, 1996⁹, p. 31)

Com o parcelamento das quintas em pequenas propriedades e especialmente em lotes onde seria construída uma infinidade de casas térreas ou simples sobrados surge uma sensação de perda das tradições lo-



cais. Os antigos costumes de uma realidade semi-rural pareciam ter sido abolidos pelo progresso que era visto como o principal inimigo de uma forma de vida associada à infância de inúmeros escritores. O lucro dos empresários imobiliários e o desejo de ascensão da pequena burguesia apareciam como os fatores determinantes desta ruína de uma realidade que não podia resistir ante a marcha fáustica da urbanização. Balder, protagonista de *El amor brujo*, que além de ser um exemplo concentrado das principais características associadas à classe média por Roberto Arlt aparece como um visionário a projetar intervenções modernistas na arquitetura e no urbanismo, é definido em certo momento a partir de uma referência explícita a um dos maiores mitos da modernidade: “Afirmo que para satisfacer sus deseos, le hubiera vendido el alma al diablo.” (ARLT, 1980, p. 52)

A imagem literária e cultural do pacto urbano com Mefisto não é apresentada como uma característica específica deste personagem, mas como a marca de toda uma geração de indivíduos ansiosos por deixar de ser o que são e desejosos de ser alguém em um mundo de ciência, espetáculos, concreto e aço. E para esse cético personagem coletivo que cede ante as tentações modernas e assina o pacto, o diabo obviamente não aparece com a representação que dele fazia a Igreja. A imagem do demônio, no caso de encarnar-se, seria a de “un financiero, cierto desalmado de rostro pálido y líneas largas, cuyo busto de atleta, enfundado en un jacket con solapas de raso, aparece recuadrado por una ventana metálica sobre un fondo enyesado de rascacielos superpuestos.” (ARLT, 1980, p. 52) Para muitos autores de Boedo ou Florida, vertentes que, para alguns críticos, marcaram a literatura argentina a partir das vanguardas, o mundo da indústria, da técnica, da acelerada urbanização e do consumo exprime a tragédia do desenvolvimento que em nome da construção de uma nova realidade sacrifica a experiência sentimental e ambiental das gerações anteriores.

Mefisto é o responsável pelo novo momento da história da cidade, onde uma cena dinâmica de mecanismos de projeção de imagens e edifícios efêmeros para consumo das classes populares convulsiona a vida social e a vida interior. As sólidas construções das residências de famílias aristocráticas desmoronam como os valores que orientavam este mundo e em seu lugar introduz-se aceleradamente um novo tempo, onde impera a lógica do lucro e do consumo, fazendo surgir infinitas casinhas para funcionários ou operários e altos edifícios comerciais. Nas transformações do centro e da periferia proletária se projeta como em uma tela este personagem responsável pelas transformações da cidade e também pelo



novo olhar que a literatura lança para o espaço urbano. Os sons dos klaxons, os ruídos do bonde e as massas operárias, mas também a textura do metal, do concreto e do vidro que Balder incorpora aos seus projetos de cidade, são os vestígios desse mundo em transformação, a cena avançada de um tempo em frenético processo de construção e destruição.

A expansão dos arrabaldes representou, assim, a ruína de um mundo a partir do pacto com a modernidade. Foi um verdadeiro desastre ecológico com uma profunda repercussão sentimental entre a intelectualidade literária. Significou o desaparecimento dos bairros de quintas e de uma parcela significativa da natureza com a qual o homem citadino ainda podia conviver. Roberto Arlt, que nasceu e passou grande parte de sua vida no bairro de Flores, lembra com melancolia:

Flores era un barrio de quintas, Palermo ídem, Belgrano igual, Caballito también, Vélez Sársfield idénticamente. Quintas cercos, bardales, maderas, glicinas, el aire de los crepúsculos estaba tan embalsamado de flores, que la ciudad parecía un pequeño injerto en la perfección de los campos subdivididos. (ARLT, 1975, p. 16)

A explosão populacional e o surgimento de formas mais rápidas e baratas de transporte (trens urbanos, bondes elétricos e ônibus) permitem a expansão acelerada dos subúrbios e, com isto, a região de quintas foi tragada pela onda humana. Num verdadeiro processo de autofagia Buenos Aires vai engolindo a si mesma, à medida que é cercada pelo cinturão suburbano.

Os bairros nobres ou tranquilos vilarejos semi-rurais da vizinhança, que muitos escritores lembravam como um espaço de pureza e encantamento, desaparecem para dar lugar aos subúrbios industriais e operários. É visível a consternação com que os narradores e poetas percebem o surgimento dos subúrbios com suas casinhas apinhadas e plantas fabris, que vão ocupando áreas verdes, pântanos e campinas, numa cidade onde cada vez mais passa a predominar o cinza. Regiões antes marcadas pela presença da natureza e dos grandes solares onde as famílias ricas passavam os finais de semana e as férias de verão são rapidamente “deterioradas”, na visão destes autores.

Todos os verões, as famílias ricas e também as que pretendiam apresentar esta condição, fechavam suas casas e apartamentos e iam para suas casas de campo ou de praia. Borges, cuja família de classe média contava com meios mais limitados, passava seus dias de férias num hotel para pessoas respeitáveis ao sul de Buenos Aires, no chalé de uma chácara da família nesta mesma região ou numa quinta em Paso del Molino,



ao norte de Montevidéu, de propriedade de seu tio Francisco Haedo. Em 1918, em Genebra, ao sentir o cheiro da essência de eucalipto, que se queimava nas ruas por ocasião da gripe espanhola, se lembraria da modesta quinta dos Borges na *calle* Macías, em Adrogué, e, desde então, associaria a fragrância do eucalipto às puras lembranças destas temporadas de verão. O cheiro das quintas era o cheiro da infância.

No ensaio autobiográfico escrito em 1970, volta a enternecer-se com essas lembranças, mas também faz questão de ressaltar a propriedade do imóvel, o que não deixa de ser significativo, já que a quinta é uma forma de retiro e um capital social característico das famílias abastadas:

Durante todos aquellos años pasábamos los veranos en Adrogué, donde teníamos residencia propia: una casa grande de una planta, con parque, dos glorietas, un molino de viento y un lanudo ovejero marrón. En esa época Adrogué era un remoto y tranquilo laberinto de quintas con verjas de hierro y jarrones de mampostería, de plazas y calles que convergían y divergían bajo el omnipresente olor de los eucaliptos. (BORGES, 1999, p. 32. Grifo nosso)

No poema “Adrogué” (*El hacedor*, 1953), Borges evoca detalhes do velho edifício do hotel “Las Delicias” que ficava neste aristocrático povoado, situado a 30 km de Buenos Aires: um espelho, a cabeça de leão que morde uma argola na porta, os vidros coloridos que reapareceriam no conto “La muerte y la brújula”. Tudo isto seria preservado apenas nesta espécie de quarta dimensão que é a memória, diz o poeta em sua elegia ao mundo perdido.¹ No relato “La muerte y la brújula”, publicado em *Ficciones* (1944), aparece uma Buenos Aires fantasmagórica, disfarçada sob nomes europeus. Aí o Passeio Colón é a Rue de Toulon e o hotel de Adrogué, que nesta época já se tornara decadente e apenas mantinha “el encanto nostálgico y la elegancia inesperada de los nuevos pobres” (CANTO, 1999 p. 19), recebe o sugestivo nome de “Triste-le-Roy”, manifestação inequívoca de uma melancolia que invade o escritor.

Território de intercessão entre o centro e o interior, área urbana e área rural, as quintas eram a natureza que abria espaço no cenário urbano (ou pelo menos no modo de vida da população urbana), enquanto os novos subúrbios seriam exatamente o contrário, ou seja, o urbano que invadia esta reserva de natureza dos notáveis de Buenos Aires. Aquele que foi um bucólico vilarejo até as primeiras décadas do século XX se transfigura. Logo milhares (numeral que equivale a “infinitas”) de casinhas brotam como por encanto em Adrogué. Do hotel desapareceriam as árvores e a imponência, os jardins, as alamedas e campinas que presenciaram longas



caminhadas. Tudo isto permaneceria apenas como uma enternecedora recordação associada para sempre aos melhores tempos da infância e da adolescência. Permaneceria, por exemplo, na memória de Borges e em sua obra como uma imagem congelada, resguardada da época em que os campos em volta de Buenos Aires já não são mais que apinhados subúrbios fabris. Para ele, a Adrogué do passado deveria permanecer imutável, a salvo das transformações, a salvo do tempo, dos subúrbios, das massas. A nostalgia povoa esta região do tempo-espaço que, em sua opinião, é a síntese do Sul, região

onde passei boa parte da minha infância: Adrogué, a aldeia mais linda, talvez, do Sul. Adrogué era uma aldeia de chácaras, que foram loteadas agora. Em Adrogué antes havia chácaras de dois ou três quarteirões, mas agora não, foram loteadas, mas restam esses, bem, esses verdes australianos: os eucaliptos (ri), e uma ou outra chácara também resta, acho eu. (BORGES. 1986, p. 54)

A memória das quintas era o patrimônio sentimental de uma classe. Para muitos escritores essa memória se sobreporia à própria realidade presente e seria ao mesmo tempo uma expressão de amor à cidade e um enfático rechaço a Buenos Aires.

Uma Buenos Aires do passado que já não existe parece ser a Buenos Aires ideal para o poeta. Arquétipo platônico do qual a outra concreta e contemporânea, é mera sombra, vão simulacro. Nesta Buenos Aires projetada na poesia mais que resgatada da memória, há amplos horizontes, ruas empedradas, uma série interminável de quadras de casas baixas, com telhado liso, portões de ferro, parreiras no jardim. Há também quintas com grades e um poente que se estende para o sul. É essa a cidade que Borges se propõe cantar.

Em sua primeira poesia, a temporalidade vivenciada a cada instante, em cada traço da velha cidade que entra em contraste com os elementos distintivos da nova urbe, desentranha do espaço urbano aspectos ocultos, cristaliza um instante da cidade que iria se perder. Fixa uma imagem no espaço-tempo fluido da cidade. Seu texto permite uma viagem visual pela urbe em transição. Reflete sobre os recantos desta cidade que se ausenta. Coleciona detalhes de um mundo em frágil equilíbrio, que iria desaparecer com a consolidação da modernidade. Presentifica de modo sutil as relações entre tradição e modernidade, tensões que seu projeto, às vezes de modo acentuado, outras vezes de modo quase invisível,



explora e expõe nas ambivalências de tempo e nas inquietações nostálgicas do sujeito que busca captar a atmosfera da cidade que foi Buenos Aires anos antes. A metrópole, em movimento e expansão, está também em Palermo, nas quintas, nos moinhos de vento.

Referências Bibliográficas

- ARLT, R. *Nuevas aguafuertes*. Buenos Aires: Losada, 1975.
- _____. *El amor brujo*. Buenos Aires: Losada, 1980.
- BORGES, J. L. *Borges em diálogo: conversas com Osvaldo Ferrari*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. *Obra poética*. 17ª. ed. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- _____. (a colaboração de Norman Thomas di Giovanni). *Autobiografía: 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- CANTO, E. *Borges a contraluz*. 2ª. ed. Madri: Espasa Calpe, 1999.
- SARLO, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1996ª.
- _____. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. 8ª. ed. Buenos Aires: Ariel, 1996b.

Notas

- 1 *Nos versos finais do poema torna-se mais profunda a nostalgia e surge a aproximação deste espaço auratizado pela magia do passado juvenil ("tiempo de las quintas") com o paraíso de Adão e Eva: "En ella y sólo en ella están ahora / Los patios y los jardines. El pasado / Los guarda en ese círculo vedado / Que a un tiempo abarca el vespero y la aurora. / ¿Cómo se puede perder aquel preciso / Orden de humildes y queridas cosas, / Inaccesibles hoy como las rosas / Que dio al primer Adán el Paraíso? / El antiguo estupor de la elegía / Me abruma cuando pienso en esa casa / Y no comprendo cómo el tiempo pasa, / yo que soy tiempo y sangre y agonía."* (BORGES, 1989: 154)



Navegando a fronteira México-EUA: testemunhos de imigrantes indocumentados

Bárbara Regina de Andrade Caldas (Universidade Federal Fluminense)

Após séculos sob o poder da Coroa espanhola o México conquista sua independência em 1821. Alguns anos depois, os “anglos” invadiram a região que compreendia o noroeste mexicano dando início à Guerra entre o México e os Estados Unidos (1846-1848). O final desta guerra se deu com a assinatura do Tratado de Guadalupe Hidalgo, em 1848. O Tratado estabeleceu novos limites fronteiriços tendo o Rio Grande como divisa entre México e EUA. Com isso México perdeu os territórios que compreendem hoje os estados da Califórnia, Arizona, Novo México, Nevada, Texas além de partes de Utah e Colorado, que foram, em virtude do Tratado, anexados aos Estados Unidos. Originalmente, o documento propunha a proteção dos interesses e direitos dos antigos cidadãos mexicanos e de seus descendentes que permaneceram nas suas antigas terras e que, a partir deste tratado, passaram a constituir o sudoeste dos Estados Unidos. No entanto, o que se percebeu na realidade foi que, tais interesses e direitos não foram cumpridos. (cfr. TORRES, 1993, p. 2) Desta forma, os mexicanos que passaram a fazer parte das terras anexadas aos Estados Unidos foram tratados com preconceito e desconfiança, como se fossem estrangeiros no solo que um dia pertencera aos seus antepassados. Apesar da expressiva presença dos mexicanos naquelas terras, os estadunidenses sempre os trataram como uma minoria étnica. A imigração surgiu como um resultado de todo este processo. Pôde-se percebê-la, primeiramente, quando houve a anexação das terras mexicanas às estadunidenses, depois, entre 1942 e 1964 durante o período da colheita, conhecido como *bracero program*, e atualmente, onde é quase impossível não notar, através dos principais meios de comunicação, as questões que envolvem a problemática da imigração. Segundo a revista *América Economía*, nos Estados Unidos, mais da metade dos imigrantes ilegais, 6,2 milhões, são mexicanos, e outros 2,5 milhões são imigrantes de diferentes países da América Latina. (cfr. *América Economía*, 2006)

A presença das comunidades hispânicas nos EUA tornou-se extremamente latente ao longo do século 20. Muitas são as evidências da crescente “hispanização” naquele país. O fato é que, desde a primeira metade do século XIX, quando foi firmado, como vimos mais acima, o Tratado de Guadalupe Hidalgo, a presença hispânica “ameaça” os anglo-americanos na medida que, desde aquela época até os dias de hoje, introduz elementos culturais e sobretudo lingüísticos à cultura “anglo”. Uma prova desse



“incômodo” deve-se ao fato de que muito antes da chegada dos colonizadores ingleses ao hoje sudoeste dos EUA, já existia uma tradição literária em língua espanhola que foi totalmente apagada por tais colonizadores. Como as nações e os cânones nascem juntos, idéia esta que está fortemente associada a uma ideologia de homogeneidade onde as pessoas deveriam ter as mesmas práticas culturais, a mesma religião e a mesma língua, nada mais natural que os colonizadores anglo-americanos extinguissem qualquer outro grupo lingüístico existente dentro ou na fronteira daquela nação em expansão, garantindo assim a sua total soberania. (cfr. TORRES, 2001, pp. 13; 21) Porém, no que diz respeito especialmente à língua, a homogeneidade tão sonhada pelos “anglos” nunca se concretizou plenamente. Atualmente é muito comum nos EUA a presença da língua espanhola e de suas “variantes” como o *spanglish*, ou ainda o *tex-mex* e o *caló*, tipicamente chicanos^a. (cfr. TORRES, 2001, p. 21)

A imposição da língua espanhola é irrefutável em cidades como Miami, onde até as contas de luz e telefone vêm escritas tanto em inglês como em espanhol, bem como através dos programas de rádio e televisão que apresentam programações exclusivas para a comunidade hispânica. Além disso são inúmeros os casos de mexicanos que atravessam a fronteira diariamente para trabalhar nas *maquiladoras*^b, ainda que seja como “trabalhadores indocumentados”, assim como muitos nativos de Tijuana, por exemplo, que vão para o outro lado para passear ou fazer compras e, o mais interessante é que esse mesmo processo é visto também por parte de residentes do lado dos EUA, fato que demonstra como essa “fronteira elástica” contribuiu e continua contribuindo para a subversão da língua e dos costumes anglo-americanos. (cfr. TORRES, 2001, pp. 9; 30)

Diariamente, os diversos testemunhos de mexicanos que buscam atravessar a fronteira e também os daqueles que já vivem do outro lado enchem as páginas de jornais e revistas. O motivo é quase sempre o mesmo: os baixos salários e desemprego em seu país os levam a procurar oportunidades mais rentáveis nos EUA. Contudo, os resultados desta travessia, na maioria das vezes, são desastrosos e desencadeiam a desintegração da família, a perda de seu idioma nativo, o preconceito racial, a pouca mobilidade social entre outros. E talvez a questão mais relevante esteja no fato de muitos casos nos mostrarem que esta travessia leva a um destino sem volta, pois as condições da viagem são tão precárias que milhões de mexicanos morrem por ano, ao tentar cruzar a fronteira a nado pelo Rio Grande, em caminhões clandestinos ou mesmo a pé pelo deserto. Desta forma, os muitos testemunhos dos mexicanos denunciam de uma maneira muito evidente as tensas relações entre a América Latina e os EUA.



A literatura testemunho foi institucionalizada pela *Casa de las Américas* em 1970. Essa decisão foi tomada porque os organizadores perceberam que era cada vez mais freqüente a presença deste gênero, que, ao usar aspectos já conhecidos pela tradição narrativa hispano-americana, como as crônicas de viagens, os ensaios sociológicos, a biografia romântica entre outros gêneros, também lançava mão de recursos tirados da poesia e da narrativa popular, e que, naturalmente, se apresentavam como uma modalidade narrativa bem diferente da dos romances burgueses. (cfr. MORAÑA, 1993, p. 491). Além disso o júri do prêmio Casa de las Américas percebeu nessas leituras uma forte tendência de textos que não só escapavam ao padrão dos romances, mas também narravam a experiência da participação em ações revolucionárias latino-americanas. Então, os críticos daquele prêmio chegaram a conclusão que essas instigantes leituras ofereciam um panorama do que acontecia em todo continente e que, por isso, esses textos exigiam a criação de uma nova categoria. Criou-se assim a categoria testemunho. (cfr. DE MARCO, 2004)

É através da voz de sujeitos marginalizados, de homens e mulheres que representam a realidade de uma comunidade inteira, que o testemunho será reconhecido como uma modalidade literária autenticamente latino-americana. A crítica literária Elzbieta Sklodowska diz que a consagração do testemunho se deve “graças a sua capacidade de satisfazer uma demanda de um discurso ao mesmo tempo tradicional e inovador, latino-americano e contemporâneo de todos os homens”. (SKLODOWSKA, 1992, p. 66)

De todas as particularidades do gênero testemunho, talvez a mais importante seja a que concerne à recuperação da memória. Tornou-se inevitável nos dias de hoje não falarmos da memória, e tal constatação deve-se ao fato de que o século XX foi o palco de inúmeras transformações em um espaço de tempo muito curto. Esta situação obrigou-nos a buscar uma nova ligação com o passado e com isso surgiu uma “sedução pela memória” (cfr. HUYSSSEN, 2000). A obsessão pelo resgate do passado, a “síndrome do memorialismo”, na construção do presente é muito comum em vários aspectos da vida cotidiana e cultural. Percebe-se esta obsessão em inúmeros países que se mobilizam em movimentos em prol da recuperação do patrimônio histórico nacional, ou através das editoras que editam, crescentemente, livros que contam a vida de heróis e personalidades que se destacaram em algum momento da história. (cfr. REIS, 2000, p. 842)

Na América Latina, é a partir dos anos 70 que será produzido um número significativo de narrativas produzidas no Brasil, na Argentina e no



Chile, principalmente após a volta dos exilados e início da redemocratização dos anos 80 e 90. (cfr. REIS, 2000, p. 845). Na Europa, a literatura testemunho ganha espaço a partir dos relatos dos sobreviventes do holocausto, que por sua vez se dividem entre a necessidade de narrar o inenarrável e a insuficiência da linguagem diante do horror e do trauma vividos nos campos de concentração. (cfr. REIS, 2000, p. 842). O romance de Primo Levi, *É isto um homem?*, foi um dos primeiros testemunhos que denunciaram o horror da experiência humana nos campos nazistas e que demonstrou como a arte pôde relacionar-se com a cultura da catástrofe. (cfr. DE MARCO, 2004)

A primeira obra analisada por mim neste trabalho chama-se *La Migra me hizo los mandados*, um exemplo de testemunho mediado/indireto, escrito pela radialista mexicana Alicia Alarcón. Entre as suas diversas atividades como jornalista, uma das mais notáveis talvez tenha sido a de documentar depoimentos de seus ouvintes latino-americanos que haviam cruzado a fronteira estadunidense, dando origem ao seu livro. O resultado é uma compilação de testemunhos que narram a experiência de migrantes ilegais latino-americanos para os EUA.

Neste livro, Alicia Alarcón exerce a função de mediadora, cujo mérito principal está em, solidariamente, dar voz aos indocumentados⁶. Através dela, indivíduos de diferentes países latino-americanos conseguem contar a sua história de vida e assim, resgatam e recontam a História. Com relação à voz desse **Outro** Hugo Achugar escreve que a “preservação da voz do outro, (...) não se realiza só através do chamado efeito da oralidade/verdade. Ao distinguir sua voz da voz do testemunhante, a voz do mediador preserva a voz do Outro”. (ACHUGAR, 1992, p. 65) Neste sentido os testemunhos de *La Migra me hizo los mandados* estão escritos a partir do que conhecemos como “estética da solidariedade”, isto é, a ação mediadora do transcritor dos testemunhos “implica compaixão, solidariedade e identificação (...)”. (SKLADOWSKA, 1992, p. 71)

O outro livro estudado neste trabalho chama-se *Diario de un mojado*⁶, do fotógrafo ambulante Ramón Tianguis Pérez. O autor nos conta, em primeira pessoa, a saída da sua cidade natal no México, a travessia pela fronteira estadunidense e a sua odisséia por várias cidades dos Estados Unidos. Desta forma, através do seu testemunho, Tianguis denuncia os maus tratos, as humilhações e o descaso a que são cometidos os milhares de *mojados* – e por extensão a comunidade hispânica, de maneira geral – que optam por fazer a travessia e vivem nos Estados Unidos ilegalmente.

O livro de Tianguis é um exemplo de testemunho não-mediado/direto, onde ele escreve em seu diário, sem a ajuda de um mediador, a sua histó-



ria de vida. Em outras palavras, o próprio sujeito que vivenciou os acontecimentos escreve as suas experiências. Neste sentido a sua história de vida se torna um “exemplo” para aqueles indivíduos que se identificam e/ou fazem parte da sua história/vida social. De acordo com o crítico George Yúdice o testemunho é uma narração autêntica e o testemunhante “retrata sua própria experiência como representativa de uma memória e identidades coletivas. A verdade está invocada com o objetivo de denunciar (...) ou exorcizar e corrigir a história oficial”. (*apud* SKLODOWSKA, 1992, p. 85) Neste sentido, testemunhos como o de Tianguis aparecem “cumprindo uma função de contra história exemplarizante”. (ACHUGAR, 1992, p. 59) Ao cumprir esta função exemplar, a literatura testemunho viabiliza a conscientização social uma vez que seu caráter denunciativo traz à tona histórias reais que relatam injustiças cometidas contra um indivíduo e/ou a comunidade que este representa. É, portanto, inegável o comprometimento ético e político do gênero testemunho. Ele pode ser entendido como a representação de luta, porém a sua função é muito maior que isso. O testemunho tem como missão ser um instrumento de solidariedade entre diversas comunidades, isto é, de *servir al pueblo*.

Por fim concluo que o ato de emigrar para *el norte* está intrinsecamente ligado à condição de ser mexicano. A opção por emigrar ao país vizinho do norte é um caminho que não se completa, contudo: significa dar continuidade à uma tradição de não só cruzar, mas também de habitar a fronteira: de resgatar, por um lado, todo um passado histórico que está intimamente ligado ao sudoeste do outro lado da fronteira; e, por outro, de construir a mexicanidad a partir desse encontro com (seu) Outro.

Referências Bibliográficas

- ACHUGAR, H. Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro. In: BEVERLEY, J; ACHUGAR, H (1992), pp. 49 – 71.
- BEVERLEY, J. e ACHUGAR, H. (orgs.) *La voz del otro: Testimonio, subalteridad y verdad narrativa*. Lima-Pittsburg: Latinoamericana Editores, 1992.
- DE MARCO, V. Literatura de testemunho e violência de estado. In *Lua Nova* nº 62, 2004, pp. 45-68.
- Disponível online (SciELO): <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000200001&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>
- Acessado em 06/06/2006
- HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.



- MORAÑA, M. Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. In: PIZARRO, Ana (1993), pp. 479-515
- PIZARRO, A. (org). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas: Ed. Unicamp/Memorial da América Latina. Volumes I, II, III. 1993.
- Revista América Economia*. Número 324 / 19 de maio-08 de junho, 2006.
- REIS, L. F. O testemunho como construção da memória. In: _____; TROUCHE, A. (orgs). *Hispanismo 2000*. Brasília: Associação Brasileira de Hispanistas, 2000, vol. 2, pp. 842-849.
- SKLODOWSKA, E. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1992.
- TORRES, S. *Nosotros in USA: literatura, etnografía e geografias de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____. *Escritos chicanos: para a leitura de uma América Outra*. Mimeo. UFRJ, 1993.
- YÚDICE, G. Testimonio y concientización. In: BEVERLEY, J; ACHUGAR, H. (1992), pp. 207-227.

Notas

- a *O termo chicano refere-se à grande população mexicana que vive nos EUA. O vocábulo passou a ser usado a partir da segunda metade da década de 60, mais precisamente em 1965, quando o Movimento Chicano liderado por César Chávez, denunciou a desigualdade social sofrida pelos chicanos nos EUA. Com isso o termo chicano passou a ser usado também como uma forma de auto-definição cultural e espiritual, além de designar a região sudoeste – “la nación chicana” – com o nome do legendário Aztlán, mito pré-colombiano e símbolo cultural dos chicanos. Para informações mais detalhadas sobre o assunto, remeto o leitor para o ensaio de Lauro Flores, “Apuntes para la historia de la literatura chicana” (1993)*
- b *Indústria informal que produz componentes, peças ou monta equipamentos que depois são enviados.*
- c ³ *Termo comumente empregado para referir-se aos imigrantes ilegais nos EUA (do inglês, undocumented).*
- d ⁴ *Mojado é um nome pejorativo usado para designar os migrantes mexicanos, em especial os camponeses pobres que cruzam ilegalmente a fronteira para os Estados Unidos. A palavra (“mojado”, ou em inglês wetback – “costas molhadas”) é uma alusão ao ato de atravessar o Rio Grande a nado.*



O mito do bom selvagem na pintura de Paul Gauguin (*El paraíso en la otra esquina*)

Cláudia Cristina Santos Calheiros (UFRJ)

Desde que o Ocidente aprendeu a alteridade e lhe deu forma com diversas qualificações (bárbaro, selvagem ou primitivo), o mito do selvagem tem acompanhado sempre a história das representações culturais do mundo ocidental, oferecendo um contraponto crítico entre tudo aquilo que é civilizado e a alteridade humana.

Por meio do estudo da trajetória da imagem do “outro”, desde a Antigüidade Clássica até a invenção do mito do bom selvagem, passando pelas considerações de Colombo, Montaigne e Rousseau, nos propomos colocar em evidência a forma como o mito do bom selvagem se manifesta na pintura de Paul Gauguin, personagem histórico recriado por Vargas Llosa em *El paraíso en la otra esquina*.

Na Antigüidade Clássica surgiram dois termos que estariam unidos através da História para representar a contraposição entre a noção de civilização e cultura. O termo “bárbaro” apareceu na Grécia para designar aquele que não falava bem o grego e, portanto, não fazia parte da cultura grega, e que tinha um aspecto não humano. A cultura grega detinha os padrões de humanidade, pois só os gregos de nascimento possuíam os atributos próprios de um verdadeiro ser humano. Por esta razão, segundo Leopoldo Zea, os não gregos eram considerados entes marginais cuja humanidade estava em dúvida. Menos homens, por não se expressarem corretamente numa linguagem que não era a própria. (LEOPOLDO ZEA, 1992, p.16).

Para marcar a superioridade dos gregos, Aristóteles concebeu os bárbaros como uma espécie humana também designada inferior. À luz de sua teoria sobre a escravidão natural, ele já dizia naqueles tempos que uns haviam nascido para mandar e outros para obedecer. Esta concepção aristotélica acerca dos bárbaros, como entes limitados racional e volitivamente, se estendeu pela Ibéria na conquista e colonização da América a partir do século XVI.

Em Roma se concebeu o termo *silvatici*, ser que habitava nos bosques, fora da *civitas* e, portanto, privado do acesso ao refinamento e à cultura de que disfrutavam seus habitantes, em suma, da civilização. Sua imagem era nesta época oposta a do civilizado, habitante da *civitas*. A palavra civilização, por sua vez, (do latim *civis*, cidadão) surgiu como um conceito de integração em um Estado organizado. Assim, os romanos opunham o termo *civis*, ou seja, o habitante da *civitas*, a um outro termo



silvatici, do qual derivou a palavra selvagem. Etimologicamente, pois, civilização significa o regime próprio da vida das cidades, e por extensão, o oposto à barbárie.

Ambas as atribuições *silvatici*, e *barbarus* e a cosmovisão que representavam, a de uma alteridade com relação à cultura própria, uma alteridade negativa, desvalorizante, sobreviveram na sua essência até os dias de hoje. No entanto, nessa época ambos os conceitos tinham uma função essencialmente local para designar aquele que situava dentro e fora da cultura que os inventou.

A Idade Média deu uma nova forma ao discurso sobre os outros, tendo como ponto de partida o processo de cristianização europeia. A diferença - bárbaros x não bárbaros - é substituída por outro denominador - cristãos x não cristãos (pagãos). É aliás em nome desta diferença que se justificaram as primeiras conquistas e explorações coloniais do Renascimento.

O contato da Europa do século XVI com os “selvagens” do novo mundo foi além da colonização e seus efeitos de enormes conseqüências repercutiu também na ideologia, influenciando o pensamento ocidental, em particular, as doutrinas econômicas e sociais. Dentre as idéias que a exploração, a contemplação e o estudo dos mundos revelados suscitaram, com persistência e importância muito grandes, e cujos prolongamentos duram até hoje, está a lenda do *bom selvagem*: o homem (selvagem) vivendo feliz e virtuoso no estado “de natureza”. O topos se originou na Europa, chegou à América, voltou à Europa, e foi re-apropriado na América.

O bom selvagem é um animal europeu. Era o bom centauro, como Quiron, que cuidava dos feridos e dos doentes, e dirigiu a educação de Aquiles. Eram o cita, o trácio, o frígio, que viviam perto da natureza e por isso mesmo eram mais inocentes que os atenienses e os romanos corrompidos pela civilização. Na Idade Média, era o *homo sylvestris*, peludo e sensual, habitante dos bosques.

Com o período dos descobrimentos, esse bicho europeu foi reencontrado na América pelos cronistas e marinheiros. O que ocorreu, na verdade, foi o deslocamento do imaginário europeu para a América: o índio americano como o ‘bom selvagem’ e a atualização do homem primitivo/beatífico da Idade de Ouro. Cristóvão Colombo foi o primeiro a proporcionar uma descrição do indígena: “*Estas gentes ni pertenecen a una secta ni son idólatras. Son simplemente dulces e ignorantes del mal, incapaces de matarse los unos a los otros*” (CRISTÓVÃO COLOMBO, 1450-1506, p.132). Afirmação que não lhe impediu de capturar os indígenas e escravizá-los. Sua caracterização era muito simples, e estava baseada na oposição bom/mal, segundo a atitude dos índios frente aos colonos



brancos. Esta dicotomia marcaria em boa medida a literatura colonial hispano-americana.

Juan Ginés de Sepúlveda, ao julgar o indígena, recuperou a tese aristotélica sobre a existência dos “escravos por natureza”; do outro lado, Bartolomé de Las Casas sustentou a idéia do bom selvagem e se apoiou no decreto papal, que acreditava na dignidade dos colonizados como seres humanos. A visão de Las Casas considerava bons os índios selvagens porque viviam em estado natural, enquanto que os brancos civilizados eram maus, embora tenham sido evangelizados há muitos séculos. Montaigne foi considerado o primeiro a introduzir na literatura francesa a idéia do homem naturalmente bom, saído das mãos do criador, embora tenha feito isso sem se dar conta. Também certas passagens dos *Essais* (MONTAIGNE, 1533-1592) encerram a inspiração do tema da obra de Jean Jacques Rousseau. Montaigne teria, ao mesmo tempo, dado outro alcance ao mito, indo além da simples constatação de que os selvagens viviam em condições de moralidade e felicidade, espalhados pelos quatro cantos do planeta, erigindo em princípio a superioridade do *estado natural*, esta glorificação da natureza.

A partir do século XVIII começa-se a questionar a validade do sistema social e cultural europeu, destacando a corrupção do homem, em contato com a civilização da cidade, frente à bondade espontânea do selvagem que vive no estado de natureza, longe de artificialidades sociais ou políticas. Talvez Rousseau, até o fim do século, fosse quem mais apoiasse esta tese. E embora, mais tarde, ele mesmo chegasse a duvidar da existência do homem natural, o mito do bom selvagem ficará de pé e marcará a literatura do incipiente romantismo.

Agora vejamos como se manifesta o mito do bom selvagem na pintura de Paul Gauguin, personagem histórico de Vargas Llosa na obra *El paraíso en la otra esquina* (ALFAGUARA, 2003). O relato da história de Paul Gauguin se inicia em abril de 1892, meses depois da chegada do pintor a Taiti (colônia francesa), continua com seu regresso e dos anos de permanência na França e conclui com sua segunda viagem a Taiti e depois a Hiva-Ova das ilhas Marquesas onde chega doente e cansado, sempre, “en pos de una tierra en la que el pasado estuviera aún presente y el arte no se hubiera apartado de la vida común (MARIO VARGAS LLOSA, 2003, p. 387).

O objetivo de Gauguin, sua utopia artística, era “hacer una ‘revolución’ pintando” (p.213), como manifestação da necessária renovação da linguagem artística e como expressão de sua rebeldia diante da sociedade burguesa. É por isso que desejou participar da “fuerza vital y potencia creativa de un pueblo bárbaro” (p. 479) e compenetrar-se “del salvajismo



y primitivismo que le parecían propicios para que el gran arte floreciera”. (p. 286). Seguramente essa idéia de ir procurar em ilhas remotas, longe das coisas européias civilizadas, a “essência primitiva” de uma arte perdida – era algo assim como um Rousseau aplicado à estética da pintura. Em suma ele foi para os Mares do Sul em busca do Paraíso Sonhado e do “bom selvagem” de que falara Jean Jacques Rousseau. O pesquisador David Sweetman em seu estudo sobre Paul Gauguin afirma o seguinte sobre essa atitude do pintor:

...es posible que la principal razón para que decidiera abandonar Francia para siempre residía en que se había convertido en víctima de su propio mito. Considerándose a sí mismo como un salvaje, siempre deseoso de irse hasta los confines de la tierra en busca de su arte, era imposible que se estableciera en medio de la rutina del mundo del arte parisino, que se convirtiera simplemente en otra figura en lucha por hacerse con un espacio para exponer y conseguir llamar la atención de críticos todavía más jóvenes que él. (DAVID SWEETMAN, 1998, p. 562)

Llosa, por sua vez, reitera esse mesmo pensamento sobre seu personagem e afirma: “Tú habías elegido Tahití. Morirías como salvaje, en esa bella tierra de salvajes.” (p. 151)

Do antigo Gauguin burguês e cosmopolita (corretor da Bolsa de Valores de Paris), já quase nada restou. Boêmio, contestador, desiludido com as convenções, regras, limites, moralismos e hipocrisias da dita “civilização”, abandona a família e a vida bem sucedida e vai em busca de uma humanidade mais pura, ainda “selvagem” e, portanto, autêntica, viva, poderosa e pela qual sua arte poderia se aproveitar. O pintor estava convicto que aquela era uma missão de purificação, de afastar-se da civilização e procurar junto àquela gente simples um espécie de essência primeira da arte que o mundo europeu havia perdido para sempre. Havia também uma proposta crítica, extraída dos ensinamentos de Rousseau. Enquanto suas telas européias concentravam-se, a maioria delas, nos duros trabalhos do campo, na sensoria do dia-a-dia do camponês, as que ele desenhava na polinésia celebraram o ócio e a lassidão tropical. O seu desejo de mergulhar naquele mundo de palmeiras, de frutas doces e cabanas de palha foi tamanho que até arranhou um casamento maori com a nativa Teh’amana. Tratava-se de uma saudável Eva polinésia que, durante um tempo, serviu-lhe de musa e modelo.

Paul Gauguin, um peregrino entre dois mundos, alcançou viver a existência que evocou na sua obra. Não ansiava somente pintar o primitivis-



mo e a harmonia pueril de uma vida “selvagem”, desejava vivenciar essa outra forma de vida. Gauguin aproximava-se da tradição literária de Montaigne ou de Jean-Jacques Rousseau que, fundamentados no exemplo de vida dos povos colonizados, criticavam a sua própria civilização. No “selvagem”, portanto enobrecido podia encontrar-se o Homem melhor, pois vivia em consonância com a Natureza. Desse fato derivava espontaneamente uma vida feliz e Gauguin desejava abraçar essa felicidade.

Nos capítulos dedicados a vida de Paul Gauguin e as suas obras sobre o Taiti, Llosa apresenta as imagens que cativaram Gauguin na Polinésia, seu paraíso terrenal, isto é, de onde surgiram seus quadros que se afastaram da tradição européia da época e que marcaram o início do caminho estético de Gauguin, com um colorido mais intenso e um maior simbolismo primitivista, isto é, os quadros *Manau Tupapau*, *Nevermore*, e *Pape Moe*, por exemplo. A sua obra sofreu um alargamento mais temático do que formal. O novo meio ambiente, os mitos, a vegetação permitiram a Gauguin uma certa renovação artística.

Para ilustrar a estada no mundo paradisíaco do personagem de Llosa, e conseqüentemente a sua união entre a arte e a vida, sua comunhão com o povo maori em consonância com a natureza e com seus deuses, vivendo ainda a inocência da nudez, do paganismo, do sexo coletivo, enfim, em estado de bom selvagem, citaremos aqui alguns exemplos extraídos do romance em questão.

No capítulo intitulado *Un demonio vigila a la niña*, Gauguin através da vida em comum com a sua amada, Teha’amana, pôde viver de perto a diferença das duas culturas: a européia e a dos nativos do Taiti. Uma noite que voltou para casa bastante tarde e acendeu um fósforo para ver melhor, Teha’amana tomou a chama tremeluzente pela aparição do espírito de um morto. Um objeto do dia-dia para um europeu provocou nela um medo mortal: “Teha’amana lo miraba con una expresión de infinito espanto, los ojos, la boca y la nariz fruncidos en una mueca de terror animal.” (p. 31).

Gauguin transpõe esta experiência para a pintura com o quadro *O Espírito do Morto Vigia ou Manao tupapau* (1892). Teha’amana está nua, deitada em cima da cama. Mas não na pose de inocência animal, que o olhar lascivo do europeu teria querido ver. Ela junta as pernas, inibida, com as mãos apoiadas na almofada, como se fosse levantar-se de um salto, pronta para fugir. A figura pavorosa como um perfil marcante, o fundo misterioso que insinua aparições trêmulas anunciam a presença de *Tupapau*, o espírito dos mortos. Ele entra clandestinamente no paraíso tropical e declara que também nesta ilha dos trópicos tudo o que está vivo acabará



nas mãos da morte. Desde a visão de Teha'amana, Gauguin materializa o mundo primitivo que buscava no Taiti e que primeiro havia buscado na Bretanha e na Martinica, e os sentimentos puros que, segundo ele, a civilização havia apagado de sua memória. Evidente que para Gauguin não lhe importava pintar o primitivo, senão pintar como um primitivo, ser livre para viver com autenticidade, ou seja, livre dos valores da sociedade burguesa, por isso, admirava o medo religioso de Teha'amana e a vida na Polinésia. Com relação a essa obra-prima intitulada *Manao tupapau* Llosa comenta primeiramente: "Sí: éste era un verdadero cuadro de salvaje. (...) En él, como en la mente de los salvajes, lo real y lo fantástico formaban una sola realidad." (p. 34). Em seguida reitera Llosa:

¿Lo habías conseguido, no Koke? El cuadro no revelaba una mano civilizada, europea, cristiana. Mas bien, la de un ex europeo, ex civilizado y ex cristiano que, a costa de voluntad, aventuras y sufrimiento, había expulsado de sí la afectación frívola de los decadentes parisinos, y regresado a sus orígenes, ese esplendoroso pasado en el que religión y arte, esta vida y la otra, eran una sola realidad. (p. 36)

Um outro exemplo de representação autêntica da vida no Taiti e alance deste mundo selvagem, primitivo e paradisíaco que gozava de liberdade sexual e felicidade que Gauguin tanto almejava é o quadro águas misteriosas ou *Pape moe* (1893). E Llosa o descreve assim:

Un cuadro sobre el sexo tercero, el de los tahitianos y los paganos no corrompidos por la eunuca moral del cristianismo, un cuadro sobre la ambigüedad y el misterio de ese sexo que, a tus cuarenta y cuatro años, cuando creías conocerte y saberlo todo sobre ti mismo, te había revelado, gracias a este Éden y a Jotefa, que, en el fondo de tu corazón, escondido en el gigante viril que eras, se agazapaba una mujer. (p. 73)

Logo após Llosa faz um comentário sobre esse mesmo quadro e a natureza selvagem de seu personagem Gauguin: "Habías dado un nuevo paso hacia la libertad. De la vida del bohemio y el artista, a la del primitivo, el pagano y el salvaje." (p.79)

O legado artístico de Gauguin sobre a Polinésia francesa em *El paraíso en la otra esquina* reflète a sua intensa busca pelo estado de natureza e felicidade do selvagem, enfim, do mito do bom selvagem, seja através da representação dos indígenas, em especial, as mulheres nuas, os elementos do folclore da ilha, a vegetação tropical, etc. Seus quadros expressam uma profunda preocupação existencial unida a uma sensualidade inten-



sa, selvagem e perturbadora. Sua vida pessoal não tem o esperado *happy end*, como aponta Llosa no romance, mas isto é outra história.

Referências Bibliográficas

- BARTRA, Roger. *El salvaje en el espejo*. México: Era, 1992.
- _____. *El salvaje artificial*. Barcelona: Destino, 1997.
- CHIP, H. B., (org.) Simbolismo e outras tendências subjetivistas. A forma e a evocação do sentimento. In: *Teorias da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1996. p. 45-120. (Coleção a).
- COLOMBO, Cristóvão. *Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento/Cristóvão Colombo*. Trad. Milton Persson, Porto Alegre, L&PM, 2001.
- MOINTAGNE, Michel de. *Ensaíos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Trad. Antonio de Pádua Danesi.
- SWEETMAN, David. *Paul Gauguin: A complete life by: Sweetman, David*. London, United Kingdom: Hodder & Stoughton, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América: la cuestión del otro*. México: Siglo Veintiuno, 1987. Trad. Flora Botton Burlá.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El paraíso en la otra esquina*. Alfaguara: Buenos Aires, 2003.
- WALTHER, Ingo F. *Paul Gauguin*. Paisagem Distribuidora de Livros Ltda: South Korea, 2005. Trad. Etelvina Rocha Gaspar.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994. Trad. Alípio Correia F. Neto.
- ZEA, Leopoldo. *Discurso desde la marginación y la barbarie*. México: FCE, 1992.



Mulheres na vanguarda: as colaboradoras do *Boletín Titikaka*

Cláudia Luna (UFRJ)

De 1926 a 1930, em Puno, pequena cidade do Altiplano peruano, o Grupo Orkopata publicou o *Boletín Titikaka* (BT), periódico de vanguarda que contou com significativa participação feminina. Neste breve trabalho, utilizando a edição *facsimilar* de 2004, nos debruçaremos sobre a produção destas escritoras, investigando suas propostas estético-ideológicas e estratégias de inserção nos projetos ali veiculados.

A historiografia literária hispano-americana poucas vezes foi capaz de dimensionar adequadamente o papel e a importância da produção feminina. No início do século XX, a emergência de uma plêiade de autoras acaba por constituir um problema teórico: como “enquadrá-las”? Abre-se em dois o oceano da grande literatura para nessa lacuna abrigar-se aquela geração que não pode passar despercebida, já que dali surge o primeiro Nobel de Literatura conferido à América Latina. Porém, Gabriela Mistral e suas contemporâneas Delmira Agustini, Juana de Ibarborou, Alfonsina Storni, Maria Eugenia Vaz Ferreira são tratadas como um fenômeno isolado, o que não é verdadeiro.

Em primeiro lugar, há que se apontar a ligação profunda entre a voz e a ação, a expressão poética e a atuação social. Considerando especificamente a situação peruana, ainda no período colonial se levanta o brado de Micaela Bastidas, companheira de Tupac Amaru, de quem não se reconhece o papel relevante na insurreição de 1780. Da mesma forma, a historiografia oficial preferirá lembrar a figura da Perricoli, cortesã famosa na sociedade peruana do século XIX, mas relegará ao esquecimento ativistas da Emancipação e da Primeira República, como Francisca Zubiaga y Bernales, La Mariscalá, ou a franco-peruana Flora Tristán. Na segunda metade do século, não se podem esquecer Clorinda Matto de Turner, “fundadora” do Indigenismo literário, ou Mercedes Cabello de la Carbonera, que, com seus ensaios e romances, debate a situação da mulher na sociedade e os rumos da literatura moderna.

Mas, principalmente, para melhor compreender a participação das mulheres na vida político-intelectual hispano-americana é necessário mensurar mais finamente sua participação múltipla no campo letrado, como reorganizadora de projetos nacionais, reelaborando as grandes antinomias que impõe o pensamento liberal, como civilização e barbárie ou natureza e cultura, e fraturando a hierarquia burguesa, de viés euro-falocêntrico, na qual o homem-branco-europeu detém a supremacia sobre os Outros. Afinal, já que a Declaração dos Direitos do Homem igualara a todos, é necessário criar mecanismos mais refinados de discriminação.



Em “A liberdade guiando o povo”, Delacroix sintetizara um dos principais tópicos do século XIX: a figura feminina surgia, ali, como alegoria da Pátria, de um projeto nacional emancipador. Da mesma forma, aqui, dos Andes, espinha dorsal da América Latina, periferia da periferia, no início do século XX se faz “el elogio de la india, MADRE DEL PERU” (BT, p. 12). A imagem se encontra em artigo de J. Antonio Encinas, que, de Londres, envia seu comentário sobre o poema *Ande* ao *Boletín Titikaka*, periódico que só recentemente foi redescoberto pela crítica. Provavelmente foi obscurecido pelo vigor da contemporânea *Amauta*, revista limenha editada por José Carlos Mariátegui, introdutor do marxismo na América Latina. Este, entretanto, mantinha seu olhar voltado para os Andes, para o “problema indígena” como um dos mais prementes a resolver para construir um projeto de nação não-excludente, e da Costa estabelecerá diálogo fecundo com os editores e colaboradores do *Titikaka*.

O boletim, iniciado em 1926 como porta-voz do Grupo Orkopata, surge pouco depois de uma das obras mais importantes da vanguarda peruana – o poemário *Ande*, de Alejandro Peralta. Ele e seu irmão Arturo, codinominado Gamaliel Churata, são os dinamizadores e líderes do projeto que encarnaria em si as conquistas e limitações do Indigenismo. Mariátegui advertiria, magistralmente, sobre a ingenuidade de se criticar a literatura indigenista por sua não-fidelidade na representação do índio:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén em grado de producirla. (MARIÁTEGUI, 2002, p. 335).

Se o projeto do *Boletín Titikaka* possui alguns atributos do Indigenismo literário, seus objetivos vão além, ou seja, mais que a busca de uma “representação fiel do índio”, tenta configurar uma imagem da nação fundada na representação do indígena.

O Grupo Orkopata mantinha política de intercâmbio com artistas da América Latina e Europa, o que lhe permitia manter-se a par das expressões culturais e proposições políticas de seu tempo. Em suas páginas colaboram Borges e Mário de Andrade, Mariátegui e César Vallejo. Sua importância, além disso, radica em que não buscavam “copiar” as vanguardas européias, senão que constituem um vanguardismo hispano-americano que interage em nível de igualdade com os movimentos fo-



râneos. O caráter periférico funciona como fator positivo, garantindo a liberdade de acolher diversas perspectivas de construção de uma nova sociedade, de uma nova estética, e de abrigar “homens e mulheres novos”, andinistas, serranistas, socialistas, anarquistas, feministas.

Como *Amauta*, o *Boletín* abre espaço para a fala multifacetada e potente de Magda Portal, uma das poucas a vencer a barreira do esquecimento, mas uma breve folheada pelo *Boletín* desmonta a idéia de que são exceções as mulheres de vanguarda: figuram entre suas colaboradoras: da Argentina, María del Mar; de Cuba, Mariblanca Sabás Alomá; do Uruguai, Juana de Ibarborou, Edgarda Cadena Zzi, Blanca Luz Blum.

Os primeiros números são dedicados em sua quase totalidade a comentários sobre o livro *Ande*, de Alejandro Peralta. A obra funciona como o interlocutor oculto (para o público atual), dado o seu esquecimento pela crítica canônica. Talvez essa ausência dê o tom polifônico da revista. À moda de miscelânea, numa diagramação bastante livre, mescla manifestos (ao Andinismo, ao Indo-americanismo, ao Neo-indianismo, a uma Arte Socialista, pelo Afrocubanismo, por uma Estética Anti-imperialista) a ensaios sobre artes e cultura, poemas em espanhol e em quéchua, reclamações, ofertas de cursos de quéchua e aymará por correspondência, propaganda de outras revistas, xilogravuras, num projeto gráfico que, em nome de uma “Estética Andina” e buscando uma “ortografia indoamericana”, joga graficamente com tipos e espaços, “hacia nuestra propia estética”, como bem ilustra o título de uma série de artigos de Esteban Pavletich (México).

Já na segunda página do primeiro número, de agosto de 1926, ao lado do depoimento de Oliverio Gironde a respeito de *Ande*, estão expostos em coluna dois poemas. O primeiro, de María Rosa González (Chile), “Egolatra”, tematiza a busca da solidão como forma de auto-conhecimento, através de imagética que mescla o humano ao natural, num processo de metamorfose que refaz, ao contrário, o percurso da lírica masculina, pela descrição feminina através do uso de imagens naturais. Pois seu tronco de carne sofre, suas sobranceiras são asas petrificadas. Num processo de angustiado erotismo, inesperadamente, em face desse eu profundo que afirma que “Busco el dolor para sentirme ídolo” irrompe o inusitado do mundanismo e suas máscaras: “Frente al espejo de mi propia angustia/ paseo mi silueta modernísima” (BT, p. 8). O poema exprime muito bem as dificuldades no trajeto de constituição de uma nova subjetividade feminina.

Já o poema que lhe vem abaixo, na página, significativamente se intitula “Invitación profunda”. María del Mar (México) propõe um movimento contrário de aturdimiento, pelo servir ao desejo do outro: “Quiero anegar-



me en tu deseo/ dí pronto la palabra ritual”, e angústia: “así me podrás adorar;/ y me anudará a la angustia/ de tu hora sensual” (BT, p. 8). Alguns dos elementos mais destacados da poesia feminina de inícios do século XX são o erotismo reprimido, a luta entre Eros e Thanatos, a afirmação vital do desejo e ruptura dos moldes aprisionantes da moral burguesa em confronto com a submissão e passividade do modelo tradicional de comportamento feminino. Percebe-se, assim, a existência de um sujeito conflitivo, que enuncia, anuncia, processa na escrita o trajeto existencial e cultural de progressiva afirmação.

O feminino, na revista, se dissemina sob diversos níveis: ora é a musa ou tema de poesias e ensaios; ora é o sujeito que se afirma em poemas ou artigos; ora é autora de obras que recebem a crítica dos pares masculinos.

Alberto Guillén (Peru), em “Overall” pergunta: “¿Mujer/ por qué escogiste mi mirada/ entre las baratijas de la vida subasta?” e depois afirma: “soi un poeta/ casi una mujercilla paridora/ de huevos de águila” (BT, p. 36), cunhando imagem cuja ambigüidade bem evidencia a dicotomia entre desejo e medo que o Outro gera.

A dicção moderna é evidente na imagística que revolve a fundo a tradição lírica, incorporando o surreal, o inesperado, o lúdico, a beleza flamejante do casamento de elementos díspares (afinal a imagem inesperada é o principal elemento de renovação vanguardista, já expusera Pierre Reverdy). Por exemplo, em J. Moraga Bustamante (Chile), no poema “Sahara” o eu-poético clama: “hembra, mia hembra de piel suave como un vitraux de pétalos en torno de mis planeta gira tu quitasol de sueños (BT, p. 33).

A discussão sobre a “questão feminina” também mobiliza os ensaístas. Do Chile, Humberto Díaz Casanueva tece o “Elogio a la madre soltera”, aquela que “venció nuestra moral de frailes y maricones”. Assim anuncia:

Su figura límpida emerge, limitada de grandes flores con el sol a la siga. Pero se escuchan voces, se levantan inevitables señales, del día más claro, del instante en que el amor libertará su vuelo de la traba doliente que la enmarca, para que la vida mane como un canto alborotado y limpio (BT, p. 56).

Como uma espécie de resposta Teresa Maccheroni (Argentina) em “El silencio de la hora” também aborda o tema da “nova mulher”, criticando os padrões morais, a intolerância dos lares e o obscurantismo do ensino, cuja culpa atribui ao poder masculino. Também ela proclama a fé no futuro:

Elaborar el mañana de los pueblos cumple a todos por igual, mujeres



y hombres./ La diferencia de sexos es un argumento de mal intencionados./ La mujer americana despierta en la actualidad; le encontraréis de pié mañana./ Por eso nuestro esfuerzo y nuestra constancia en la prosecución del despertar espiritual de la mujer (BT, p. 78).

A união do ideal feminista à revolução estética e social está bem exposta em Mariblanca Sabás Alomá (Cuba). Em seu texto “Ley Estética” proclama os princípios da poesia de vanguarda: “Sobriedad, sintetismo, novedad de pensamiento y de emoción, estridencia cascabelera para asustar un poco a los burgueses, médula pura (...) primitivismo, libertad, oxígeno, eso es POESIA DE VANGUARDIA” (BT, p. 90).

Também Juana de Ibarborou cantará ao futuro, em “Los días” (BT, p. 77): “Vendrá el del gozo y el de la fatiga/ El de la esperanza y el de no esperar nada./ El que será ágil como un gamo sin sed/ Y el del sueño que nunca llega a la nueva mañana”.

Ernst Bloch, em uma de suas obras (2005), proclama o “princípio esperança” como a presença do futuro no presente, legitimando o vigor da utopia como o que nos move hoje por aquilo que há de vir. Onde a esperança não é um sentimento passivo, mas um princípio de impulsão, na busca da concretização de ideais, que se efetiva na medida em que os buscamos. Pois este certamente é o mote da revista e de seus colaboradores.

Por isso, talvez não seja por acaso que *Una esperanza y el mar*, obra de uma Magda Portal já consagrada na época e exilada no México por questões políticas, assim seja avaliada por Germán List Arzubide, em janeiro de 1928:

No es la “fémina inquieta y andariega” del parnaso español, ni la hembra insatisfecha del morboso entusiasmo de los impotentes; es la voz que responde a la batalla de los hombres y agitando su peplo de matrona como una bandera en la cumbre de su desolación, será siempre por el dolor humano, la voz con que se diga la pena que no tiene distancia (BT, p. 78).

De *Una esperanza y el mar* brotam as “Espumas” que bem sintetizam este caleidoscópio que constitui todo momento de crise, ruptura e oportunidade. Ela afirmará: “MI VIDA – fragilidad de mis manos incapaces/ para crujir sobre la angustia de mi corazón/ y dejar que me suba a los labios/ ajenjo de impotencia– la palabra sin anestias” (BT, p. 97). Demonstra aqui a mesma determinação com que pregara, em junho de 1927, ainda no Peru, o resgate da arte pré-colombiana, que “surge como una fuerza nueva, simbólicamente de las mismas entrañas de la tierra”. Afinal,



El arte peruano antiguo deforma, caricaturiza, se hace cubista o monstruoso, según deja una central arteria por donde pasa iluminada la vida. Y parece que une sus manos disconformes y libres con las nuestras, que conservamos este derecho: el anarquismo artístico./ La nueva estética se orienta por sendas de simplicidad, de sintetismo, ya lo sabemos (BT, p. 50).

No mesmo momento em que Portal, com sua autoridade de “matrona” grega, subverte com seu peplu ondulante as leis que reprimiam aquelas “Mulheres de Atenas”, e afirma sua liderança na construção dessa nova estética, indissociável do resgate das raízes americanas e herdeira de gerações de guerreiras e guerreiros que sucumbiram na luta por uma sociedade sem injustiças, significativamente abaixo de seu artigo está o texto de Gamaliel Churata, dirigido a Mariátegui, Jorge Basadre e outros trabalhadores que se encontravam na prisão: “A todos estos luchadores de Indoamérica se dirige nuestra voz de solidaridad y de aliento” (BT, p. 50). Era junho de 1927.

Há oitenta anos surgia o *Boletín Titikaka*, precisamente em agosto de 1926. Começava a empreitada do Grupo Orkopata, criando um espaço múltiplo, inspirado pela utopia propositiva de uma nova sociedade, redefinindo papéis, reivindicando a voz das minorias, exaltando uma Arte Nova para uma América Latina Nova.

Como vaticinou Carlos Sabat Escarty, lembrado em texto de Lucio Díez de Medina (Bolívia): traçando “las rutas del futuro, las mismas tempestades, las mismas rebeldías y las mismas audacias de los mares que contemplan desde las rocas, mordidas por el amargo tumulto de las olas” (BT, p. 19). Pois são de rochas e de ondas, de espuma e de punhal essas vozes e esses corpos transpassados de angústia e ousadia que se lançam ao futuro, como pequenas garrafas que chegam à praia e batem a nossos pés.

Referências Bibliográficas

- AMOSSY, Ruth, (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BERMÚDEZ-GALLEGOS, Marta. *Poder y transgresión: Peru, metáfora e história*. Lima/Berkeley: Latinoamérica Editores, 1996.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EdUERJ/ Contraponto, 2005. v. 1.
- CALLO CUNO, Dante, (dir.). *Boletín Titikaka*. Edición Facsimilar. Arequipa: Edi-



torial de la Universidad Nacional de San Agustín, 2004.

GUARDIA, Sara Beatriz. *Voces y cantos de las mujeres*. Lima: CEMAL, 1999.

JOZEF, Bella. História da literatura hispano-americana. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves/UFRJ, 2005.

LAS MUJERES – *de la caza de brujas a la política*. Paris: UNESCO, 1985.

LUNA, Cláudia. Amor e morte na poesia de Delmira Agustini. *Revista América Hispânica*, SEPEHA- UFRJ, RJ, ano II, nº 2 (71-84), jan.-dez. 1989.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 70. ed. Lima: Biblioteca Amauta, 2002.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras/ Edusp/ FAPESP, 1995.

ZEVALLS AGUILAR, Ulises Juan. *Indigenismo y nación*. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quéchua en el Boletín Titikaka (1926-1930). Lima: Banco Central de Reserva del Perú – Fondo Editorial, 2002.



A representação do arrabalde em Borges: o fator Evaristo Carriego.

Claudio Celso Alano da Cruz (UFSC)

*El barrio le admira. Cultor del coraje,
conquistó, a la larga, renombre de osado;
se impuso en cien riñas entre el compadraje
y de las prisiones salió consagrado.
"El guapo", Evaristo Carriego*

Esse trabalho faz parte de um projeto mais amplo sobre Borges que busca constituir um *corpus* de análise que tenho chamado de *narrativas criollas*. Nessas narrativas ganham destaque os assuntos locais, e podemos defini-las a partir de três características fundamentais.

Primeira característica: tais relatos têm como *herói arquetípico* a figura do *compadrito*, do guapo, aquele típico valentão de esquina que existia nas zonas periféricas de Buenos Aires.

Segunda característica: em sua *ação principal* ocorre sempre um duelo entre duas dessas figuras.

Terceira característica: o *tema fundamental* é sempre a coragem.

Em decorrência dessas três características, e como que sintetizando-as num objeto concreto, encontramos sempre nesses relatos um dos principais símbolos borgianos: o *punhal*.

Cabe perguntar: quando tem início na obra de Borges a construção desse símbolo, o punhal, a preocupação com o tema da coragem, com os duelos de arma branca, com esse seu herói arquetípico, o *compadrito*? Talvez pudéssemos responder: quando ele descobriu o arrabalde porteño. Mas antes ele teria que descobrir a cidade de Buenos Aires. Não a de 1914, quando a deixou com a família para uma temporada na Europa, mas a de 1921, quando retorna a ela. O impacto que lhe causou a volta à capital Argentina depois de sete anos de ausência é conhecido. Diz Borges em sua autobiografia:

Me causou surpresa, depois de viver em tantas cidades européias, perceber que minha cidade natal havia crescido e que era já uma cidade muito grande, esparramada, quase interminável (...). Aquilo foi algo mais do que um regresso ao lar; foi um redescobrimento. Pude ver Buenos Aires de perto e com ânsias, porque havia estado distante dela durante muito tempo. Se eu nunca houvesse ido ao estrangeiro, me pergunto se a teria visto com o peculiar choque e o resplendor que então me proporcionou. (BORGES, 1985, p.86)



A operação muito particular realizada pelo escritor argentino se explicita melhor quando ele conclui esse trecho de sua autobiografia. Confirma então o que já se sabia, ou seja, que foi tal cidade, uma nova e metropolitana Buenos Aires, que inspirou os poemas de seu primeiro livro, *Fervor de Buenos Aires*, de 1923. No entanto, diz ele, “não toda a cidade (...) mas sim alguns lugares dela que me eram emocionalmente importantes (...)”. (BORGES, 1985, p.86).

Que lugares eram esses? Basicamente: os arrabaldes portenhos, os subúrbios, os bairros distantes do centro, suas *orillas*, como ficou conhecido esse “espaço indefinido entre a cidade e o campo”, nas palavras do próprio Borges.

Assim, mais do que com a representação da cidade de Buenos Aires, o autor de *Ficciones* passou a se preocupar com a representação de seus bairros, um em especial: o hoje muito conhecido, e até cosmopolita, bairro de Palermo, mas que, até às primeiras décadas do século XX, fazia parte dessas chamadas *orillas*. Era um bairro periférico, portanto.

E com isso chegamos no que estou chamando aqui de “fator Evaristo Carriego”. Carriego que tem o seu lugar garantido na literatura Argentina por ter sido o poeta por excelência do arrabalde portenho, espaço representacional tão importante não só na literatura como na cultura portenha em geral. Nascido na província de Entre Rios, em 1883, cedo se deslocou para Buenos Aires, e aí desenvolveu sua curta carreira literária, tendo publicado em vida apenas um livro, *Misas herejes*, de 1908, vindo a morrer em 1912.

Sabe-se que a representação do subúrbio portenho já havia aparecido em algumas expressões isoladas, como Echeverría, Barcalce e Rafael Obligado, entre alguns outros. “Pero en ningún caso se tradujo el suburbio vivido y sentido, con sus tipos y personajes característicos, con sus dramas familiares, con sus lugares específicos – el conventillo, el cuarto, la calle, el café, la cantina, la fábrica”, como lemos em artigo de Angela Pagello quando do centenário de Evaristo Carriego (PAGELLO, 1983).

Ocorre que o arrabalde portenho que Carriego tomou como modelo tinha um endereço certo: o bairro de Palermo. O mesmo da infância de Borges, já que eram vizinhos. O autor de *Misas herejes* foi amigo do pai de Borges, freqüentando-lhe a casa. Mas, como tantas vezes Borges fez questão de dizer, não se criou, exatamente, no mesmo bairro de Carriego. Disse o autor de *Fervor de Buenos Aires*, num texto de 1930, chamado justamente *Evaristo Carriego*, uma espécie de biografia do “cantor do arrabalde”, o seguinte:



Acreditei, durante anos, que tinha crescido num subúrbio de Buenos Aires, um subúrbio de ruas perigosas e de ocasos visíveis. A verdade é que cresci num jardim, atrás de grades com lanças, e numa biblioteca de inumeráveis livros ingleses. Palermo do punhal e da guitarra andava (me afirmam) pelas esquinas, mas os que habitavam minhas manhãs e trouxeram agradável horror às minhas noites foram o corsário cego de Stevenson, agonizante sob as patas dos cavalos, e o traidor que abandonou seu amigo à luz da lua e o viajante do tempo, que trouxe do futuro uma flor murcha, e o gênio, durante séculos encarcerado no cântaro salomônico, e o profeta velado do Kurassan, que, por trás das pedras e da seda, ocultava a lepra.

Contudo, o que havia do outro lado do gradil com lanças? Que destinos vernáculos e violentos foram-se cumprindo a alguns passos de mim, no obscuro armazém ou no baldio sem leis? Como foi aquele Palermo, ou como deveria ter sido para que fosse belo evocá-lo? (BORGES, 1998, p.103).

A vida do bairro, portanto, ficava do lado de fora da casa dos Borges, pelo menos para aquele menino superprotegido. Nesse fato biográfico podemos encontrar duas características marcantes no escritor. A primeira delas vem a ser uma concepção do mundo como uma imensa Biblioteca. A segunda, o fascínio por esse mundo além, ou melhor, aquém da Biblioteca, esse mundo de “ruas perigosas” e “destinos violentos” que se cumpriam a poucos passos de si e, ao mesmo tempo, tão distantes.

A primeira característica referida – o mundo como uma imensa Biblioteca – aponta para o que conhecemos como sendo o Borges cosmopolita. A segunda característica será determinante para a sua vertente *criolla* ou de matéria local. Para a constituição dessa vertente muitas foram as leituras de Borges, muitos os autores que contribuíram, principalmente argentinos. Mas creio que podemos destacar dois: o José Hernández do *Martin Fierro* e, principalmente, Evaristo Carriego. E, para dimensionarmos melhor a importância de Carriego para as *narrativas criollas* de Borges, convém retrocedermos ao ano de 1926. Ele já havia publicado, além do *Fervor de Buenos Aires*, outra coletânea de poemas, *Luna de enfrente*, de 1925, onde continuavam presentes os versos sobre a cidade e seus arrabaldes. No mesmo ano, publica também *Inquisiciones*, livro de ensaios, onde já se reúnem alguns textos reflexivos sobre a matéria *criolla*. Mas será no ano seguinte, com o livro *El tamaño de mi esperanza*, também de pequenos ensaios, que Borges reunirá os primeiros textos realmente importantes sobre a matéria.

Em primeiro lugar cabe citar aquele que dá título ao volume, em uma



de suas passagens fundamentais. Dizia ele então: “No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles. Ese es nuestro baldón”. (BORGES, 1994, p.13). É interessante pensar que esse “baldón”, essa carência, essa falta, Borges adjudica ao argentino em geral, conforme a pergunta que faz na abertura do texto: “Qué hemos hecho los argentinos?” (BORGES, 1994, p.11).

Mas quando inicia a segunda e última parte do ensaio, a referência não é mais à Argentina, mas somente a Buenos Aires. Dirá Borges, na seqüência do texto há pouco citado: “Nuestra realidad (sic) vital es grandiosa e nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires (...)” (BORGES, 1994, p.13).

O segundo ensaio do livro que estamos enfocando Borges dedica a Estanislao Del Campo, um dos maiores clássicos da gauchesca e, portanto, do ambiente rural argentino. No terceiro ensaio, já pelo título, pode-se perceber a trajetória que o pensamento borgeano está realizando. Chama-se “El pampa y el suburbio son dioses”. Cito uma frase que sintetiza muito bem a intenção fundamental do texto: “Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va añadiéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer.” (BORGES, 1994, p.23). Nesse texto Borges experimenta, pela primeira vez, o estabelecimento de uma genealogia dos escritores que representaram ou estavam representando esses arrabaldes. Genealogia na qual, inclusive, já se inclui, terminando com a frase: “De la riqueza infatigable del mundo, solo nos (leia-se: nós argentinos) pertenecen el arrabal y la pampa”. (BORGES, 1994, p.25).

Mas será no quarto ensaio do volume que Borges irá dirigir-se, decididamente, para o arrabalde e para aquele que foi, de fato, seu primeiro cantor. O ensaio chama-se “Carriego y el sentido del arrabal”. Com esse texto, podemos arriscar, Borges começaria, efetivamente, a adentrar naquele Palermo que, por muitos anos, permanecera inacessível para ele. Pelas mãos de Carriego, o autor de *El tamaño de mi esperanza* iria cruzar aquele “gradil com lanças” do único modo possível para ele, ou seja, através da literatura. E naquele Palermo literário recriado por Carriego, entre tantos outros temas ali desenvolvidos, Borges iria se deter em um desses temas, naquela figura do *compadrito*. Em especial no poema intitulado “El guapo”, um dos onze poemas que compõem a seção “El alma del suburbio”, do único livro publicado em vida por Carriego, ou seja, o *Misas herejes*. Embora essa figura do guapo ou *compadrito* apareça em alguns outros poemas carreguianos, tem nessa composição de quarenta e oito versos sua expressão clássica nas letras argentinas.

Convém salientar que a leitura borgeana de Carriego foi sempre muito



parcial, isto é, Borges filtrou para si, desde cedo, um determinado arrabalde. Pensando nos três clássicos gêneros literários, talvez pudéssemos dizer que a Borges pouco importou o lirismo, e mesmo o dramático, presente nos versos do poeta entrerriano. Foi o épico, ou a possível epicidade daquele arrabalde, daqueles duelos, daqueles *compadritos* que o fascinou. E nesse arrabalde a figura do guapo, a figura do *compadrito* iria adquirir uma importância que excederia em muito o seu correspondente histórico e social, assim como a sua representação em Carriego.

Borges, como já vimos, andava atrás não de um *tipo* literário apenas, mas de um *símbolo*. Alguém que viesse a representar não apenas alguns indivíduos, mas muitos, se possível todos os argentinos, como uma espécie de Martin Fierro urbano. Queria, como dizia de Carriego, “olhar o bairro com olhar eternizador”. Buscava suprir uma carência de mitos que percebia existir na vertente literária urbana daquele momento, a Argentina da década de 1920. Para tanto, ele irá reler a tradição, da gauchesca até a obra de Evaristo Carriego, onde encontrará aquele guapo, “cultor da coragem”, como o chamou o próprio Carriego. Essa figura ficaria mais conhecida pelo nome de *compadrito*, que seria uma espécie de reencarnação urbana, mistura do *criollo* e do imigrante, do gaúcho rural. Esse personagem irá progressivamente se configurando na obra de Borges como o gaúcho possível, o *gaucho arrabalero*, o plebeu da cidade.

Esse, para voltarmos ao ponto inicial, será o herói das *narrativas criollas*. Narrativas que tiveram, como rapidamente tentei mostrar, no arrabalde carreguiano o seu ponto de apoio fundamental. Não por acaso que, numa homenagem que se fazia a Evaristo Carriego em 1975, Borges diria dele:

Sintió el barrio, descubrió el arrabal, su Buenos Aires, el alma del suburbio. Sus versos están en el Palermo de las casas bajas. Yo fui uno de sus discípulos y yo le he dedicado parte de mi vida para biografarlo. De épico se hizo sentimental. Así fue su última obra. Es cuando emplea el lunfardo, pero con altura. Habla del amasijo. Muere a los 29 años, después de haber dado su justa medida En sus libros dejó buena parte de la literatura argentina de esa época. Yo he hablado de algunos de sus temas: del culto al coraje, lo que parece haber desaparecido ahora. Era el coraje desinteresado. (BORGES, 1975)

Ao dizer essas palavras, em 1975, Borges já havia concluído toda essa vertente de *narrativas criollas*, que pode ter tido na coletânea de 1970, *O informe de Brodie*, a sua mais rica expressão. Declarar-se discípulo de Carriego parece ser mais do que um simples gesto generoso para com



o homenageado do momento. Parece, sim, uma manifestação sincera de alguém que, cerca de 50 anos depois do seu primeiro artigo sobre o “poeta dos bairros”, reconhece em Carriego alguém que o levou a cruzar aquele gradil com lanças para adentrar nas “ruas perigosas” de Palermo. E, a partir daí, criar uma das personagens mais ricas de toda sua obra: o *compadrito borgiano*, agora já puro símbolo, quem sabe a realização daquele “fantasma” tão ardentemente buscado na juventude.

Referências Bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. Borges evocó a Carriego. 20.12.75. *La razón*, Buenos Aires, 20.12.75.

_____. *Perfis. Um ensaio autobiográfico / Elogio da sombra*. Rio de Janeiro:Globo, 1985.

_____. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona:Seix Barral, 1994.

_____. *Obras completas*. São Paulo:Globo, 1998. v.1

CARRIEGO, Evaristo. *Obra completa*. Buenos Aires:Corregidor,1999.

PAGELLO, Angela Blanco. En el centenario de Carriego. *La Prensa*, Buenos Aires, 8.5.1983.



Uma escrita pós-moderna da história em *A guerra do fim do mundo*

Cláudio de Sá Capuano (CMRJ / Ferlagos)

A Guerra de Canudos, evento histórico ocorrido no sertão baiano no fim do século XIX, foi objeto de uma farta documentação. As publicações constituem-se de material jornalístico, publicados ao longo do conflito, e também do que chamei de “ecos da guerra” (CAPUANO, 2005), colhidos em múltiplas representações historiográficas, literárias e cinematográficas posteriores. A partir de pressupostos teóricos, tanto do campo disciplinar da nova história quanto de estudos atuais da literatura fundados em perspectivas construtivistas, estabeleci uma breve análise do romance *A Guerra do Fim do Mundo*, do escritor peruano Mario Vargas Llosa, por sua inegável importância enquanto “eco” do conflito.

O romance é fruto de uma extensa pesquisa sobre o tema, pois a idéia inicial era a realização de um roteiro de filme. O ensaísta Rinaldo de Fernandes destaca o fato, utilizando declarações do próprio Vargas Llosa. Nelas, o escritor declara: “Creio ter lido praticamente tudo o que se escreveu até então sobre a Guerra de Canudos” e “A todo mundo eu explicava que não estava escrevendo um romance fiel à História, mas que queria realmente conhecer a história para, digamos, *mentir com conhecimento de causa*” (Llosa, apud. FERNANDES, 2005, grifos meus). A discussão da idéia de “fidelidade à História” associada ao “mentir com conhecimento de causa” é o ponto de partida da discussão a respeito do romance, tendo em vista as conceituações teóricas acima apontadas.

Surgido em 1981, o romance deu visibilidade internacional à guerra ocorrida no sertão baiano no final do século XIX. Nele o autor manobra recursos estilísticos para criar uma obra vigorosa, com os subsídios adquiridos das leituras a respeito da guerra. Por meio da criação de personagens ficcionais, em sua maioria livremente baseados em homens da época, Llosa escreve uma narrativa problematizadora da história. Nela é evidenciada a multiplicidade de visões a respeito do evento maior, a guerra de quase um ano (novembro de 1896 a outubro de 1897), inserida em um contexto de quatro anos de conflitos regionais (1893 a 1897), por sua vez só passíveis de compreensão em um contexto sócio-econômico mais amplo, marcado por fatores como miséria, seca, relações de exploração do trabalho humano e desigualdade fundiária, problemas históricos do Brasil, acentuados naquele século.

Sendo “fiel à história”, mas mentindo “com conhecimento de causa”, o escritor envereda por questões da escrita, mediadas pelos pro-



blemas inerentes ao trabalho com a matéria histórica. Assim, as teorias da construção do discurso historiográfico e da escrita de meta-ficção historiográfica são ferramentas ímpares para o entendimento de alguns processos discursivos empregados e os significados que podem assumir suas representações.

Ao se colocar como leitor da bibliografia historiográfica a respeito de Canudos, Vargas Llosa abre-nos um primeiro referencial de sua metodologia de escrita. O romancista parece estar ciente de um aspecto básico apresentado por Linda Hutcheon no livro *Poética do pós-modernismo*: “O passado realmente existiu, mas hoje só podemos ‘conhecer’ esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário” (Hutcheon, 1991, p. 168). Ao buscar nos escritos os subsídios para a composição do seu romance, o peruano, já mergulhara nas questões relativas ao fazer literário. Devemos somar a isso a idéia de discurso historiográfico, tendo em mente a conceituação de “operação historiográfica” desenvolvida por Michel de Certeau no trabalho homônimo, enquanto construto humano sociologicamente condicionado. Ler múltiplos textos significou conhecer igualmente múltiplas visões da guerra, construídas a partir do lugar sociológico de cada autor. Isso naturalmente aponta o que Linda Hutcheon chama de “natureza provisória e indeterminada do conhecimento histórico” (id. *ibid.*, p. 122). Desta feita, ler *tudo* o que se escreveu a respeito da guerra permitiu ao escritor o contato com a multiplicidade de pontos de vista a respeito dos mesmos eventos, constituídos posteriormente, de formas distintas, como fatos históricos. Para Hutcheon, configura-se em uma escrita pós-moderna o discurso capaz de levar em conta tais aspectos:

*O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado /.../. Em outras palavras, o sentido e as formas não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes. Isso não é um ‘desonesto refúgio para escapar à verdade’, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (id. *ibid.*, p. 122).*

O papel do narrador e a abordagem do tempo da narração são dois aspectos de interesse à presente reflexão. No romance, há um narrador onisciente que apresenta a estrutura narrativa da obra, abrindo mão de uma seqüência temporal cronológica. As quatro partes do livro são independentes entre si, mas guardam uma unidade global quando se olha o romance como um todo.



Na primeira parte do livro, observa-se claramente a mentalidade dual que “bipolarizava” o problema em processo no sertão a partir da associação de pares tais como sertão/litoral, monarquistas/republicanos, iletrados/letrados, babárie/civilização. A narrativa transita em um espaço de tempo bem maior, remontando a 1877, ano de registro das primeiras notícias das peregrinações de Antônio Conselheiro no sertão. O fim da guerra em 1897 não é o marco estabelecido para o arremate do intervalo de tempo abordado: a narrativa se estende a 1898. Inserida nesse período, a narrativa, no entanto, não se mantém na seqüência cronológica. Os acontecimentos são apresentados em um “vai-vem” temporal que abala o leitor, obrigando-o talvez a perceber a artificialidade da representação dos grandes períodos temporais (em termos lineares), o que é inerente ao ato de narrar. Paul Veyne aborda essa questão quando, tratando do historiador envolvido no seu processo de escrita, reconhece que ele pode “escrever dez páginas sobre um dia e deslizar em duas linhas por dez anos” (Veyne, 1971, p. 30). Ao deslizar livremente no tempo, o narrador criado por Vargas Llosa parece querer sinalizar duas questões ao leitor.

Em primeiro lugar, o narrador marca, além de sua onisciência, uma anacronia, ou seja, a voz narrativa do presente, permeando o passado. Ela é o presente relendo e reconstruindo, a partir de um determinado lugar, o passado. Em suma, falar do passado não deixa de ser uma forma de tratar do presente. Em segundo lugar está a incapacidade de a escrita narrativa dar conta de todos os acontecimentos sucedidos. Ainda que fosse esse seu objetivo, ele não seria realizável. O narrador, assim como faz um historiador, escolhe alguns aspectos a serem narrados, desprezando outros. O recado implicitamente deixado por ele ao leitor se afina com a idéia de Paul Veyne. É como se o narrador mostrasse ao leitor que pode ir e voltar no tempo, porque deixou para trás intencionalmente acontecimentos. Autoriza-se, portanto, a retornar quantas vezes quiser para resgatá-las num novo momento de representação. O escritor, na figura desse tipo de narrador, explicita a metodologia da sua escrita. Avançar no tempo e depois recuar para repetir o processo outras tantas vezes parece remeter o leitor à sua própria experiência com o ato de lembrar. Provocado por um estímulo, pode-se acionar uma determinada *lembrança do passado* (não o passado em si), que, na prática, surge como “expressão consciente de acontecimentos passados” (Rusch, 1996, p. 154). De forma análoga comporta-se o narrador: estando em 1897, em plena guerra, algo pode remetê-lo a décadas anteriores, para em seguida avançar para o início do conflito. A complexidade no tratamento do tempo não compromete o andamento da narrativa: ela a valoriza.



A segunda parte do livro versa sobre o princípio de 1897, quando a derrota da segunda expedição a Canudos já era do conhecimento das autoridades baianas. Ela se estende até a terceira expedição, comandada pelo Cel. Moreira César. Nessa parte do romance, Vargas Llosa ambientou uma parte da história fora do palco do conflito, sublinhando as movimentações políticas em Salvador. O efeito de simultaneidade dos fatos é importante, pois foge da representação da guerra restrita ao sertão da Bahia, inserindo-o nos panoramas regional e nacional. É quando se destaca um importante personagem, o “jornalista míope”. Em um breve olhar lançado a três personagens, o próprio jornalista, Galileo Gall e o Barão de Canabrava, pode-se observar a função de leitores da guerra, exercida, cada um a sua maneira, por eles.

Em detalhado estudo, Leopoldo Bernuci faz uma interessante aproximação dos personagens. Ele observa que todos “são a sua maneira intelectuais”, o que “os diferencia dos outros personagens como, por exemplo, os militares, os jagunços e os políticos (Bernuci, 1989, p. 83). Fica claro que os três personagens tentam compreender os acontecimentos à luz de suas convicções pessoais. A excentricidade de cada um deles, especialmente a do jornalista e a do cientista, materializa a observação de Linda Hutcheon a respeito dos personagens típicos da meta-ficção historiográfica. A teórica afirma que o protagonista deveria ser “um tipo, a síntese do geral e do particular” para propor que justamente a particularização das personagens, e até sua excentricidade, é que vão materializar, na meta-ficção historiográfica, a “ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença”, no qual o “tipo” universalizado não teria qualquer função (Hutcheon, 1991, p. 151).

Retornando à estruturação do romance, é na parte três que a história volta a ser ambientada no sertão. A narrativa se estende de fevereiro a outubro de 1897, ou seja, do início da expedição de Moreira César ao desfecho do conflito. O fim de Canudos não é tratado na terceira parte, pois surgirá como memória, já em 1898, na quarta e última parte do livro. Um último ponto a ser tratado nessa breve abordagem do livro é a curiosa e importante presença do personagem Galileo Gall, que, segundo Bernucci, exerce tripla função no romance. Ao escrever cartas para um periódico francês, o personagem serve de “intérprete da realidade histórica” (Bernuci, 1989, p. 101). A pretexto de informar o leitor francês do que ocorria no Brasil, suas cartas fazem a contextualização histórico-cultural “de uma nação desconhecida para muitos dos leitores hispânicos” (id. *ibid.*, p. 102). É, portanto, um instrumento do escritor para tornar inteligível o enredo desenvolvido. Nessa mesma linha, é por intermédio de Galileo Gall que Vargas Llosa consegue fazer fluir a nar-



rativa, sem ter de criar uma sucessão de notas explicativas para os termos regionais eventualmente utilizados. Por fim, o personagem é também o estereótipo do revolucionário. Em nome disso, lança aos companheiros de Canudos palavras que ainda hoje refletem o sentimento dos movimentos sociais organizados na região.

Em *A guerra do fim do mundo*, Mario Vargas Llosa estabeleceu um texto que contribui não apenas para o entendimento da complexidade da época e dos eventos históricos retratados, mas para a própria visão múltipla oferecida pelos acontecimentos. O efeito global é a presença de vozes variadas, ecoando simultaneamente no presente, sem que uma rasure a outra. Da pluralidade de visões, no entanto, não se dimensiona uma totalidade, mas a complexidade dos eventos históricos designados por “Guerra de Canudos”.

A presença de um jornalista como um dos elementos organizadores da lógica da obra remete de certa forma a uma questão que Pierre Nora levanta no início do trabalho “O retorno do fato”. Sobre a atuação dos jornalistas nos domínios da História, diz o teórico que é a imprensa a responsável por um tipo de acontecimento no qual “os fatos se escondem e demandam a crítica da informação, a confrontação de testemunhos, a dissipação do segredo mantido pelos desmentidos oficiais, o colocar em questão princípios que apelam à inteligência e à reflexão”, além de um “apelo obrigado a um saber prévio que somente a imprensa escrita pode fornecer e recordar” (Nora, 1988, p. 182). Assim, a deficiência visual do jornalista configura uma construção irônica, capaz de sinalizar algo fundamental com relação à matéria tratada. Se quem está ali para ler e escrever a situação não o pode fazer, e se o fizer fará com o olhar embaçado pela miopia, o resultado da escrita não é apenas uma visão distorcida, mas a visão pessoal que pôde ser construída. Logo, a construção irônica abre um interessante canal de observação crítica, pois ela é capaz de revelar a necessidade de repensar de forma política o que é dito ironicamente. É que o significado de algo formulado no campo da ironia não apresenta “simplesmente o significado do não-dito”, nem se trata de “uma simples inversão” do que é dito: “é sempre diferente - vários e mais que o dito” (Hutcheon, 1995, p. 12-13). Trata-se claramente da construção de um pensamento a partir dos recursos de quem constrói, mas fundamentalmente fruto de elementos condicionantes e limitadores, inerentes à operação estabelecida no ato da escrita. O efeito em escala maior disso tudo é a possibilidade de constatação pelos leitores, da heterogeneidade das visões dentro dos grupos pressupostamente homogêneos. Dessa forma, a questão não se resume em opor a visão dos conselheiristas à da classe dominante, porque não há total continuidade discursiva em nenhuma das duas formas de enca-



rar os acontecimentos. Ressaltam-se assim as pequenas nuances, incapazes de sobressair em uma grande estrutura, mas que fazem diferença quando se parte para um olhar mais estreito dos acontecimentos.

O personagem se vê diante da problemática inerente à sua atividade profissional: o imediatismo com o qual deve lidar no dia-a-dia do conflito. Seu papel no livro de Vargas Llosa é assim privilegiado, pois ele se enquadra em dois aspectos fundamentais a respeito da atividade de “jornalista-historiador” imediatista propostos por Jean Lacouture: a “instantaneidade” e a “relação afetiva”, isto é, o envolvimento com a matéria tratada (Lacouture, 1990, p. 217). O primeiro é inerente ao ofício do jornalista e atravessa o personagem por toda a obra. O segundo se processa na última parte do livro, nos momentos em que o jornalista míope narra ao barão de Canabrava os últimos momentos do conflito, permeando o relato com suas impressões e com o sentimento que lhe restou da experiência vivida. Sua presença no romance provoca no leitor um novo olhar não apenas sobre uma figuração atual de Euclides da Cunha (o jornalista, o escritor, o positivista, o homem), a partir de quem foi construído o personagem, mas também sobre o próprio papel do jornalismo nas construções de hoje a respeito dos eventos do sertão do final do século XIX.

Por fim, a partir da citação da fala do personagem Galileo Gall, percebe-se a representação, no ambiente do passado, da permanência no presente, em termos sociológicos, das grandes questões históricas abordadas no romance. A anacrônica voz do presente ecoa no discurso representado no passado. A causa dos canudenses do século XIX é similar à dos sertanejos de hoje e de tantas outras parcelas de populações postas à margem de sistemas econômicos globalizantes. Assim, o romance toca igualmente em questões relativas à longa duração dos esquemas sociológicos (Braudel, 1978) e justamente por isso não se configura apenas como meta-ficção puramente narrativa da história, mas igualmente como problema.

Referências Bibliográficas

- BERNUCI, Leopoldo M. *Historia de un Malentendido: un estudio transtextual de 'La Guerra del Fin del Mundo' de Mario Vargas Llosa*. Nova Iorque: Peter Lang, 1989.
- BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAPUANO, Cláudio de Sá. *Entre ruínas e ecos, Canudos em múltiplas visões*. 257 f. Tese de Doutorado em Estudos de Literatura: Brasileira. PUC-Rio, 2005.



- FERNANDES, Rinaldo. *Anárquica Utopia*. Rio de Janeiro: Gazeta Mercantil/ Investnews, 2005. Disponível em: <http://www.vestnews.net/ultimasnoticias/default.asp?id_editoria=2239&id_noticia=531700> Acesso em 28 set 2005.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's edge - the theory and politics of irony*. Nova Iorque: Routledge, 1995.
- _____. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: Le Goff, Jacques. *A História nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LLOSA, Mario Vargas. *A Guerra do Fim do Mundo*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A., 9 ed., 1982.
- NORA, Pierre. O retorno do fato. In: NORA, Pierre & LE GOFF, Jacques. *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- RUSCH, Gebhard. Teoria da História, historiografia e diacronologia. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de Literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo, Ática, 1996.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa, Edições 70, 1971.



Modernidad, modernismo y vanguardias: Paz, Darío, Huidobro y Borges

Daniel Rodrigues de Castro (UFRJ/ Becario/ CAPES)

El estudio de obras literarias caracterizadas por elementos denominadamente modernos resulta ser más complejos que aparenta, pues que es necesario aclararse sobre los posibles orígenes del término “modernidad”, así como resaltar también los sentidos que el término “poesía moderna” puede tener. Generalmente, esa terminología es empleada de manera restringida, cuando se quiere aludir al periodo que va del simbolismo hasta la vanguardia; o en un sentido amplio, al empezar con los primeros románticos en el siglo XVIII hasta llegar al siglo XX. La segunda proposición es llevada a cabo por el mexicano Octavio Paz, poeta y ensayista del siglo XX, que expone las relaciones contradictorias de la modernidad con respecto a la ruptura en su obra *Los hijos del limo*.

Según Paz, la trayectoria de la poesía moderna puede resumirse en “su nacimiento con los románticos ingleses y alemanes, sus metamorfosis en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, su culminación y fin en las vanguardias del siglo XX” (PAZ, 1989, p. 10), teniendo un mismo principio entre esos movimientos: la tradición de la ruptura. Aunque parezca una aparente contradicción, puesto que la palabra “tradición” enmarca una continuidad, el autor destaca que “lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición” (PAZ, 1989, p. 18), y que esos movimientos susodichos siguen el encadenamiento de rupturas en la historia. Eso ocurre porque la crítica es el rasgo característico de la modernidad, y su desarrollar resulta en la revisión del pasado y afirmación de algo distinto, contribuyendo para la fundación de nuevas estéticas.

La ejemplificación sobre la afirmativa de Paz en que “la modernidad es sinónima de crítica y se identifica con el cambio” (PAZ, 1989, p. 50) se encuentra en la respuesta que se da al cientismo positivista, al pesimismo naturalista, al insensible parnasianismo, entre otros grupos anteriores. Oponiéndose a todo eso, surge en 1888 el Modernismo hispánico a través del nicaragüense Rubén Darío con su obra intitulada *Azul*, inaugurando este movimiento esencialmente retórico. El modernismo sufre influencias del escepticismo, individualismo, pesimismo determinista, entre otras, caracterizándose por ser una poesía estética y cosmopolita. La búsqueda de una nueva poesía postulada por Darío generó la ruptura que no había tenido hasta entonces, confirmando la susodicha afirmativa de Paz



Ese período representado por el escepticismo se reflejará en la apotheosis imagética de la obra dariana, en la que el cisne puede connotar no solamente la estirpe sagrada de la nueva poesía, como ocurre en el poema “El cisne” - “bajo tus blancas alas la nueva Poesía” - sino también las dudas e incertidumbres a través del “(...) cuello del gran cisne blanco que me interroga” en el poema “Yo persigo una forma”. Esa visión pesimista está presente en el metapoema “La página blanca”, en el cual el poeta muestra “el desfile de ensueños y sombras”, mensajes de la muerte traídas por el dromedario. A pesar de exhibir esos rasgos aparentemente negativos, la poesía de Darío introdujo un nuevo estilo y lenguaje, ampliando la forma poética en un universo musical, rítmico y estético.

En el poema “Yo persigo una forma”, Darío busca una nueva forma para su poesía, “una forma que no encuentra mi estilo”, mostrando la voluntad de cambio apuntada por Paz como la llave para la ruptura. La capacidad creadora del poeta torna la palabra un instrumento mágico con el cual el hombre crea el mundo para sí, enseñando toda la modernidad del modernismo dariano al romper con la métrica fija de los grupos anteriores y proclamando la libertad de forma. Por eso Paz afirma: “Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador” (Cf. PAZ, In: MEJÍA, 1968, p. 604).

Las mismas causas que influenciaron la inauguración del modernismo de Darío contribuyeron también para el surgimiento de los movimientos vanguardistas en el inicio del siglo XX, tales como el cubismo, dadaísmo, expresionismo futurismo, surrealismo y ultraísmo. En Hispanoamérica estos movimientos van a ocurrir simultáneamente en varios lugares, sin embargo, con nombres diferentes, como creacionismo, estridentismo, contemporáneos, etc. Aunque todos esos grupos presenten gran importancia en la estética de sus países, serán destacados solamente el creacionismo, el ultraísmo y el surrealismo, puesto la relevancia cultural legada por sus fundadores.

Sobre las vanguardias, es importante resaltar la terminología de esta palabra, originada del francés “avant-garde”, que en el vocabulario militar alude a una fuerza que ataca (GUBERMAN, 1999, p. 9). Quizás sea por eso que Paz diferencia las tendencias anteriores de las vanguardias, puesto que éstas eran más violentas y radicales, llevando sus artistas a los límites de su arte. Por poseer un espíritu esencialmente revolucionario y no solamente poético, Paz afirma que la “vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura” (PAZ, 1989, p. 148).

El primer movimiento vanguardista en Hispanoamérica se llamó creacionismo y data de 1914, año en que el chileno Vicente Huidobro expone



el manifiesto *Non serviam* en el Ateneo de Santiago, rompiendo con la idea del arte como imitación de la naturaleza: “Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo”. En el mismo manifiesto, Huidobro va a negar la aceptación de que no puede haber otras realidades, sino las que nos rodean, afirmando que “podemos crear realidades en un mundo nuestro”. Esa proclama es la idea básica de la teoría creacionista y encuentra una síntesis en su poema “Arte poética”: “Porqué cantáis la rosa. ¡Oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema”; además de comparar el poeta al divino Creador en el fragmento “El poeta es un pequeño Dios”.

Para buscar una nueva estética vanguardista, Huidobro se aleja del pasado modernista, como se percibe en el poema “Marino”: “Aquel pájaro que vuela por primera vez / se aleja del nido mirando hacia atrás”, contrastando posteriormente con el cisne dariano y retomando la esencia terminológica de “avant-garde” en “y enseñe a cantar un pájaro de nieve / marchemos sobre los desatados”. Esa nueva forma de hacer poesía es reafirmada en el poema “El espejo de agua”, en el cual el espejo refleja no solamente lo que está alrededor, sino muestra que también tiene un curso propio en la estética creacionista: “Mi espejo (...) / se hace arroyo (...)”, corroborando el pensamiento de Huidobro en que la poesía “debe ser una realidad en sí, no la copia de una realidad exterior” (COLLAZOS, 1970, p. 93). Ese cambio representa el pasaje del arte mimético para el creador, confirmando la postulación de Alain Badiou en la que el arte no es el reflejo del real, sino el real de este reflejo, o sea, lo que el lector aprehende de la realidad.

La influencia del creacionismo y el paso de Huidobro por Madrid en 1918 se alió “contra la era del rubenianismo agonizante” (Cf. Guillermo de Torre. In: VIDELA, 1963, p. 13); hecho que va a culminar en el manifiesto ultraísta español en 1918 y su posterior traslación para Argentina en 1921 por el argentino Jorge Luis Borges. La propuesta ultraísta postulada por Borges se resumía en la reducción de la lírica a la metáfora; la tachadura de todo lo que es inútil; y la abolición de las ornamentaciones y de los elementos rebuscados. A partir de esa síntesis, es posible relacionar la idea de ruptura apuntada por Paz con la proposición ultraísta, ya que ésta se basa en la negación - reducción, tachadura y abolición - como el eje central en la búsqueda de una nueva poesía.

El culto a la imagen como única fuerza capaz de generar la poesía impulsó la poética inicial de Borges (1923-1929), período en que publicó tres libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, caracterizándose por el pasaje de la imagen simple para la múltiple. El calidoscopio de imágenes ciudadinas representa las metáforas

ultraístas de la poesía inicial de Borges a través de la caracterización de barrios, calles, patios, cementerios, etc.; como se observa en los poemas “Un patio” y “Las calles”, representados respectivamente por los fragmentos: “Patio, cielo encauzado” y “Las calles de Buenos Aires / ya son mí entraña”. Sin embargo, la poética borgiana ultrapasó los límites arbitrarios de las metáforas ultraístas, revelando la necesidad metafísica de su poesía.

La metafísica determina la visión fuera del mundo para un verdadero pensar (GUBERMAN, 1999, p. 60), postulación que se relaciona análogamente al río metafísico de una idealizada fundación para la ciudad borgiana, como ocurre en el poema “Fundación mítica de Buenos Aires”: “¿Y fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?”. Este rasgo también está presente en el poema “Amanecer”, en el cual el poeta se ve ante una ciudad fantasmal, completamente ajena de sustancia: “y si esta numerosa Buenos Aires / no es más que un sueño”, revelando que la metáfora borgiana “era sobretudo la búsqueda de lo insólito, pasión de novedad: su poder residía en la dosis de irrealidad y de sorpresa que encerrara” (SUCRE, 1967, p. 39). Esa inquietud metafísica de Borges le aleja del mero “collar de imágenes” del ultraísmo, dificultando cualquier encuadramiento estético de ese autor, que es uno de los más importantes representantes de la literatura universal.

Tras la primera fase vanguardista representada por los movimientos ya expuestos, surge en 1924 uno de los cambios más profundos surgidos en la literatura y en el arte del siglo XX: el surrealismo. Presidido por André Breton, el Manifiesto del Surrealismo pregonaba la liberación total del poder creador del hombre a través del lenguaje, teniendo como característica principal el afloramiento del subconsciente como forma de registrar libremente las ideas. La propuesta surrealista de que el arte no puede ser producido por la razón enteramente despierta se relaciona de cierta manera con la creación poética postulada por Borges cuando éste afirma que “La creación tiene que realizarse como soñando” (SUCRE, 1967, p. 15).

Según Paz, la poesía en el surrealismo es “un medio de transformación del mundo y de los hombres; no un re-conocimiento sino una metamorfosis” (PAZ, 1989, p. 178-179), corroborando la idea de ruptura aprehendida en las vanguardias expuestas. La fundación de esas nuevas estéticas representó la principal diferencia que caracteriza la modernidad y el cierre de tradición de la ruptura: la unión de la creación poética con el espíritu revolucionario. Por eso que, de acuerdo con Paz, la modernidad es sinónimo de crítica e se identificó con el cambio y a los dos con el progreso.



Referencias Bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*, Barcelona, Emecé, 1996.
- COLLAZOS, Oscar. *Los vanguardismos en la América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- DARÍO, Rubén. *Antología poética*, 5.ed., Buenos Aires, Losada, 1979.
- GUBERMAN, Mariluci. *O corpo na poesia hispano-americana - vanguarda: antología*, Londrina, Ed. UEL, 1999.
- HUIDOBRO, Vicente. *Sus mejores poemas*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1984.
- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*, 3.ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.
- MEJÍA, Ernesto Sánchez. *Estudios sobre Rubén Darío*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- SUCRE, Guillermo. *Borges el poeta*, 2ed., Caracas, Monte Ávila, 1967.
- VIDELA, Gloria. *El ultraísmo: Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963.



A poesia de Lezama Lima como “teoria literária” da América Hispânica

Daniel Soares Filho (Professor de espanhol do Exército Brasileiro Doutorando em Literatura Comparada /UFF)

Introdução

*O estudo da literatura deve exceder as fontes estritamente literárias (...). Assim, pode observar-se com mais precisão a extensão das motivações de toda índole que expressa um poema.
(Lezama Lima)'*

Desnecessário é dizer o quanto as teorias que envolvem a literatura só podem vigorar ou se estabelecer quando o material para análise existe. Em outras palavras, mas sem querer cair na explanação simplória: sem texto, sem teoria! Não estamos sendo categóricos ou inflexíveis, mas a verdade é que não haveria sequer nenhuma contestação de linhas de pensamentos, de análises, de compreensão em si se não dispuséssemos do texto criado.

Assim, o texto literário como material de criação nos leva a estudar as múltiplas possibilidades de interpretação, e como isto, somos compelidos a rever questões estabelecidas, propor novas formas de construção de um painel teórico e, acima de tudo, permite-nos o deleite da leitura individual. E para irmos além, tal procedimento peculiar levado a cabo por cada leitor, abre espaço para compartilhar novas visões e compreensões textuais.

Neste viés de entendimento, após algumas incursões em sendas da hermética linguagem lezamiana, nossa proposta é, ao apresentarmos algumas imagens consagradas do escritor, construir uma possibilidade de interseção entre fato literário e a base para uma prática pedagógica em literatura. ou seja, ao se resgatarem as análises do material poético de Lezama Lima pretende-se apresentar uma forma de “ver” a Teoria Literária através de textos do escritor cubano.

São as palavras do professor Eduardo Coutinho que ratificam nossa tese, quando revelam que a “diferença que separa uma obra literária de um trabalho de crítica literária, ou melhor, que separa a ‘linguagem-objeto’ da ‘metalinguagem’, tem-se neutralizado freqüentemente na literatura contemporânea” (COUTINHO, 1985, p.37). A justificativa para o desaparecimento dessas fronteiras está na “tendência de se produzir uma narrativa que seja ao mesmo tempo uma criação fictícia e uma teorização sobre esta ficção.” (COUTINHO, 1985, p.37)



Desta forma, outro diálogo se configura. A questão da visão eurocêntrica das teorias dá vez para outro enfoque mais pertinente à realidade latino-americana.

Uma simbologia clássica

As referências simbólicas já estabelecidas ou recorrentes, em alguns aspectos, favorecem, ou ao menos dão uma diretriz, às análises literárias. No caso desta pesquisa, iniciamos o trabalho sinalizando duas destas imagens.

Nosso ponto de convergência – e ao mesmo tempo base vetora – para o estudo das composições lezamianas serão as figuras mitológicas de Narciso e Eros, que encerram em si significados, por vezes, complementares e tantas outras, antagônicos. As representações alegóricas encontradas nos textos (sejam poemas ou narrativas) servirão para a construção de sua poética.

Os mitos e suas próprias forças criadoras, durante toda a existência humana, exerceram fascínio nos diversos períodos da literatura. Estudar a poética de Lezama não consiste somente em analisar um ideário estético, mas sim deve permitir-se rastrear tais postulados e sua realização prática em textos de ficção compostos com essa intenção, em poemas de freqüente conteúdo metapoético, em ensaios que aparentemente tratam de outros poemas, em cartas, anotações, rascunhos e tantas outras produções lezamianas que descansavam em seus arquivos da Sala Cubana da Biblioteca Nacional José Martí e que foram recentemente resgatadas.²

Narciso, filho do deus-rio Cephisus e da ninfa Lirioppe, por sua beleza e pelo assédio recebido, julgava não haver nenhuma mulher ou ninfa capaz de ser escolhida para consorte. Nem mesmo a benevolência que a natureza concedeu ao jovem foi capaz de fazê-lo um homem social. Sua exigência de uma mulher a sua altura levou-o a um profundo isolamento. Narciso, por esta razão, não só encarna o ensimesmar-se como também representa a vaidade da auto-suficiência. Clássica imagem se encontra no momento de seu afogamento, quando enternecido por sua própria beleza refletida no espelho d'água, ele é tragado para o fundo da fonte onde se debruçava.

Eros, por sua vez, está ligado a outra imagem mitológica: Psique (a Alma). A história deste casal representa a união carnal e também mais sutil entre os seres que se encontram no amor.

A função dos mitos e suas representações

Ao abordar este assunto para elaborar uma proposta de análise da obra do poeta cubano, percorreremos algumas vias das novas tendências ensais-



ticas da literatura, dialogando com as concepções de Barroco e suas implicações nas expressões literárias do século XX.

A figura de Eros reflete a possibilidade fecunda que faz nascer a poesia. Mais do que um tratado metafísico de criação, as imagens utilizadas por Lezama estão inter-relacionadas às referências de interpretação cultural hispano-americana.

Esta visão particular da realidade do continente sustentada na mitologia clássica, além de dialogar com o canônico, abre espaço para a reinterpretação (ou adaptação) das necessidades da terra. Desta forma, cumpre a poesia o seu sentido mediador entre o lírico e o social/histórico. Entre o evocado e o reconhecimento da realidade despertado pelas sensações está o desejo e o poder transformador. Novamente esta força impulsora é Eros e o resultado do ato da escritura é o deleite (é Narciso).

Este é o labor do poeta cubano, ou seja; fundar uma poética que seja ao mesmo tempo uma referência ética e uma interpretação da cultura vivida.

Em uma análise mais concreta da produção literária do escritor, tomamos como exemplo o longo poema "*Muerte de Narciso*" (1937), que por si só tornaria dispensável qualquer alusão mais esclarecedora do tema, pois sua força criadora inaugurou o tempo poético particular de Lezama, assim como definiu Cintio Vitier, afirmando que naqueles versos "as águas do verbo ondulam com sonhadora alegria." (VITIER, 1970, p. 370).

Para além desta criação, as imagens mitológicas são freqüentes e complementares na grande maioria dos seus textos. Outro exemplo que julgamos pertinente apresentar trata-se de *Auto-retrato poético 3*³. Neste conto, observa-se com nitidez a relação estabelecida entre os ícones gregos (ou de elementos que nos levam a associá-los) à possibilidade de interpretação da realidade continental como instauradora de uma teoria literária própria.

No texto em questão as sugestões sensuais reveladoras de Eros estão desde o começo da narrativa. Quando ao descrever a cena, afirma o protagonista: "a noite penetrava no quarto em que eu dormia (...) a noite me regalava uma pele, devia ser a pele da noite." (p. 79)

Da mesma sorte as diversas referências ao mito de Narciso são refletidas no desenrolar da história. A beleza, o espelho, a água estão expressas em "toda espécie ao aperfeiçoar-se gera uma nova espécie, do mesmo modo a natureza ao crescer pela imagem trazida pelo homem, chega ao novo reino da sobrenatureza." (p.85).

E o movimento entre as duas figuras não é estático e isolado. Há noções claras de diálogo entre ambos de forma a evidenciar a força sustentadora da criação literária a partir do encontro entre Eros e Narciso. "A penetração da imagem na natureza engendra a sobrenatureza" (p. 84)



Lezama Lima está tão consciente da possibilidade que o texto literário é o espelho da Teoria que ao descrever a ação de escrever, afirma: “O ato do homem pode reproduzir o gérmen na natureza, e fazer permanente a poesia por uma secreta relação entre gérmen e ato.” (p. 87). Ainda segundo a voz do narrador, “aí já estavam o devir e o arquétipo, a vida e a literatura.” (p. 81)

Como último exemplo, gostaríamos de ressaltar esses mesmo pontos de aproximação com os mitos gregos no conto *Fugados*. Ao descrever o encontro de dois amigos, as relações descritas entre os personagens demonstra a força da geradora e a consequência disto. Não só a sensualidade sugerida entre amante e amado pode ser interpretada como Eros do texto (“não se fixava em seu rosto, como quem goza a presença de um espelho embaçado” - p. 17), como o desenrolar das cenas onde a água (reflexo narcíseo) reflete e emoção do sentimento descrito (“A onda é o mostro que procura a taça de alabastro quando duas mãos peregrinas decidem desembarcar na mesma hora” - p. 20).

Como se pode notar, e premidos pelo tempo escasso que temos, neste encontro, os exemplos acima mencionados denotam a perfeita consciência do escritor de que a criação literária é o resultado da expressão do que lhe conforma a alma. O texto decorre de um processo sensorial e até mesmo sensual, onde o papel em branco recebe a tinta da pena e deste contato, nascido do prazer, sobrevém a obra. Poder-se-ia elencar uma série de imagens e sugestões onde, nas linhas lezamianas, são notórias as presenças de Eros e Narciso. Aqui fica o convite para adentrarem nesta seara de buscar tais revelações e uma vez encontradas, o resultado não poderia ser outro que não o deleite da leitura.

Conclusão

A história do homem sempre esteve envolvida em múltiplos jogos das relações que tecem o próprio rumo dos acontecimentos. E nesta trama estão o amor e a obscuridade da morte.

Ao especular sobre os diversos matizes da sensação deste binômio vida e morte, as diversas culturas do mundo sempre geraram muitos mitos e os alimentaram das mais variadas formas, como vemos até os dias atuais. E a literatura propagou – e propaga – esta imagem do mistério e da sedução.

Ao resgatar o poder que a magia das figuras mitológicas exerce sobre os homens, é possível verificar o fio condutor que define o fazer literário do poeta hispano-americano Lezama Lima. A sedução da morte através do personagem mitológico Narciso, que reúne em si, ao mesmo tempo, o



reflexo da perfeição e o mistério dado insondável se vê complementado na energia criadora de Eros.

Lezama Lima, ao escrever, apresenta a consciência de seu papel como poeta. Seu texto revela o próprio fazer literário. Sua obra representa uma espécie de meta-poesia. Ao percorrer os seus versos é possível entender como a obra literária se constrói e como o poético acontece pela própria aura encantada e sedutora existente desde há muito tempo. Resgatar a memória da mitologia e sua função dentro da história da literatura dar-nos-á passo para abrir as portas do universo do poeta cubano.

Em todos os setores da sociedade, e em todos os tempos, os mistérios que cercam a vida e o tom divino nas relações humanas acompanharam a História. Tal é a proposta deste trabalho; ou seja, traçar o caminho entre a obra e a teoria – esta sempre posterior àquela, uma senda muitas vezes esquecida de que não existe teoria literária sem o fato literário⁴ anterior. Narciso e Eros, que tomando *ethos* do próprio Lezama, serão os responsáveis pela criação literária do escritor.

Referências Bibliográficas

- AMORA SOARES, A. *Teoria da literatura*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- CASTRO, M. A. *O acontecer poético. A história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- COUTINHO, E. F. *A unidade diversa. Ensaios sobre a nova literatura Hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.
- ECHEVERRÍA, B. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1998.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. textos: Marisa M. Curioni, poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GONZALEZ CRUZ, I. *Fascinación de la memoria*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- JOZEF, B. *O espaço reconquistado. Uma releitura*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- LEZAMA LIMA, J. *Los enigmas permantes*. La Habana: Letras cubanas, 1993.
- _____. *La expresión americana. El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- _____. *Obras completas*. Introd. Cintio Vitier, México, Aguilar, 1975-1977, 2 tomos.
- _____. *Fugados*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- PAZ, O. *El Arco y la Lira*. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956.



- _____. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- SAINZ DE MEDRANO, L. *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)*. 2 ed. Madrid: Taurus Universitaria, 1992.
- VITIER, C. *Lo cubano en la poesía*. 2 de. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1970.
- _____. *Para llegar a Orígenes*. La Habana: Letras cubanas, 1994.

Notas

- 1 *Prólogo a Antología de la poesía cubana (1965)*, p. 116. In.: *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Abel Prieto, 1988.
- 2 *Este rescate esteve sob a responsabilidade de Iván González Cruz*.
- 3 *Este conto encontra-se no livro Fugados*.
- 4 *Tomamos como referência sobre fato literário o conceito de AMORA SOARES (vide bibliografia)*



Oração e armas para transformar: Ernesto Cardenal e Antonio Cisneros

Diana Araujo Pereira (UFRJ)

Para entender a tessitura lírica que se constrói como trama político-poética na América Latina, partimos do pressuposto de que a poesia, desde o romantismo inglês e alemão, assume um novo papel na escrita da realidade, em sintonia com o que afirmou Octavio Paz: “la historia de la poesía moderna es la historia de las oscilaciones entre estos dos extremos: la tentación revolucionaria y la tentación religiosa”.

A utopia literária que alimenta o imaginário latino-americano, principalmente desde as Vanguardas, é comentada por Alejo Carpentier, quando este afirma que “escrever é um meio de ação”. É nesta ação revolucionária, que oscila entre a forma e o conteúdo, que deixaram suas marcas indelévels poetas como César Vallejo e Pablo Neruda; e deixaram, também, todo um lastro e uma herança que outorga à literatura um papel fundamental na escrita do mundo: homens e poetas que se armaram de um sonho para recriarem a língua, a escrita e o rosto americano.

Mas se por um lado pode-se afirmar que com poesia não se modifica a realidade, por outro também podemos dizer que a leitura poética transforma o seu leitor. Tal leitor sente-se “habitando” uma nova linguagem, um novo discurso, já que, segundo o ensaísta mexicano Carlos Monsiváis, “los poetas, al ampliar el lenguaje, amplían considerablemente la visión del mundo de sus lectores y discípulos.” E conclui: “Ciudadanía es acceso a la poética.” (MONSIVÁIS, 2000, p. 117)

Entre o imaginário social e o individual está o escritor, aquele que é capaz de fazer a ponte entre o pensamento da coletividade e o sentimento do indivíduo, capaz de, por vezes, revolucionar a linguagem e a escrita para dar forma às aspirações e ansiedades do imaginário de sua época. Portanto, como afirma o professor Manuel Antônio de Castro, “toda arte, se poética, é necessariamente política, pois diz respeito à co-letividade.” (CASTRO, 2004, p. 79)

O discurso poético na América Hispânica (principalmente a partir das Vanguardas) vem sendo forjado através da interação do ideal religioso de ética e sublimação com o ideal de revolução político-social, ou, por outro lado, através da interação do potencial libertário e criador da palavra poética e da revolução lingüística ou estética (as variações e matizes destas relações formam um verdadeiro mosaico poético), na tentativa de construção de um “novo mundo” mais justo, agora não mais a partir do imaginário europeu, mas de um antropofágico imaginário latino-americano, e atendendo às questões identitárias e sociais desta mesma realidade.



Neste sentido, a poesia (em toda a sua dimensão ontológica e social) fomentará a reconstrução imaginária do “Novo Mundo” através destes dois eixos: a magia e a revolução, partindo do pressuposto de que esta construção poética está envolta em uma “rebeldia luciferina”, segundo Lezama Lima, e de que a poesia é, como a própria religião no seu sentido mais atuante, “operación capaz de cambiar al mundo”, como afirma Octavio Paz. (PAZ, 1998, p.13)

O termo magia, ainda segundo este escritor mexicano, consiste em “concebir al universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía.” (PAZ, 1974, p. 49) E a poesia presta-se, de alguma forma, a ser um veículo ativo e propulsor desta união secreta entre todas as coisas do universo, na criação de um mundo novo mais harmônico.

O pesquisador Manuel Delgado afirma que a magia “implica un límite en el esfuerzo humano por ordenar y controlar lo real”, chegando a ser “un poderoso operador que lleva acaso millones de años ayudando a los seres humanos a pensar simbólicamente, es decir, a ser humanos.” (DELGADO, 1992, pp. 15-17)

Em relação ao contexto latino-americano, a magia tem uma importância capital, pois possibilita o enlace dos dois extremos de seu imaginário histórico: o processo de conquista e colonização e a contemporaneidade. A memória da conquista esteve sempre presente neste imaginário, e a questão que se apresenta é como esta memória se atualiza dentro da contemporaneidade.

O sociólogo Martín Hopenhayn, entre tantos outros, parece concluir que “las ciencias, las disciplinas del saber, los proyectos sociales y los discursos ideológicos pierden su lugar fijo en un escenario jabonoso” (HOPENHAYN, 1995, p. 115). E acrescenta ainda que

por diversas razones irrumpe hoy una fuerte pulsión poética. Entiendo esta pulsión, en un sentido general, como el deseo de cruzar fuerzas productivas y expresivas. Tanto el campo simbólico como el campo material de la sociedad se buscan uno al otro y, tentativamente, tratan de rearticularse en un escenario post-confrontacional. (Idem, ibid., p. 77)

Hopenhayn aposta, portanto, no que ele chama de “autopoiesis coletiva”, que se expressaria como um esforço por vincular, sem totalizar, estes dois âmbitos que parecem tão opostos: o da produção material e o da vida simbólica, já que, inegavelmente, o mapa imaginário da América Latina é formado por um sistema simbólico que, por sua vez, é o resultado



da relação de vários sistemas, também eles fragmentados: o do indígena, o dos conquistadores, o dos negros e o dos imigrantes, formando um quebra-cabeça cuja restauração parece ser o desejo de uma completude perdida, de uma velha utopia sonhada.

Para uma América Latina completamente fragmentada,

el pensamiento mágico no es entonces sino ese sistema de referencia donde el individuo y el grupo puede integrar y someter a un orden un conjunto siempre abundante de datos y experiencias a las que parece haber abandonado su sentido. (DELGADO, 1992, p. 66)

Essa intrínseca capacidade da magia de juntar e unir qualquer contradição encaixa-se perfeitamente à nossa condição geográfica e temporal fragmentária, alimentada por um fluxo mítico e simbólico que se enfrenta à memória colonial e pós-colonial. A poesia, tendo a magia como aliada, tentará propor um ajuste de contas, tentará fomentar o diálogo e a reconciliação entre tantos fragmentos.

Por outro lado, a idéia de revolução que sempre acompanhou a formação de nosso imaginário faz parte, na América Latina, de uma concepção messiânica da realidade, de um programa de transformação não só econômico e social, mas fundamentalmente humano.

Dentro desta perspectiva, a magia e a revolução seriam alegorias forjadas pelo pensamento simbólico latino-americano, fomentadoras de relações e conciliações, na tentativa de transformar em uma trama mais compreensível esta realidade marcada pela fragmentação tanto individual como coletiva que sempre fez parte de nossa história. Ainda como afirma Hopenhayn, “la promesa de la revolución socialista pudo ser sentida como necesidad histórica por la cultura crítica-ilustrada, pero el pueblo la recogió como esperanza concreta de liberación.”^a (HOPENHAYN, 1995, p. 33)

A América Latina estabelece, portanto, a partir destes dois eixos – a magia e a revolução, sobre os quais se fundaram as bases imaginárias e poéticas de Nuestra América – uma espécie de aliança que alimenta variados rios e afluentes poéticos, como é o caso mais claro de Ernesto Cardenal ou de Antonio Cisneros, na esperança de que, como afirma o filósofo espanhol Eduardo Subirats,

después de todo, en un mundo dominado por la violencia de las guerras industriales y la destrucción ecológica a escala planetaria, el arte puede y debe ser el medio privilegiado en que esta condición histórica negativa se transforme en una expresión poética, en una voluntad afirmativa, en una energía espiritual redentora. (SUBIRATS, 2003, p. 65)



Desta forma, para este mesmo autor, cabe à obra de arte um papel social dentro ou fora de um programa ideológico, mas “espiritualmente” comprometida com a fragmentação e as dores da sociedade de seu tempo:

La obra de arte se convierte, en virtud de esta intensidad ontológica, en la mediación de una experiencia más pura en un sentido no formal, sino precisamente espiritual. Una experiencia más radical y profunda de las cosas. Y en esta misma medida puede cumplir su más alto designio espiritual: la apertura, la iluminación intelectual y sensitiva de nuestra experiencia subjetiva de conocimiento, de placer o de dolor frente a la realidad. (SUBIRATS, 2003, pp. 55-56)

É como herdeiro de todo este contexto que surge o poeta nicaraguense Ernesto Cardenal, mantendo-se fiel a um projeto ideológico e estético que justapõe, em um mesmo poema, várias camadas de imagens que entrelaçam realidades aparentemente distantes. O fio que as une é, porém, o mesmo: o amor – tema e base de todo o seu pensamento, capaz de unir a figura de Jesus Cristo à de Marx, o pensamento indígena às teorias científicas mais contemporâneas e o indivíduo à coletividade e à América Latina. Vejamos, por exemplo, alguns fragmentos do poema “La palabra”, de seu livro *Canto Cósmico*:

*En el principio
- antes del espacio tiempo -
era la Palabra.
Todo lo que es pues es verdad.
Poema.
Las cosas existen en forma de palabra.*

.....
*En el principio era el Canto.
Al cosmos él lo creó cantando.*

.....
*No había luz
la luz estaba dentro de las tinieblas
y sacó la luz de las tinieblas
las apartó a las dos
y ése fue el Big Bang
o la primera Revolución.*

.....
*El cosmos
palabra secreta en la cámara nupcial.
Toda cosa que es es verbal. (CARDENAL, 1999, p. 19-22)*



Já Antonio Cisneros tem uma trajetória bastante mais conturbada e conflituosa. Seu projeto lírico e pessoal foi sempre o de questionar qualquer solene verdade apresentada como discurso oficial, seja ela histórica, política ou poética. E o meio através do qual desenvolveu-se foi sempre o da ironia e da crítica. Assim, como representante de seu tempo e de seu contexto político-social, Cisneros faz de sua voz poética uma voz coletiva na qual todos nós nos reconhecemos.

No entanto, este poeta peruano, ainda como porta-voz de uma América Latina profundamente religiosa (no seu sentido mais lato) e ansiosa por profundas transformações sociais, redescobre a religião e, a partir de então, transforma a visão contestatária que alimentava sua poética em uma visão mais melancólica e intimista, embora nunca deixe de albergar a afiada crítica e o toque de humor que sempre o caracterizaram.

A afinidade entre estes dois poetas, Cardenal e Cisneros, sempre foi reconhecida, principalmente no que se refere à escrita profundamente influenciada pela poesia anglo-saxônica, na qual a palavra poética une-se à crônica do cotidiano, e rompe qualquer fronteira entre poesia, prosa ou ensaio. Porém, a última etapa poética de Cisneros aproxima-o ainda mais da vertente religiosa de Cardenal, indo além das aproximações linguísticas ou políticas mais óbvias.

Às “soluções” e “certezas” de Cardenal opunham-se, sempre, as “dúvidas” de Cisneros. E talvez seja a proximidade da morte, tanto na vida real do poeta (que abandona, cada vez mais, aquele estigma de “poeta jovem” da década de 60) como em sua temática, que o aproxime tanto de Ernesto Cardenal, para quem esta sempre foi um dos temas principais.^b

Um comentário do crítico Fernando J. Flores sobre a trajetória lírica de Ernesto Cardenal poderia ser parte de uma resenha sobre o último livro de Antonio Cisneros, *Un crucero a las islas Galápagos (nuevos cantos marianos)*, lançado em Lima em 2005:

Esta dialéctica [entre vida y muerte] [...] es uno de los puntos claves de la liberación trascendental que presenta, lo que le permite un juego constante de sumergirse en el mundo y emerger a las claridades más diáfanas del alma. Para esto hay que ser un místico –aquél que busca permanentemente la unión con Dios–, pero un místico comprometido con el mundo. (FLORES, 1975, p. 170)

Este crítico assinala, ainda, a “intenção mariana” de Cardenal que transforma toda a sua luta contra a injustiça em um profundo canto de amor, em uma espiritualidade de caráter ético. E é justamente através das virgens católicas que Cisneros tentará descansar de tantos anos de dúvidas e conflitos,



como no poema em prosa “El boquerón de Pucusana”:

[...] Todas las aguas del Océano Pacífico se agolpan en este boquerón, retumban y revientan como una manada de ratas o el tafetán de los arcángeles mayores en el Juicio Final. Cual hace medio siglo, oh castísima Madre, quiero ponerte a prueba. Perdona la blasfemia. Igual que San Tarcisio, al fin y al cabo, también te pertenezco en cuerpo y alma. Mirame, Madre, como yo me veo. [...] Revuelto entre las aguas más profundas, las corrientes heladas rompiéndome los tímpanos y el páncreas como un trapo. Es el momento, según mis oraciones. Te corresponde, entonces, rescatarme, sano y robusto, deslumbrante animal resucitado. Un mártir redimido para la admiración de los turistas y algunos pescadores que remiendan sus redes.

[...] Yo pedía un milagro. Tan sólo un milagrito. El Arca de la Alianza. Antes de que a cada quien le toque su cáncer respectivo. Allá queda, sin embargo, el boquerón sin cuerpo que velar. Un pelícano, un par de gaviotas y una bola de helado de lúcumas. Eso es todo. Voy a lavarme los dientes, para que mi nieta me reciba con su aliento nocturno. (CISNEROS, 2004, p. 52)

A palavra poética age, portanto, vertical e horizontalmente. Por um lado, re-liga o homem ao divino, criando uma ponte capaz de elevar um e descender o outro, para que ambos se toquem no limiar do verso. Por outro lado, promove uma rede de relações e inter-relações entre as várias vozes que compõem o mundo, ampliando o horizonte das experiências individuais, convertendo-as em diversidade e riqueza para o mosaico final da humanidade.

É a palavra que se funde ao mistério e ultrapassa qualquer fronteira, seja ela física ou imaginária, política ou histórica, para inundar de consolo e amor suas particulares realidades, e suas coletivas preocupações. Palavra-herança que se sobrepõe à morte e à dor particular ou coletiva, e penetra a realidade final da condição humana. Palavra-ação que nos confere o milagre da única liberdade possível: a utópica esperança de um mundo melhor, cuja base se consagra através dos “signos em rotação” da experiência poética.

Referências Bibliográficas

- CARDENAL, Ernesto. *Canto Cósmico*. Madrid: Trotta, 1999.
 CASTRO, Manuel Antônio de (org.) *A construção poética do real*. RJ: 7 Letras, UFRJ, 2004.
 CISNEROS, Antonio. “Antonio Cisneros”. In: *Revista Casa de las Améri-*



cas, La Habana, n° 237, outubro-dezembro de 2004.

DELGADO, Manuel. *La magia. La realidad encantada*. Barcelona: Montesiños, 1992.

FLORES, Fernando Jorge. "Comunismo o Reino de Dios. Una aproximación a la experiencia religiosa de Ernesto Cardenal". In: *Ernesto Cardenal. Poeta de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: 1975.

HOPENHAYN, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados*. México: FCE, 1995.

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1998.

_____. *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Fundamento, 1974.

SUBIRATS, Eduardo. *El reino de la belleza*. Madrid: FCE de España, 2003.

Notas

- a *Hopenhayn afirma ainda que "en América del Sur no existe país que en su momento no haya internalizado esta imagen de futuro posible. Su incorporación no sólo transformó las formas y límites del discurso político, sino también se entremezcló con la 'danza de los símbolos' que flotaba en las heterogéneas sociedades sudamericanas. La asimilación sincrética de las propuestas de la izquierda por parte de la cultura popular probablemente – y contradictoriamente – tuvo su origen en lo que Marx llamó el opio de los pueblos: la religiosidad popular."* (HOPENHAYN, 1995, p. 33).
- b *O crítico Fernando Jorge Flores afirma que a poética de Cardenal constroe-se sobre três eixos fundamentais: a pobreza, a morte a comunidade. Para este crítico "la muerte, la pobreza y la comunidad son focos que iluminan la temática de 'contemplación-poesía-revolución' en su obra".* (FLORES, 1975, p. 174).



Muertos incómodos: La (R)realidad y la máscara

Diana I. Klinger (UERJ)

“la buena literatura tiende puentes insospechados, muy lejos de los asfixiantes círculos de élites intelectuales que ensombrecen más aun este ya oscuro fin de siglo” (Subcomandante Marcos^a)

Escrita a cuatro manos entre Paco Ignacio Taibo II y el subcomandante Marcos, *Muertos incómodos* es una novela policial con un fuerte – y nada sorprendente - contenido político. Se fue publicando por entregas, supuestamente contemporáneas a la escritura, en el diario *La Jornada*, de México y en internet, y solo posteriormente se editó en forma de libro^b, cuyos derechos los autores cedieron a una ONG que asumía el compromiso de invertir el dinero en obras sociales en el estado de Chiapas. El hecho de que la novela haya sido distribuida por internet no es un detalle menor, sino que, por el contrario, opera una intervención en las condiciones bajo las cuales el texto se vincula con el campo de la recepción, poniendo en práctica una circulación alternativa de los bienes simbólicos que es correlativa a un proyecto político más amplio, si se tiene en cuenta que toda la lucha zapatista es, en gran medida, discursiva e internética.^c *Muertos incómodos* funciona también como la memoria de los hechos más terribles de la política mexicana de los últimos treinta años. El propio Taibo reconoce ese “uso político” de la novela: “Hay una serie de heridas en el pasado reciente de esta sociedad que no han sido curadas (...) que tienen que ver con abusos e injusticias del poder. Entonces queríamos sacar a la calle a estos muertos incómodos para que contaran sus historias” (TAIBO II, 2005). A pesar de ese peso histórico, la novela está escrita con la sagacidad y el humor característicos de la escritura de Taibo. Todos esos elementos, en principio sugieren que estamos ante un texto diseñado para un público masivo, distribuido a través de medios masivos y que es, de alguna forma, panfletario. Sin embargo, tal apreciación es engañosa, ya que por debajo de esa superficie se esconde un entramado complejo de citas, remisiones, reflexiones sobre el género policial y frecuentes auto-referencias al propio texto, personajes que se preguntan por qué están en la novela, o que dicen haber leído los capítulos anteriores. Por otro lado, hay innumerables guiños a la obra de dos escritores de novelas policiales: la de Taibo^d, de hecho uno de los protagonistas de *Muertos Incómodos* es Héctor Belascoarán Shayne, un detective que protagoniza la saga de nueve de sus novelas^e, y a la del catalán Manuel Vázquez Montalbán^f, y su famosa saga del detective Pepe Carvalho. En



cierta entrevista, Marcos dijo una vez que había abandonado la lectura de las novelas de Montalbán porque “en plena selva le daban hambre las recetas que preparaba el protagonista” (citado por VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1999, p. 24-27), a lo que el español respondió, en un artículo en *El País*, que le prometía al subcomandante incluir cocina de supervivencia o precolombina en sus novelas. Marcos continúa la broma en *Muertos Incómodos*, donde un personaje encargado de la comida del campamento zapatista dice: “con el perdón de Pepe Carvalho y de Manuel Vázquez Montalbán, en esta novela no se va a comer muy bien que digamos” (p. 44). Pero en *Muertos Incómodos* no solo hay referencias humorísticas y literarias, sino que también se citan permanentemente ensayos y artículos periodísticos.⁹ Así, la novela construye una red discursiva entre ficción y no ficción, en la que la interpenetración de los discursos literarios y periodísticos y los mundos a los que éstos se refieren no es inocente. En 1998, mucho antes de escribir esta ficción, Marcos le enviaba una carta a Montalbán en la que ya decía: “los vemos a ambos (usted y don Pepe) tratando de resolver los enigmas que los dos mundos les y nos plantean” (citado por MONTALBÁN, 1999, p.30). De manera que Marcos imagina el relato policial, de alguna forma, como metáfora de la investigación política y la búsqueda de la justicia.

En la novela, dos personajes, el zapatista Elías Contreras – creado por Marcos – y Héctor Belascoarán Shayne, van en busca de un tal Morales, ex-guerrillero del 68 que traicionó la causa y terminó involucrándose en operaciones criminales, en una extraña conexión que va de Barcelona a México DF, pasando por Chiapas. Morales se ha vuelto agente de los servicios secretos mexicanos, verdugo a sueldo del gobierno contra el movimiento estudiantil, testaferro de los intereses oligárquicos en la entrega de las tierras de Montes Azules a empresas transnacionales, soldado en la “guerra sucia” de Zedillo contra los zapatistas y organizador de la banda paramilitar de ultraderecha El Yunque, enquistada en el gobierno del presidente Vicente Fox. Marcos escribe los capítulos impares y Taibo los pares, de manera que ambas investigaciones (la de Contreras y la de Belascoarán) van ocurriendo paralelamente, siguiendo pistas dobles: por un lado, unos misteriosos llamados telefónicos que recibe el funcionario Héctor Monteverde, que supuestamente provienen de su antiguo compañero de celda, Jesús Marías Alvarado, un militante estudiantil asesinado en 1971 por Morales y, por otro lado, documentos que Daniel Montalbán (hijo de Manuel)¹⁰ encuentra entre los papeles de su padre tras su muerte y le hace llegar a Marcos “por medio de Pepe Carvalho”. Sin embargo, en medio de la investigación, los propios personajes de la ficción siembran



dudas al respecto de los papeles de Montalbán, preguntándose si se trata de “notas para una futura novela o algo muchísimo más serio” (p. 131). Después de todo, tal vez lo más instigante, en *Muertos Incómodos*, sea precisamente el punto de convergencia, de indiferenciación, entre los materiales ficcionales y los documentales.

Elías Contreras, el narrador en primera persona creado por Marcos, es un personaje de ficción, que como él mismo dice, “ya está muerto” (fue asesinado en el levantamiento zapatista de 1994). En ese sentido, Contreras recuerda a Pedro Páramo, pero si Comala es un pueblo ficcional que solo remite alegóricamente a lo real, el pueblo de Contreras, llamado paradójicamente “La Realidad”, es una comunidad indígena (real) creada por el Ejército Zapatista (EZLN) en 2003, un “territorio libre” de la selva lacandona, en el que opera un auto-gobierno. “La Realidad” es, por lo tanto, un espacio ambiguo, puesta en abismo de la propia lógica narrativa. Al comienzo de la novela, Contreras cuenta como “el sub” le encarga la misión de ir “al Mounstro” (o sea, a la capital) para encontrarse con Belascoarán, y dice: “El Sup me dijo eso después de tardar hablando con un tal Pepe Carvalho que había llegado a La Realidad trayendo un mensaje de Don Manolo Vázquez Montalbán y pidiendo verlo al Sub.” (p. 10) Carvalho, el detective creado por Montalbán, llega a “la Realidad” de la novela y se encuentra con el personaje creado por Marcos, que en el momento de la narrativa, ya está muerto. Otro “muerto incómodo” además de Jesús María Alvarado, supuesto autor de los llamados a Héctor Monteverde con informaciones sobre Morales. Es decir que la información de la que parte la investigación la proporcionan dos muertos: Manuel Vázquez Montalbán y Jesús María Alvarado. Esto implica un obvio desplazamiento respecto de la estructura clásica del relato policial: el muerto no es la víctima y, la investigación no conduce apenas al “culpable”, es decir, a la revelación de una verdad y la restauración de la justicia, sino a la constatación de la ubicuidad (e inaprensibilidad) del Mal: “¿había tres Morales? ¿Uno mutante, cambiante? ¿Cinco? ¿Cincuenta?”, se pregunta Belascoarán (p. 141). *Muertos Incómodos* convierte la literatura no solo en un espacio desde el cual es posible reflexionar sobre la política, sino también, y especialmente, sobre el lugar de la literatura en la política, y sobre la problemática articulación entre narración e información. Si, por un lado, es un retrato del México de fin de siglo, por otro es también síntoma del estado de la literatura latinoamericana contemporánea, marcada por el colapso de la autonomía de la ficción¹, poblada por textos ambivalentes, mezcla de autobiografía, ficción, etnografía y ensayo. “Retorno de lo real”, en palabras de Hal Foster, que han sido apropiadas de las más diversas y



contradictorias maneras, pero que a mi entender puede pensarse en un sentido performático, como ocurre en las últimas novelas de Bernardo Carvalho y de João Gilberto Noll, en la obra de Fernando Vallejo, Marcelo Mirisola, Sergio Pitlor y Mario Bellatín, inscritas bajo el signo de la ilusión de un texto que registra el una supuesta simultaneidad entre escritura y vida, textos que “convierten la realidad en espejo del texto” (MARCOS, citado por VAZQUEZ MONTALBÁN, 1999, p. 29). Llamo esta literatura “performática” por su ilusión de inmediatez, y porque no presenta un mundo autónomo y acabado, sino un texto como work in progress, que incorpora las huellas de su construcción, informaciones sobre el lugar y tiempo en el que se ha escrito y sobre el individuo concreto que lo ha producido. El arte de la performance supone una exposición radical del sujeto enunciador, así como del lugar de la enunciación, como señala Graciela Ravetti, “a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado” (RAVETTI, 2002, p. 47)

Esta línea narrativa a la que me refiero responde, según Reinaldo Laddaga, a una profunda transformación – hacia el final del siglo - de la configuración de la modernidad estética

“que se organizaba en torno a las diversas figuras de la obra como objetivo paradigmático de prácticas de artista que se materializaban en las formas del cuadro o el libro, que se (...) destinaban a un espectador o un lector retraído y silencioso, al cual la obra debía sustraer (...) de su entorno normal para confrontarlo con la manifestación de la exterioridad del espíritu o del inconsciente” (Laddaga, 2006a, p. 7)

Estos nuevos narradores saben que sus operaciones se realizan en una época de superabundancia informativa, donde se vuelve improbable encontrar esa clase de lector que desea sustraerse del entorno de comunicaciones ordinarias para confinarse a la confrontación solitaria con un artefacto de lenguaje (LADDAGA, 2006b, p. 10). En este sentido, la novela es performática en la medida en que no supone ya un culto a la figura del autor, ni un receptor solitario y silencioso, sino un lector que está conectado y a la vez produce conexiones a una red de informaciones.

Pero también pienso en la cualidad performática de la novela en el sentido que le da Judith Butler al término, como “dramatización de sí” en la construcción identitaria: dramatización porque es siempre actuación, copia de copia, sin original. En este sentido, *Muertos Incómodos* articula una estética de la máscara, signo político del zapatismo: la máscara como un signo paradójico, que oculta el rostro para afirmar una identidad. “La



máscara desvela, así como el silencio habla”, dice Marcos, “a nosotros nadie nos miraba cuando teníamos el rostro descubierto, ahora nos están viendo porque tenemos el rostro cubierto” (citado por VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1999, p. 60). La máscara no oculta el rostro, sino que *es* el rostro, así como la persona *es* el personaje: “nosotros nos damos cuenta de que Marcos es un personaje”, dice el propio Marcos, “conforme pasa el tiempo van suponiendo qué hay detrás del pasamontañas, pero lo que importa es el pasamontañas” (citado por Vázquez Montalbán, 1999, p. 60). De la misma manera, la novela expone el despliegue concomitante de la ficción y la vida, de la literatura y la política.

Referencias Bibliográficas

BUTLER, Judith. *Problemas de género. Feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*.

Cambridge and London: MIT Press, 2001.[1996]

KLINGER, Diana. “Escritas de si, escritas do outro: auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea”. Tese de Doutorado, UERJ, Rio de Janeiro, 2006, inédita.

LADDAGA, Reinaldo(a). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

_____. (b). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. En imprenta.

RAVETTI, Graciela. “Narrativas performáticas.” En Graciela Ravetti e Márcia Arbex (orgs). *Performance, exílios, fronteras*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. P. 47-68

TAIBO II, Paco Ignacio. Entrevista con Silvina Frieri. Página/12, 23 de agosto de 2005.

VAZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Panfleto desde el planeta de los simios*. Madrid, Mondadori, 2000 [1994]

_____. *Marcos: el señor de los espejos*. Madrid, Aguilar, 1999.

Notas

- a Citado por Vázquez Montalbán, 1999, p.29
- b Fue traducido en Italia, Francia, Estados Unidos, Grecia y Turquía. En Brasil fue publicado en 2006 por la editorial Planeta.
- c Lo cual evidencia, por otro lado, que la lucha zapatista no es la de una población atrasada y reacia a incorporarse en la modernidad, como pretenden sus detractores.



- d Marcos es un lector de la obra de Taibo, y la ha citado en varias oportunidades. Un ejemplo: en la primera transmisión de "Radio Insurgente", repite la fórmula de un personaje de Cosa Fácil, un amigo del detective Belascoarán que tiene un programa de radio en el que anuncia "Ahora, para abrir fuego, una canción de Cuco Sánchez que bien podría servir de himno a este programa"(117). Dice Marcos: "Y sabiendo que voy a ser duramente criticado por este programa, recurro a Cuco Sánchez y esta rola que bien pudiera ser el otro himno de los zapatistas."
- e Taibo había abandonado a Belascoarán diez años atrás. La serie Belascoarán Shayne consta de diez entregas: *Días de Combate* (1976), *Cosa Fácil* (1977), *Algunas Nubes* (1985), *No habrá final feliz* (1981), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Amorosos Fantasmas* (1989), *Sueños de Frontera* (1990), *Desvanecidos Difuntos* (1991), *Adiós Madrid* (1993)
- f De hecho el proyecto de la novela surgió entre el Subcomandante y el escritor Manuel Vázquez Montalbán, que pretendían escribirla a seis manos junto con Taibo, con tres ejes: Barcelona, Ciudad de México y la selva zapatista. Antes de comenzar, la muerte de Manuel interrumpió ese proyecto, pero Marcos lo retomó y le hizo un homenaje al escritor amigo, que aparece como personaje, al igual que "Pepe Carvalho".
- g La novela cita, entre otros, textos de los periodistas Alvaro Delgado, Luis Hernandez, Gilberto Lopez y Rivas, Adolfo Gilly y el propio Montalbán. Por ejemplo, en *Panfleto desde el planeta de los simios*, Montalbán escribe una declaración de principios sobre la inexistencia del Bien y la muy probable existencia del Mal, que es citada textualmente en la novela: (...) "Se puede ver parte de la verdad y no reconocerla. Pero es imposible contemplar el Mal y no reconocerlo. El Bien no existe, pero el Mal me parece o me temo que sí." citado también en Vázquez Montalbán, 1999, p. 14 En *Muertos incómodos*, p. 166
- h Daniel Montalbán produjo registros audiovisuales en Chiapas sobre la "matanza de Acteal".
- i Como sostengo, también, en mi tesis de doctorado "Escritas de si, escritas do outro: auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea". Presentada en la Universidade do Estado de Rio de Janeiro (UERJ), en marzo de 2006.



Mireille/ Mireya: identidade feminina na narrativa mulheres do século XX.

Dilma Figueiredo (PG/UFRJ)

A vida da protagonista é uma vida de aprendizado e transforma-se à medida que ela muda de ambiente. Na França ela é Mireille, loira e de formas voluptuosas e, quando vai para Buenos Aires pinta o cabelo de loiro e por questões fonéticas passa a ser chamada de Mireya, sendo que ao fim do livro revela-se que sempre foi morena. E todo o enredo vai se desenrolando à medida que ela vai se envolvendo emocionalmente com alguém. Toda sua trajetória é evolucionada por forças desses envoltimentos.

O livro apresenta ainda um jogo fascinante de multiplicidade de linguagens que se inter-relacionam. É como afirma Bakhtin(1998), que “nenhum texto é puro, ele se faz de experiência de leituras anteriores”. Alice Dujovene se inspira a partir de um texto de Julio Cortazar sobre a idéia de que a ruiva prostituta Mireille pintada por Toulouse Loutrec, seria a mesma ruiva de Carlos Gardel cantou em tango. A narrativa se constrói a partir de uma problemática lançada por ele, Cortazar: “...até que um dia tudo se acaba, porque nós entramos no jogo.” (ORTIZ, Alicia Dujovne, 2000, p.11).O enredo é então, uma aceitação da provocação de Cortazar ao leitor a participar do seu jogo e enveredar com ele nos caminhos da imaginação. Alicia aceita essa provocação e nos proporciona uma narrativa em que se harmonizam diferentes formas de linguagens, como o texto de Cortazar, a música e a pintura.

Este relato narra as peripécias de Mireille/Mireya. Uma prostituta imortalizada por Toulouse Lautrec, que após conhecê-la em um bordel resolve pintar um quadro, *Au salon de la rue des Moulins*, e assim fazer-se seu único cliente.

Mireille, que se distingue das demais por seu espírito original e perspicaz, é elevada por Toulouse-Lautrec ao rol de modelo e musa predileta de seu atelier, evocando a boemia mais prestigiosa da Paris artística e literária do século XIX. Lugar onde transitam figuras ilustres como Oscar Wilde.

Após conhecer, o sensual e depravado argentino Raul, esteriótipo de uma época, vai embora para Buenos Aires. Onde não só aprenderá a dançar o tango, como também inventará novos e imortalizados passos. Conhecerá e iniciará sexualmente nada menos que o franco-latino Carlos Gardel inspirando, assim, o célebre tango que a recorda *Mi noche triste*.

A vida de Mireille está dividida entre o final dos séculos XIX e início do século XX. O contexto social do final do século XIX, na Europa, era de intenso desenvolvimento econômico e intensificação de lutas operárias.



Se por um lado a burguesia crescia e era vitoriosa, por outro, aumentava os problemas sociais gerados pelo *Capitalismo*: alcoolismo, desemprego, miséria e prostituição. Em um tempo em que a condição feminina e, mais ainda da mulher sozinha, não eram das melhores. Em relação a isso, Nicole Arnaud-Duc afirma o seguinte:

“A ficção da autonomia da vontade, exaltada pelo liberalismo individualista, gera a idéia da adesão da mulher ao estatuto que faz dela um ser relativo, existindo apenas como filha, esposa e mãe, figura secundária em relação ao homem, único verdadeiro sujeito de direito.[...] Quanto à maioria das mulheres, as do povo, o seu desinteresse pelo direito que não é de resto concebido para elas, resulta da sua condição social. Esmagadas pelo peso das suas tarefas, usadas desde muito cedo, elas estão no centro de uma formidável mutação econômica que freqüentemente as transforma em joguetes senão mesmo em vítimas.” (Nicole Arnaud-Duc, 1991 apud DUBY e PERROT, 1991, pág.)

Nesse contexto histórico, o casamento tinha sua origem no contrato civil. O estipular dos dotes por parte das famílias fazia do casamento uma forma de estabelecer acordos econômicos e de aquisição de identidade social. A submissão da mulher não só se limitava ao marco matrimonial, era também consequência de uma subordinação social. O lugar que a mulher ocupava na sociedade era determinado pela concepção que se tinha dela. Pobre, sem pai e sem condições que lhe proporcionassem um casamento para lhe conferir um lugar na sociedade, não tinha outra alternativa a não ser o de tornar-se prostituta. Estar à margem era seu destino e Mireille o seguiu sem resignações. Sem muitas explicações Mireille saiu de casa e ainda em Albi começou a trabalhar em um bordel, mas era demasiado conhecida para servir bem ali. Mireille, nome de poema e um desejo de viagem, ir sempre em busca de não se sabe o quê. Entre voltar e pedir perdão à mãe, Mireille preferiu ir para Paris.

Em um bordel de Toulouse Mireille se sobressai frente à suas companheiras de profissão e passa a ser a “protegida” de nada menos que Toulouse-Lautrec. Quem mais tarde deixará para ir para Argentina com o moreno de costas largas Raul. Com Henri(Toulouse-Lautrec), ainda em Paris, Mireille conhece o amor livre, dê-s-compromissado, e dividido entre ela e as outras. Mas isso não lhe bastava, a ruiva queria mais e entre dividir o amor de Henri com todas as outras e o desconhecido, decidiu-se pelo segundo pois Mireille sabia que a vida não tinha muito a lhe oferecer.

O quadro pintado por Henri Toulouse-Lautrec parece externar a forma



com a qual Mireille encara a vida. Sem grandes expectativas e com um distanciamento crítico que lhe permite encarar a vida e a morte com a mesma naturalidade que encara o amor, os homens e a sociedade que a cerca.

“Tinha-a pintado bonita? Sim, mas livre de sonhos. Não a tinha enfeitado, tinha-a visto sem adorno, sem expectativas, talvez sem solução, sem saída, mas sem amargura.[...] “Ir do seu lado lhe devolvia os ossos, sobre tudo a espinha. Antes os ciúmes e agora o orgulho a faziam ficar de pé sobre seus pés, vertical, ou seja, humana. Quando ia com ele, caíam os almofadões.”

(ORTIZ, 2000, pgs. 31 e 58)

Aqui a necessidade de ser aceita, o poder sair à rua com um homem que lhe emprestasse um pouco de dignidade era um prêmio que lhe conferia, mesmo que por alguns instantes, uma identidade. Acostumada a ser tantas em uma mesma noite, precisava de alguém que lhe dissesse quem era ela e por algum momento se sentia amada e aceita. Mas o amor de Henri não era só seu. A necessidade masculina impedia que fosse só seu. *“Era a favorita, mas não era a única. Baixinho demais para se contentar com uma só. Quanto mais mulheres juntava mais alto se sentia.”* (ORTIZ, 2000, p.25)

Seguiu de peito aberto os conselhos e promessas do moreno argentino Raul. Ir para um novo continente, seguir o “caminho de Buenos Aires”. Mas o encanto da viagem, como uma dama, o fulgor por estar em uma nova terra e a acolhida da madame do Rêgine, durou pouco e foi Raul quem tratou de encurtá-lo e mostrar-lhe o porquê de ela estar ali.

“Uma olhada no cinto foi o suficiente. Estremeceu, vacilou, lenta e solenemente tirou as calcinhas, virou-se e lhe ofereceu o candor de suas nádegas. Os primeiros estalos, o fino e repetido ardor na carne, produziram-lhe o mesmo alívio que ter chegado. Açoites necessários cheios de clareza. Ao estralar sobre sua pele, gravavam uma mensagem mais explícita que aquele hieróglifo de seu amante pintor. [...] Raúl tinha lhe mostrado o temperamento, esse era o homem. Não mais angústia nem temores. Pertencer era um alívio porque esclarecia as coisas. (ORTIZ, 2000, págs. 99 e 103)

A surra lhe devolveu a razão e para não fugir às regras dos salões –cada uma tinha que servir a cada desejo masculino; pintou seu cabelo de loiro e foi encarar a vida como ela tinha de ser. No salão Reginê Mireille conhece *“um mundo onde seu nome sempre tinha sido Mireya”* (ORTIZ,

2000, p. 106)

Pelas mãos de Raul Mireille conheceu o tango que como ela era fruto do suburbio e da imigração e tinha em sua metafísica o erotismo e a tristeza do amor da impossibilidade da realização sentimental.

Em uma noite tanguera, por ciúmes, Raúl se envolve em uma briga e é assassinado. Com a morte de Raúl Mireya sobe de preço e muda seu estatus.

“Mas a letargia de ter perdido Raul se parecia com o tango mais que nenhum outro sentimento deste mundo. E se não, que o dissesse a Parda flora. A deliciosa letargia de estar desesperada. [...]O tango tinha afinado sua cintura e sua alma. A morte tinha lhe afinado o sexo. Doravante, nunca mais refulgiria com tanta boa fé: os homens as preferem distantes. Voltaria a ser Mireille mas não deixaria de ser Mireya. Arderia com febre distante e misteriosa.” (ORTIZ, 2000 pgs. 137 e 143)

A morte de Raúl, que estava apaixonado, mas mantinha a sua posição distante de cafetão, lhe trás mudança e amadurecimento. Passa a investir na profissão inventando fantasias e a só receber clientes mais sofisticados. Volta a ser loira, pois uma prostituta francesa que se prezasse tinha de ser loira.

Ao conhecer Carlitos, este ainda adolescente, apaixonou-se por ele e perde o entusiasmo empreendedor, cai de preço e depois de desvirginá-lo perde o emprego e vê-se obrigada a ir para os Pampas com Gaston, seu compatriota que esperou dez anos para tê-la só para si.

“Claro que passar de um pimpolho virginal para um velhote de testa gelada e camiseta cinzenta não seria tarefa simples, mas a vida é assim: tem saltos, contrastes brusquidões, repetições, e ela estava acostumada a esperar os três golpes.” (ORTIZ, 2000, p. 173)

Nos Pampas Mireille, passa a refulgir com todos os peões da fazenda. A simplicidade guachasca lhe fazia sentir livre, poderia ser ela mesma, mas a falta do tango o reencontro com Carlitos, que a esta altura já se chamava Carlos Gardel, lhe fizeram roubar as economias de Gaston e fugir de volta para a Capital. De volta à na cidade, abre um bordel e vira madame.

“Alguém chamado Mireille seguia seu caminho. Tinha de arregaçar as mangas e atuar. [...] Refulgir tinha sido o seu destino. O tango e os galopes pelos pamapas também. E instalar um bordel estava desenhado na curva da sua existência.(ORTIZ,2000, p. 211)



Em 1930 Buenos Aires já tinha mais de 3.000.000 de habitantes dos quais 30% eram imigrantes. A cidade crescia e com ela os bordéis e os cabarets. Uma cidade não é fruto somente dos elementos físicos, mas é formada também por arquétipos e, neste caso, a prostituta, o tango, o “compadrito” são elementos citadinos que constituíram parte da mitologia urbana da Buenos Aires daquela época^a.

Em 1935, morre Carlos Gardel, e Mireille mesmo sem ter tido a oportunidade de estar com ele por maior tempo que as leituras de algumas cartas que ele lhe enviava não vê mais sentido em ficar em Buenos Aires e volta para Albi, abre uma academia de tango, passa a viver com a aparência de uma mulher decente e reencontra o pai do filho que não teve.

O tango é “*um discurso emocional masculino*”, é sempre o desejo, o sentimento do homem, a perspectiva do homem o motivo do tango^b. Homens que nas letras de tango representam os distintos tipos de amor: o amor como dever: Gastón; o amor como paixão: Raúl; o amor como amizade: Henri e o amor romântico: Carlitos.

Na Argentina participa ativamente da era mágica da alma portenha pelo tango e para este cria novos passos. Com a morte de Raúl, seu cafetão, cresce como profissional, apaixona-se por Carlos Gardel, mas casa-se com Gaston seu compatriota. Ao deixar Gaston, vira madame de um luxuoso bordel e com a morte de Gardel volta para Albi e reencontra seu primeiro homem, o pai do filho que não teve.

Mireille precisava que alguém lhe mostrasse quem ela era, a sua identidade dependia da opinião e vontade de um homem. Neste caso, a sexualidade e o erotismo, relacionados à presença de um homem em sua vida, representam sua força libertadora, a mola que impulsiona suas peripécias e transformações. Mireille/Mireya “[...] *es un cuerpo que no espera al hombre sino que lo sigue. Un cuerpo equívoco que equivoca la dirección de su deseo.*” (Duby, 1992)

A vida de Mireille /Mireya é um tango triste que em sua metafísica está a trajetória de uma mulher que por meio do sexo vai descortinando os enigmas da vida. Depois da morte de Raul e Carlitos, O desejo de amar e ser amada a leva de volta para o encontro com o seu primeiro homem. A constituição de sua identidade está sempre relacionada ao desejo masculino e neste caso todos os papéis que assumia para realizar este desejo, seja no momento de sua profissão ou em sua vida fora da alcova. Ela que não era ruiva nem loura, mas morena só aspirava ao que todas as mulheres aspiram^c: encontrar um amor.

Alice Dujovne conduz a sua narrativa em terceira pessoa, soando como um “pensar alto” de Mireille/Mireya, sem profundidade psicoló-



gica, mas com uma linguagem irônica e sagaz que relata os fatos sem julgá-los. As descrições de cenas eróticas são delicadas e intensas, as revelações da sociedade francesa e argentina, são pronunciadas com a mesma agudeza que revelam as reflexões da personagem sobre a vida de prostituta e os homens, mesclando o particular e o universal, aspectos comuns da narrativa feminina.

A vida de Mireya é um tango conduzido pelo desejo masculino. Em busca de um amor e da segurança masculina ela não separa a sua individualidade do ato de amar ou do puro prazer. O amadurecimento vem não porque ela o busca, vem porque a vida lhe proporciona. Sua metamorfose é mais exterior que interior talvez por força da prostituição que a torna pública.

A protagonista Mireille/Mireya em todo o seu processo de mudança de um lugar ao outro, de profissão, era um homem quem lhe conferia identidade. A narrativa transcorre em um momento de transição de séculos, de costumes e políticas. Mas é também um momento em que a posição da mulher ainda é um fato arbitrário em que essa era vista como um ser secundário ao homem e só poderia adquirir o papel de mãe, filha e esposa. Escrevendo na década de 90 e pondo o seu foco narrativo no final do século XIX e início do XX, a autora trás à tona uma discussão importante para década de noventa não só no âmbito da literatura feminina, mas também nas questões femininas. Aposição da mulher enquanto sujeito agente e a construção de identidade.

Referências Bibliográficas

ARCHETTI, Eduardo P. , in: Ana Pizarro, org., *América Latina: Palavra literatura e cultura*. Vol.03. São Paulo: UNICAMP, 1995

BAHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1998, P. 100 a 106.

-----, *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Gauvão Gomes Pereira; São Paulo: Martins fontes, 1992

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2v.

DUBY y PERROT, M. *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid, Santillana, 1992.

JOZEF, Bella. Júlio Cortázar. *La metafísica Del tango o más allá de la realidad*, in; Julio Cortázar desde tres perspectivas. Biblioteca Cortázar, México, FCE, 2002.

LOBO, Luiza. (Comp. y Org.). *El nuevo milenio y la reconstrucción del canon en la literatura de mujeres*, in: Modernidad y modernización, cultura y



literatura en Latinoamérica. Quito: Abya-Yala-2000.

-----, *A literatura de autoria feminina na América Latina*. In: Revista Brasil de Literatura (Rio de Janeiro), ano I, 1997, Internet . Julho-setembro 1997. ORTIZ, Alicia Dujovne, *Mulher da cor do Tango*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RUFFINELLI, Jorge . *Después de la ruptura: la ficción*, in: América latina: Palavra e literatura e cultura. Vol 3: PIZARRO, Ana (org.) Vanguarda e Modernidade. São Paulo: Modernidad; Campinas: UNICAMPI, 1995

Notas

- 1 ARCHETTI, Eduardo P. , in: Ana Pizarro, org., *América Latina: Palavra literature e cultura. Vol.03. São Paulo: UNICAMP, 1995*
- 2 ARCHETTI, Eduardo P. , in: Ana Pizarro, org., *América Latina: Palavra literature e cultura. Vol.03. São Paulo: UNICAMP, 1995*
- 3 BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2v.*



O enlace entre realidade e ficção em *História de Garabombo, o invisível*

Elda Firmo Braga (UFRJ)

O romance *História de Garabombo, o Invisível*, do escritor peruano Manuel Scorza, pertence a um conjunto de cinco livros, escrito nos anos 70 e intitulado pelo próprio autor de “Guerra Silenciosa”, no qual narra a batalha de indígenas dos altiplanos peruanos contra a injustiça e a violência e a luta pela recuperação de suas terras.

O presente estudo tem como objetivo refletir a construção do enlace entre realidade e ficção em referido romance. O conceito de realidade, por apresentar uma ampla relatividade, tem levantado muitas discussões atualmente, pois, por um lado, existe a impossibilidade de refletir integralmente o dito real, por outro, a realidade também é um elemento sujeito à interpretação e, como tal, pode ser percebida de maneiras diferentes.

A “Guerra Silenciosa” nasceu de fontes como entrevistas, fotografias, testemunho do próprio autor -Scorza conviveu durante um determinado tempo com os indígenas na zona de conflito-, de modo que, consideraremos realidade aqui como uma representação de fatos ocorridos, já que o autor parte de histórias verídicas e as recria a partir da inclusão da ficção (termo relacionado neste trabalho com a fantasia do autor), representada, em grande parte do livro, pelo uso de elementos fantásticos.

O prólogo de *História de Garabombo, o Invisível* já aponta para a relação com a realidade em duas perspectivas, a primeira ocorre quando o autor nomeia esta parte do livro com o título de “Notícia” como se tratasse de um texto produzido para um meio de comunicação escrito, a exemplo de um jornal ou revista; já a segunda está vinculada às palavras de Scorza em relação à temática do livro, pois o romancista afirma que o referido romance é mais um “capítulo da Guerra Calada em que se defrontam, há séculos, a sociedade nativa do Peru e os sobreviventes das grandes culturas pré-colombianas” (SCORZA, 1975, Prólogo).

Os problemas sociais indígenas, em países como Peru, remetem a um passado longínquo. Antes da chegada dos conquistadores à América, a maior riqueza dos Incas era a terra. Desde aquela época até a atualidade, a terra possui uma importância muito grande para as comunidades indígenas. Por conta da ligação dos índios com a agricultura, existe um grande problema latente no Peru, como, também, em diversas regiões latino-americanas, motivado pela concentração da terra nas mãos de poucos.

O escritor peruano José Carlos Mariátegui considera que o maior problema do índio peruano está fundamentado na forma de repartição e de



privilégio exclusivo e individual da terra, gerados pelo latifúndio; para ele, as comunidades indígenas não alcançarão justiça enquanto prosseguir esse sistema econômico, já que, ainda hoje, existem reminiscências do feudalismo na região, configuradas em dois aspectos: “latifúndio e servidão. Manifestações solidárias e consubstanciais, cuja análise nos leva à conclusão de que não é possível acabar com a servidão que pesa sobre a raça indígena, sem extinguir o latifúndio”. (MARIATEGUI, 2004, p.34)

No decorrer da história peruana, muitos conflitos foram gerados por causa da luta entre o uso individual e coletivo da terra e, ainda, por conta da exploração e violência patrocinadas pelo poder dominante em relação à resistência e à busca de libertação por parte dos indígenas. O resultado destas batalhas foi sempre o uso pelos poderosos da força, coação, agressão e massacre contra os índios.

Entre 1950 e 1962, os conflitos se acentuaram na região dos Andes centrais, porém os jornais peruanos retratavam muito superficialmente os embates existentes ali e, quando o faziam, era de maneira totalmente distorcida.

Manuel Scorza possuía um amplo conhecimento sobre a manipulação das notícias veiculadas nos meios de comunicação, uma vez que era jornalista. Incomodado com a forma como eram retratadas as poucas informações sobre as lutas pela recuperação da terra por indígenas e dos massacres que ocorriam por força dessas batalhas, o escritor partiu em direção aos Andes centrais com o propósito de conhecer mais de perto a verdadeira realidade existente ali.

Ao tomar conhecimento das conseqüências drásticas da luta solitária organizada pelos índios contra a fome, a miséria e a violência, o autor decidiu romper o silêncio e denunciar as injustiças de que ele tomou conhecimento ou que presenciou. Voltou para Lima com o intuito de revelar essa situação, entretanto suas preocupações não foram levadas a sério pela sociedade limenha. Como resultado de sua atitude, sofreu perseguição política e teve de partir para o exílio.

Como que não podia contar com a História oficial, o escritor então resolveu recorrer à ficção, pois a literatura poderia ser, nesse contexto, o verdadeiro e único veículo que lhe permitiria narrar com total liberdade os fatos históricos. Desta maneira, Scorza utiliza a literatura como “signo” e como “produção social”, de forma idêntica à que Cornejo Polar se refere à mesma:

A literatura é signo e (...) inevitavelmente remete a categorias que a excedem: ao ser humano, à sociedade, à história, (...) a literatura é produção social, parte integrante de uma realidade e de uma história nunca neutras. (CORNEJO POLAR, 2000, p.20)



Foi com esse propósito de rompimento do silêncio que Scorza começou a produzir vários romances que serviram para expressar os problemas sociais do Peru, denunciar e combater as injustiças e preservar a memória, para que os episódios ocorridos ali não caíssem no esquecimento, como lembram as palavras pronunciadas por um dos personagens do romance: “O homem morre [...]. O homem não fica para semente como a batata. Mas morreremos lutando e ninguém cuspirá em cima da nossa memória!” (SCORZA, 1975, p.152)

O regime agrário retratado nas narrativas de Scorza, ainda existente em muitas partes da América Latina, além de nos remeter ao tempo do feudalismo medieval europeu, também faz-nos lembrar do período de escravidão da época colonial. Os próprios personagens da obra fazem essa relação:

Irmãos, para nós é triste ter um corpo bom e ser, segundo acredito, de boa raça e ao mesmo tempo escravo. (SCORZA, 1975, p.139)

Nós vivemos sujeitos aos caprichos do fazendeiro. (SCORZA, 1975, p.139)

Não somos livres: Somos escravos. Livre é o senhor Condor: nós somos animais amarrados. Pensem! (SCORZA, 1975, p.139)

O epíteto do personagem principal do romance de Scorza é “o Invisível”, o que aponta para a reflexão sobre a visibilidade e demonstra a preocupação em tornar visíveis as comunidades marginalizadas que não têm vez e nem voz, vítimas das injustiças sociais, marginalizadas ou excluídas da sociedade.

De fato, suas narrativas alcançam uma grande repercussão social tanto em países estrangeiros como dentro do Peru, a ponto de o Presidente da República na época, Velasco Alvarado, ordenar, em 1971, a libertação de uma das vítimas da violência, Héctor Chacón, protagonista do primeiro romance deste conjunto de obras, *Redoble por Rancas*. Outro exemplo do poder de alcance da literatura deu-se no momento em que o processo de reforma agrária foi retomado no Peru, pois começou justamente pela região de Rancas, espaço narrativo da primeira obra da “Guerra Silenciosa”. Assim, esse ciclo scorziano, além de estabelecer um enlace entre realidade e ficção, apresenta outro tipo de atributo: o de intervenção da ficção na realidade.

No que diz respeito à ficção, o que predomina na composição ficcional do romance é a utilização de elementos fantásticos. Segundo Todorov “O fantástico se define como uma percepção particular de acontecimentos estranhos” (TODOROV, 2004, p.100). Já Ana María Barrenechea define a literatura fantástica como:



la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (BARRENECHEA, 1993, p. 393).

No entanto, uma das características mais relevantes desse subgênero diz respeito à recusa de qualquer explicação. Se existir uma explicação racional, certamente trata-se de outra coisa, mas não de uma manifestação do fantástico.

O fantástico está presente em vários momentos no decorrer dessa narrativa, como na composição do protagonista da história, um herói invisível, como também na conversa do Ladrão de Cavalos com os eqüinos.

Garambombo, herói do romance, sofre de uma doença que o torna invisível, porém esta invisibilidade é parcial, porque os outros índios e seus companheiros o enxergam:

-Não me viram.

-Mas eu vejo você!

-É que você tem nosso sangue, mas os brancos não me vêem. Passei sete dias sentado na porta da repartição. As autoridades iam e viam, mas não olhavam para mim. (SCORZA, 1975, p.77)

Na prisão compreendia a verdadeira natureza de sua doença. Não o viam porque não queriam vê-lo. Era invisível como eram invisíveis todas as reclamações, os abusos e as queixas. (SCORZA, 1975, p.143)

Este protagonista invisível, um mito criado por Scorza, converte-se em símbolo do descaso das autoridades no que diz respeito às questões indígenas, visto que a sociedade se faz de cega, finge não vê-las e nem percebê-las, pois o poder político e econômico retratado no romance não enxergava Garambombo e o povo que ele representava. Por outro lado, o protagonista tira proveito de sua suposta enfermidade para vencer o medo e a resignação dos camponeses, uma vez que, graças à sua condição de invisível, podia desviar-se das forças repressivas e liderar um movimento organizado com objetivo de lutar pela recuperação das terras roubadas das comunidades indígenas. Portanto, Garabombo é um herói coletivo que simboliza a luta contra o latifúndio e pela dignidade. Em nenhum momento da narrativa há uma explicação plausível para o fato de o protagonista passar, de um momento ao outro, de visível a invisível e depois voltar à visibilidade.

Já o Ladrão de Cavalos conversa com os eqüinos como se estivesse dialogando com pessoas. Em determinadas situações, os cavalos chegam a ter consciência crítica. No final do romance, o Ladrão, após assistir à chacina patrocinada pelas forças repressivas que vitimaram dezenas de índios, chega a desejar ter sido um cavalo, como podemos ver, a seguir, em um diálogo entre Girassol, um dos cavalos mais críticos e o Ladrão em seus últimos momentos de vida:

Girassol levantou sua bela cabeça intacta.

– Fora!

– Perdãozinho!

– Fora! – arquejou Girassol – Vai morrer com os teus!

– Ele não tem culpa – suspirou Batallador. Duas lágrimas lhe mancharam os beiços.

O Ladrão de Cavalos voltou-se com um esforço colossal e enterrou a cara no capim.

– Não quero ser homem. Quero ser cavalo – gritou.

– Você nunca será um cavalo – tossiu Girassol.

As lágrimas rolavam pela cara palidíssima do Ladrão.

– Vamos acabar como amigos – suplicou. – Talvez agente se veja em algum pampa sem patrões! – Um fulgor de demência o embelezava. – Talvez algum dia você seja homem e eu cavalo!

– Eu nunca serei homem – suspirou Girassol.

– Meu filho já morreu – relinchou a égua Linda. – Hoje já me mataram cinco potros! Maldita a hora em que te conheci...

– Eu já sabia...

– Você nos tapeou.

Relinchou para seu preferido Sol de Mayo.

– O que é que nós temos a ver com esta guerra? Por que morremos? Acaso roubamos? Abusamos de alguém? Mentimos?

– Fiquemos amigos! – Soluçou o Ladrão de Cavalos. – Não quero morrer entre os homens!

– O Ladrão sempre foi fiel – sussurrou Pajáro-Bobo. – Fiquemos amigos!

– Adeus, adeus! – geram os cavalos, gravemente feridos.

– Adeus! – murmurou o Ladrão de Cavalos.

O gelo se apoderava de seus pés, subia pela cintura, arrastava-se por seu peito. Feliz, maravilhado, sentiu que em seus pés começava a inconfundível dureza dos cascos.

– Sou cavalo! Gritou, e já cego sentiu que galopava por uma pastagem de luz.

(SCORZA, 1975, p.214)

Como vimos na citação anterior, os cavalos, além de possuírem o dom de conversar com um humano, o Ladrão de Cavalos, sofrem as mesmas



conseqüências dos camponeses rebelados, já que, no final da batalha, há um saldo de trinta homens assassinados, cem inválidos e trezentos cavalos mortos.

Outro fenômeno merecedor de destaque no trecho acima é o que concerne à metamorfose vivenciada pelo Ladrão de Cavalos. Este tópico literário é um recurso antiquíssimo. Duas das obras mais conhecidas que abordam o tema são *As metamorfoses* de Ovídio e *A Metamorfose* de Kafka.

Deste modo, o autor de *História de Garabombo, o Invisível* parte de episódios reais e acrescenta a fantasia, representada, nessa narrativa, predominantemente, por elementos fantásticos; reconstrói, desta maneira, a História e apresenta uma feroz crítica contra o modelo de nação peruana que se nega a incluir o elemento indígena. Para tanto, Manuel Scorza utiliza a literatura como um instrumento político de combate aos problemas sociais, na defesa da causa indígena no Peru, na luta pela conservação da identidade e dos direitos desse povo.

Referências Bibliográficas

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.
- BARRENECHEA, Ana María. *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*. In Revista Iberoamericana, n° 80, julio-sept. 1972, Pittsburgh, Pennsylvania, pp 391-403.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americana*. / Org. de Mario J. Valdés/. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.
- DOMÍNGUEZ, Mignon. *Cuentos Fantásticos hispanoamericanos – Estudio Preliminar*. Ed. Braga S.A. Buenos Aires, 1995.
- ESCAJADILLO, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru, 1994.
- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves/ Ed. da UFRJ, 2005.
- MARIATEGUI, José Carlos. *7 Ensaio de interpretação da realidade peruana*. São Paulo: Alfa Omega, 2004.
- PERLADO, José Julio. *Entrevista inédita (1979): Manuel Scorza*. Universidade Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/scorza.htm>
- SCORZA, Manuel. *História de Garabombo, o Invisível*. Tradução de Glória Rodríguez, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.



Jerónimo e Marina, Traidores ou Heróis? A Língua como instrumento de dominação

Elizabete Quireza Campos Morgado (UFRJ)

A referência básica para a elaboração deste trabalho é a leitura do livro *A laranjeira* do narrador mexicano Carlos Fuentes é a escolha de um dos textos para análise. Dentre os cinco contos que compõem a obra, o escolhido foi o que a introduz – “*As duas margens*”.

Este conto aborda o tema da conquista espanhola a partir da releitura crítica de textos históricos como *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo.

Colocando-se a serviço da ideologia da conquista, a língua deixa de exercer a sua função primeira, que é a de comunicação, para tornar-se instrumento de dominação.

Pensando nas personagens, encontra-se esta dicotomia entre literatura e história pois ainda que sejam criações de Carlos Fuentes, também são indivíduos históricos.

Jerónimo de Aguilar é descrito nos documentos oficiais como um espanhol que em 1511, por causa do naufrágio da caravela onde viajava chega às costas de Yucatán, onde cai prisioneiro de uma tribo maia. Junto com Gonzalo Guerrero, outro sobrevivente, passa oito anos em poder dos índios, até ser resgatado pelos espanhóis em 1519.

Ao contrário de Gonzalo, que assimilou a cultura e incorporou-se à sociedade maia, constituindo família e exercendo um cargo de chefia, Jerónimo nunca se identificará com eles e à primeira oportunidade retorna para os seus.

Dominando o código lingüístico indígena, Jerónimo passa a trabalhar a favor da conquista, transformando-se em um dos seus grandes colaboradores, à medida que facilita a comunicação entre os dois grupos, e faz a ponte lingüística entre a língua maia e o espanhol.

Por compreender que tal processo propiciaria o extermínio das civilizações autóctones e respaldaria a supremacia da ideologia européia, Jerónimo, como personagem ficcional, fixa como meta a recriação de uma nova realidade, a partir da fusão da cultura européia cristalizada com a americana.

Em um claro projeto transcultural, Jerónimo propõe a união das duas margens (América e Espanha), mas para tanto, necessita aliar-se a Guerrero (personagem híbrido tanto no plano ficcional quanto no real-histórico) para tentar sabotar o processo de conquista da América e organizar um movimento de contra-conquista, devolvendo “à terra espanhola de origem o tempo, a beleza, a candura e a humanidade”.(FUENTE, 1997, p.47)



Ao examinar-se a figura histórica de dona Marina apresentada na crônica de Bernal Díaz del Castillo percebe-se que a narrativa encontra-se contaminada por influências bíblicas que comprometem a veracidade histórica dos fatos ali apresentados.

A passividade incomum a alguém que é tratada por todos como “coisa”, uma mercadoria que pode ser dada a qualquer um, segundo a vontade de seu dono. E a alegria com que ela serve aos ideais ocidentais e em especial ao conquistador espanhol Hernán Cortés, demonstram que o cronista, ainda que questione os textos históricos oficiais, acusando-os de conterem equívocos e inverdades sobre os acontecimentos históricos, identifica-se com a ideologia européia.

Para Walter Benjamin (1994, p.225) isto ocorre porque há uma empatia entre o “investigador historicista” e os vencedores, que tendem a ignorar os vencidos para louvarem os grandes feitos dos comandantes e oficiais, como se os fatos históricos fossem produzidos somente por eles e não por todos os homens simples que deles foram testemunhas e atores/sujeitos.

Em contraposição ao texto histórico, que descreve Marina como uma pessoa conformada com o seu destino, na obra de ficção, a “associação” da índia com os espanhóis não se faz de forma inocente. Como Jerónimo tem um plano para impedir a conquista, Marina também tem o seu, com uma clara tendência à aculturação, ela deseja o desmoronamento das estruturas que sustentam o império asteca, visando a dominação dos europeus.

A ótica de Marina foi a mesma que levou a que algumas tribos indígenas lutassem ao lado dos conquistadores. Todos viram com a chegada dos espanhóis a possibilidade de inversão nas relações de poder e ascensão ao mesmo.

Conforme Benito Bisso Schmidt (2003, p.27) afirma, os Estados indígenas sólidos, no período pré-colombiano, exerciam seu domínio sobre numerosas populações de quem cobravam tributos, muitas vezes de forma violenta. Na conquista dos Impérios asteca e inca, os espanhóis manipularam estas rivalidades internas, aliando-se a determinados grupos indígenas que, desta forma, esperavam vingar-se dos seus opressores tradicionais.

O poder político centralizado a partir do domínio de uma cidade (Tenochtitlán) sobre outras da região, faz com que tribos hostis aos astecas aliem-se aos espanhóis para que, com a destruição do império, possam impor-se como líderes. Marina, mesmo sendo Malintzin – traidora de seu povo, não é inseqüente. As circunstâncias levam-na a ver como única possibilidade para libertar-se da escravidão e garantir seu lugar na sociedade a sua “união” com os conquistadores. De acordo com o conto “Marina, La Malinche, trazia no coração dor e rancor profundos, mas também



a esperança de seu estado; teve de arriscar-se para salvar a vida e ter descendência". (FUENTES, 1997, p.26)

Dona Marina, na ficção, fracassa enquanto indivíduo, pois ao desejar acabar com a dominação asteca, não se dá conta de que apenas troca de dominador. Incapaz de romper com o tempo cíclico indígena, ela seguirá servindo, mas agora aos europeus.

Por outro lado, em termos sociais, a abrangência de seu plano ultrapassa as questões política, econômica e religiosa que motivaram a conquista, pois mediante o confronto entre o conquistador e os povos nativos, a união sexual entre Cortés e Marina gera o mestiço.

Ao falar sobre a violência nas relações de conquista do Peru, Raquel Chang-Rodríguez (1984, p.60), diz que a convivência da população incaica com os europeus pode ser comparada com um estupro, pois "la antigua cultura es horadada, penetrada por la civilización foránea para gestar otra diferente."

Ainda que se possa dizer que a mestiçagem seja uma forma de hibridação, já que o mestiço origina-se do cruzamento de espécies diferentes sem que nele se privilegie nenhuma delas e represente "a ideologia salvífica da neoplatônica esperança na harmonia dos contrários (...) modelo exemplar das interseções transculturais" (Rama, 2000, p.128). Como afirma Nestór García Canclini (2003, p.19) os dois processos se diferenciam, pois o "último abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo 'mestiçagem'."

Dessa forma, os mestiços não conseguem concretizar a transculturação, já que não conseguem romper com as relações de dominação que fundamentam a conquista e por serem "considerados como bárbaros cuando pretendían ser europeos; pero pueblos que no se sentían ni asiáticos ni africanos (...)" (ZOE, 1992, p.17) nem americanos como no caso abordado no conto.

"El engaño, la ruptura de la palabra y la traición son estrategias decisivas en el triunfo europeo según las versiones indígenas de la conquista." A afirmativa de Raquel Chang-Rodríguez (1984, p.58) permite que se compreenda a importância da palavra para a formação do discurso ideológico que fundamentou a conquista espanhola.

Como nos mostra o texto de Bernal Díaz, o domínio da língua indígena foi para Cortés um dos instrumentos utilizados para levar avante a sua empresa. Através dos dois intérpretes, Jerónimo de Aguilar e a índia Malinche, foi transmitido aos espanhóis não só o conhecimento do código lingüístico utilizado pelos indígenas, mas também os códigos culturais, políticos e religiosos que permitiram aos espanhóis compreenderem a sociedade asteca e manipularem o imaginário indígena.



Como exemplo da eficácia desses recursos nas mãos dos conquistadores, destaca-se no conto o trecho em que observa-se a perplexidade provocada pelo estranhamento do nativo frente ao poderio europeu.

Neste embate, Montezuma, o rei asteca, conscientiza-se de que a sua autoridade se enfraquece à medida que a sua “voz” é ignorada por Cortés, o espanhol: “Chamado Tlatoâni ou Senhor da Grande Voz, Montezuma estava perdendo pouco a pouco o domínio das palavras... as palavras do rei já não eram soberanas”. No decorrer do diálogo, o asteca vai emudecendo e passa a comunicar-se através de outros meios: “Nunca achei que tantas coisas pudessem ser ditas sem palavra”. Até que é totalmente submetido e perde a sua condição humana, animalizando-se: “O rei parecia animal acuado”.

O enfrentamento entre o soberano asteca e o conquistador, ou entre as duas culturas, propicia a abordagem da dicotomia civilização/barbárie para que se compreenda porque os espanhóis, representados por Hernán Cortés, ao chegarem à América, verão nos indígenas a figura dos bárbaros na qual simbolizarão um empecilho para a realização dos interesses europeus. Para tanto é interessante observar o que diz Leopoldo Zea (1992, p.17).

El calificativo de bárbaro es de origen griego; para los griegos, bárbaro era el que no hablaba bien el griego. Por ello los no griegos eran entes marginales cuya humanidad estaba en entredicho. Menos hombres, por no expresarse correctamente en un lenguaje que no era el propio. Y, por lo mismo, entes que podían ser sometidos al orden e intereses de los exclusivos dueños.

Seguindo esta ideologia, Jerónimo é usado por Cortés como primeiro tradutor para comunicar-se com os nativos. Ele é o representante do discurso do vencedor. Sua função nesta empresa é a de “receber” de seu senhor a matéria discursiva que deverá ser “reproduzida”, de forma integral aos índios.

Nem sempre estas palavras correspondem à verdadeira intenção do conquistador. Na maioria das vezes, a elas está agregado um subtexto que oculta as intenções de seu enunciador. Jerônimo deve ignorá-lo, transmitindo de forma passiva só o que convém a Cortés, ou seja, o segundo texto.

Esta noção de texto enquanto intertexto está diretamente relacionada com a intenção de quem o profere. Sobre o tema, Maria Aparecida Baccega (2003, p.40) diz que:

Ao falar, o indivíduo leva em consideração o que se pode ou não se pode dizer. Esse poder ou não poder é ditado pelas conveniências: há que resguardar a “reputação”, há que “agradar” os outros, desempenhando seu papel social de acordo com os comportamentos que a sociedade espera dele. Ele não deve transgredir; é conveniente não criticar.

É formado, segundo a professora, o “discurso de Máscaras”, no qual o enunciador revela e omite a realidade de acordo com o que está estabelecido pela sociedade ou, no caso de Cortés, pela ideologia européia da conquista.

Esses discursos de máscara são emitidos um sem-número de vezes, reiteram-se, tornam-se estabelecidos. A linguagem então assume o seu papel de mercadoria. Ela vale tanto mais quanto esteja de acordo com o estabelecido, com o conveniente, com a manutenção do *status quo*. É a sociedade das aparências.

Como já foi dito anteriormente, Jerónimo, quando une-se a Cortés, na verdade deseja impedir a conquista da América. Para tanto, usa de sua posição de confiança para tornar-se um agente ativo da anticonquista, reelaborando os textos que recebe para transmitir aos índios a verdadeira intenção dos espanhóis.

Jerónimo deixa de ser um tradutor para tornar-se um intérprete, apropriando-se das palavras “mentirosas” de Cortés, para transformá-las em verdade para o indígena, como forma de alertá-lo para o que ocorreria caso nada fosse feito para paralisar a conquista.

... transformando-me as falsas palavras em realidade, não terei tido razão em traduzir às avessas o capitão e dizer, por meio de mentiras, a verdade ao asteca?

Ou por acaso terão sido minhas palavras mera permuta, e eu apenas o intermediário (o tradutor) e a mola de uma fatalidade que transformou em verdade o embuste?

Neste constante jogo de manipulação da verdade, Jerónimo passa a mentir para Cortés, pois não traduz o segundo texto, aquele que simula as reais intenções do conquistador. Mas ao faltar-lhe com a verdade, acaba revelando-a aos indígenas traduzindo o subtexto.

No plano histórico Jerónimo e Marina trabalham em comunhão, já que os seus conhecimentos se complementarão em favor de um objetivo comum. Entretanto, na ficção, há uma rivalidade entre os dois, pois Jerónimo sente que no decorrer da narrativa vai perdendo o poder que tem



sobre as palavras à medida que é substituído por Marina na função de tradutor. Dessa maneira, ele também percebe o fracasso de seu plano de organizar a conquista da Europa.

Incomoda a Jerônimo o fato de uma mulher índia ter maior credibilidade que ele, um homem espanhol. Historicamente, Marina nunca teria tanto “poder”, pois fazia parte de dois grupos que sempre exerceram, frente aos espanhóis, um papel subordinado. Entretanto, estando a serviço do dominador, ela ganha força e poder.

Ao contrário de Jerônimo, que subverte a fala de Cortés, Marina ganhará liberdade, autonomia e iniciativa para criar seu próprio discurso, auxiliando ativamente o conquistador.

A importância da índia para o conto, não limita-se ao fato dela manipular os códigos lingüísticos e culturais autóctones e europeus, mas porque a relação de Cortés e Marina ultrapassa a de senhor e escravo, na medida em que os dois tornam-se amantes. A partir deste momento, a mulher deixa de agir como escrava para atuar como companheira do conquistador.

Segundo as palavras de George Duby em *Eva e os Padres* (2001, p.39): “A esposa deve amar, servir e aconselhar o homem a quem foi entregue, lealmente, sem mentir.” Daí pode-se talvez explicar a confiança que Cortés passa a ter em Marina. Ela não é só uma índia, não é só uma escrava, é sua mulher, por isso, lhe é fiel.” Compreendi então que, Cortés acreditaria em La Malinche, sua mulher, e não em mim, seu conterrâneo.” (FUENTES, 1997, p.21)

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardeni T., orgs. Ángel RAMA: *Literatura e Cultura na América Latina*. Trad. Rachel La Corte dos Santos & Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e Discurso – História e Literatura*. São Paulo: Ática, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In: --. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. Subversión y Violencia en la Relación de la Conquista del Perú, de Titu Cusi Yupanqui. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, comp. *Historia y Ficción en la Narrativa Hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila Editores, 1984.

CORTEZ, Hernan. *O Fim de Montezuma: Relatos da Conquista do México*.



- Trad. Jurandir Soares dos Santos. Porto Alegre: L & PW, 1997.
- DÍAZ del CASTILLO, Bernal. *A Historia Verdadeira da Conquista da Nova Espanha*. [s. n.], s/d.
- DUBY, Georges. *Eva e os Padres*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- FUENTES, Carlos. *A Laranjeira*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa & Heloísa Pezza Cintrão. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- VALDÉS, Mario J., org. Antonio Cornejo Polar: *O Condor Voa: Literatura e Cultura Latino-Americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- ZEA, Leopoldo. Introducción. In: --. *Discurso desde la Marginación y la Barbarie*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.



Metalepse e simulacro em “Un sueño realizado”, de Onetti

Enrique Vetterli Nuesch (UFSC)

A escolha do tipo de narrador num texto narrativo, sabe-se, determina em grande medida os efeitos alcançados pela narrativa. Ao falar em efeitos me refiro às possíveis reflexões teórico-críticas que um texto pode desencadear. Um dado tipo de narrador terá sempre uma dada distância com e um certo grau de participação naquilo que ele conta. É tendo em consideração estas asserções que quisera me aproximar de um conto do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, publicado em 1941, titulado “Un sueño realizado”. Nele, um narrador extra-autodiegético conta um fato acontecido havia alguns anos, quando exercia a profissão de empresário teatral. É graças à escolha deste tipo de narrador que a elaboração ficcional de Onetti neste relato possibilita para si a exploração ao máximo dos procedimentos narrativos empregados.

Sabe-se, desde que Genette (GENETTE, 1972, p.247) propôs o seu “estatuto do narrador”, que o narrador do tipo extra-autodiegético é aquele que, como personagem, participa daquilo que conta, quer dizer, o narrador que hoje conta viveu aquilo que está narrando. Ora, segundo o que conta o ex-empresário, num certo dia, estando ele almoçando numa cidade do interior onde seu espetáculo teatral fracassara, apareceu uma mulher querendo-lhe falar. Ela queria montar uma peça, porém, ao ser indagada pelo empresário, esta nega todas as formas teatrais que lhe são propostas por ele (ONETTI, 1996, p.107). Com efeito, sequer tinha ela uma cópia da obra.

A mulher e o empresário se encontram três vezes, sendo estes encontros o que mais nos interessa aqui. O empresário, indaga por padrões de representação e por uma cópia da obra, e se ele exige uma cópia não poderá deixar de exigir um modelo a ser copiado. A representação consiste, pois, na imitação de um modelo, e este só pode ser compreendido pelos atores mediante as cópias para então partir para a representação. Ela diz que não há nada disso, a sua peça não funciona como quer o empresário: “No tengo ninguna copia. (...) No, es todo distinto a lo que piensa. Es un momento, una escena, se puede decir, y allí no pasa nada (...)” (ONETTI, 1996, p.107). Ela descreve uma cena onde há uma garota sentada na calçada, perto de uma mesa onde está sentado um homem, que se levanta e atravessa a rua por onde passa um carro. Já do outro lado da rua o homem pega um copo de cerveja e em seguida atravessa novamente para chegar à mesa, perto da qual está a garota, agora deitada. O homem se abaixa e lhe acaricia os cabelos.



Esta cena será efetivamente montada e encenada; esta cena, que, quando encenada, segundo o ex-empresário narrador, era uma loucura. Importa, pois, dar atenção a alguns detalhes na leitura desta encenação como é narrada pelo ex-empresário. Segundo a descrição dele em sua narração a mulher possuía certos traços que lhe conferiam uma imagem instável. Ela era como uma garota de outro século que adormeceu e agora acordou, parecendo ainda jovem mas que poderia alcançar a sua idade a qualquer momento e “de golpe, quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo de los días” (ONETTI, 1996, p.105). A mulher, então, possuía uma aparência que não lhe correspondia, não era verdadeiramente jovem, e sem ter juventude, ela possuía a aparência jovial: “juventud impura –diz o narrador– que estaba siempre a punto de deshacerse podrida” (ONETTI, 1996, p.109); a mulher aparentava estar na flor da idade, porém, de forma artificial: “la blusa y la pollera se unían y estaban divididas por una rosa en la cintura, tal vez artificial ahora que pienso” (ONETTI, 1996, p.105). Tal imagem causava nervosismo ao empresário: “había algo en la sonrisa de la mujer que me ponía nervioso y me era imposible sostener los ojos en sus pequeños dientes irregulares” (ONETTI, 1996, p.105). Este incômodo perante a mulher só se vê acalmado no momento em que a sua imagem adquire aparência autêntica. Assim, num segundo encontro com ela, o empresário só se sentiu tranqüilo quando os objetos que ela carregava “parecían volver a ser ellos mismos” (ONETTI, 1996, p.110).

Tanto pelas intenções da peça, como pelo seu aspecto, o empresário julga a mulher categoricamente como louca. Tudo nela, é para ele sinal de loucura. Não obstante, recebendo o dinheiro para fazê-lo, ele se dispõe a realizar a peça, arranjar tudo o necessário, atores e teatro, para levar a cabo a representação, que segundo a mulher devia ser sem público. Porém ele, que é o empresário, que está habituado a negociar, apenas se da conta de que o negócio que está fazendo, assim como a peça a ser encenada, não é um negócio comum, que o era, tal como nas palavras da mulher “algo completamente diferente”; esquece que aquilo tinha, como diz ele, “un olor a estafa”, e se deixa tomar por “una sensación de negocio normal y frecuente” (ONETTI, 1996, p.110). Crendo estar com as rédeas de seu “negócio” nas mãos, o empresário não se dá conta de que o seu “contrato” talvez já fizesse parte de uma cena. Eis no que consiste a “estafa”, nosso ver: a encenação já é uma encenação; a cena negociada pelo empresário faz parte de uma outra cena maior, que pode ser contemplada em parte através da narração do ex-empresário a respeito da encenação. Detalhes trazem à tona um transbordamento da ficção.



A cena, que na perspectiva do empresário era apenas uma ficção, rompe as margens e o seu enquadramento ficcional, invadindo o entorno. Ora, quando a encenação está em andamento, a mulher, que representa a garota sentada na calçada, olhava, “hacia un sitio lejano que estaba más allá de mí mismo, más allá también de la pared que tenía yo a mis espaldas” (ONETTI, 1996, p.116), segundo a narração do ex-empresário, que conta haver visto tudo escondido nos bastidores. Os limites da encenação, da ficção, estão, assim, para além das margens do cenário, para além do olhar que pretende estar vendo “de fora”. Sugestivamente, conta o narrador que, alguns momentos antes do início da encenação, “era yo quien estaba en el centro del escenario” (ONETTI, 1996, p.115). Ou seja, ele, que acreditava estar “fora” da cena, estava efetivamente “dentro”. Este transbordamento fica patente quando a narração bastante personificada da encenação começa a se confundir com a descrição aparentemente neutra de uma cena, onde o ponto de vista vacila entre a perspectiva técnica do empresário e a perspectiva de espectador, ou seja, quando se trocam os nomes dos atores pelos dos seus personagens. A narração da encenação, que inicia quase todos os períodos com o verbo “ver”, vai substituindo os nomes dos atores pelos dos personagens da cena em andamento, em tal medida que a mulher, que fora tratada durante todo o conto pelo narrador como “mujer” e “loca”, agora é descrita como “muchacha” (ONETTI, 1996, p.116); por curiosidade, muchacha era exatamente aquilo que a sua imagem aparentava, segundo o narrador, de forma enganosa. É assim que o empresário, que pensava distinguir perfeitamente o que era real (a encenação) e o que era fictício (a cena) se vê envolvido pela ficção a ponto de não mais tratar com o distanciamento técnico a encenação que se desenvolve perante os seus olhos.

Finda a encenação, a mulher que representava a garota estava morta. A garota que na cena dormira aos pés do homem que lhe acariciava os cabelos morrera aí. Nenhuma mudança de tratamento com distinção entre personagem e ator poderia reparar tal fato. A garota (e/ou), a mulher, faleceu, e seu corpo sem vida dá ocasião a uma convergência entre o espaço “real” e o espaço “ficcional”, uma sobreposição entre esses dois espaços ou, do ponto de vista narrativo, uma metalepse narrativa. Como caracterizada por Genette, a metalepse se dá, entre outros casos, pela interpenetração entre níveis narrativos (GENETTE, 1972, pp. 233-5 e GENETTE, 2004, pp. 29-40). Ora, no momento em que a descrição da encenação passa a ser a descrição de uma cena, o caráter do que é descrito passa de um estado em que era objeto do mesmo nível narrativo do empresário a um estado em que é objeto de um nível narrativo outro, o

nível metadieético. A passagem de encenação a cena inaugura um nível narrativo onde o empresário pretendia não estar, um nível em relação ao qual ele, como personagem, se torna narrador. Não obstante, a morte da mulher (e ou), da garota, torna permeável a fronteira entre estes níveis, havendo o transbordamento do nível metadieético para o dieético. Tal movimento metaléptico é perturbador segundo Genette porque levanta a hipótese de que “o extradieético é talvez sempre dieético, e que o narrador e seus narratários, quer dizer, eu, vós, pertencemos talvez ainda a alguma narrativa” (GENETTE, 1972, p.235). Porém, na metalepse que nos ocupa aqui se está colocando também em questão a ficcionalidade da cena, cuja encenação é descrita pelo narrador. Assim ela não se dá de forma completa como se sugere num primeiro momento, quando a ficção parece invadir o real. Ela se completa pela falsidade da encenação; a cena, como ficção, não era real. A verdadeira encenação ia para além das margens estipuladas pelo “contrato” que garantia o enquadramento da ficção. Isto quer dizer que a metalepse aqui se dá em duas etapas, a primeira sugerindo a irrupção da ficção no real, a segunda sugerindo a inexistência de uma ficção que se fizesse transbordar. Esta segunda etapa deve ser entendida em dois sentidos; além do sentido manifesto já colocado, deve-se entender no sentido de que se não há ficção a ser transbordada, também não há margens onde enquadrar a ficção. Em dois passos, então, esta metalepse levanta a possibilidade da realidade ser já uma ficção e coloca a impossibilidade de distinguir entre ficção e real.

É pensando neste segundo passo que os atributos dados à mulher e o modo como se dá a conhecer a sua peça adquirem todo seu sentido. Viu-se que a aparência juvenil da mulher era dita inautêntica pelo narrador, já que ela não tinha uma verdadeira juventude; ela era velha mas conseguia aparentar juventude, ela conseguia aparentar o que não era. A sua peça não respondia a nenhuma exigência colocada pelo empresário, a nenhum tipo de forma que a caracterizasse: sem nome (sendo que a mulher a batizou por acaso “Un sueño realizado”), nem atos, nem quadros, sem cópias. Ainda assim ela foi encenada, obtendo-se a aparência de uma encenação sem passar pelas exigências de uma encenação autêntica. Uma encenação que não é. Ora, fazer o que não é aparecer como sendo é o que faz o simulacro. A ação da metalepse é percebida em sua totalidade, pois, pensando em alguns aspectos do simulacro.

Deleuze, lendo Platão, define o simulacro como a imagem que não participa da Idéia, o rival da cópia, que é aquela imagem que tem a Idéia por modelo e participa dele; como imagem a cópia possui semelhança com ele (DELEUZE, 2003, p.262). Ora, o simulacro é um dado objeto que



parece ser real, sem sê-lo; ele é um objeto sem passar pela exigência do modelo, da semelhança com a Idéia. Uma tal exigência é visível nos enunciados do narrador, tanto em suas descrições do nervosismo experimentado perante a imagem duvidosa da mulher, quanto em seus julgamentos respeitantes à peça. Ele chega a considerar, apesar do que a mulher já lhe havia dito, que existia sim uma peça. Desta forma, ele duvida a respeito de uma garota que se apresenta para fazer o papel da mulher que, na cena, passa o copo de cerveja para o homem que atravessa rua. Ela era “una muchacha que no encajaba, ella tampoco, en el tipo de personaje, el tipo que me imaginaba yo, claro, porque *sepa el diablo como era en realidad*” (ONETTI, 1996, p.116). A garota não lhe parecia adequada à peça e, o que importa mais, é que ele considerava que havia uma peça realmente, ainda que esta lhe fosse desconhecida. Considerava que ela existia e poderia haver atores capazes de reproduzir fielmente o seu modelo, quer dizer levar adiante uma cópia, uma representação, passando pela exigência do modelo e da conformidade com a Idéia.

Contrariando esta expectativa a peça da mulher, a encenação da cena, acontece sem passar por um modelo, sem semelhança com uma idéia. Portanto, a encenação não é verdadeira, ela só tem a sua aparência, consegue se passar por uma verdadeira encenação. A ficção é fictícia. Não ocorre nenhuma representação; o que se dá a ver ao empresário é um simulacro que o envolve a ponto de fazê-lo perder o ponto de vista diferencial, onde ele distinguia a realidade da ficção, os atores dos personagens. Ora, aquilo que faz com que o simulacro dê a impressão de semelhança, segundo Deleuze, é o fato de que ele “inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista” (DELEUZE, 2003, p.264). Veja-se que é duplo o efeito que ocorre aqui. Por um lado, o simulacro consegue envolver o empresário, fazer-se passar por uma verdadeira representação e fazê-lo não diferenciar atores e personagens. Por outro lado, por não ser uma verdadeira representação, por não ser uma encenação como estipulada pelo “contrato”, a própria posição do empresário como alguém exterior à encenação é questionada. Aqui, o simulacro, além de se passar por uma ficção “verdadeira”, quer dizer, com as suas margens onde correspondem, ao envolver o observador já não lhe permite recuperar estas margens, o ponto de vista diferencial que torna possível o discernimento entre realidade e ficção. E a morte da mulher é o que torna este ponto diferencial irrecuperável. Não se trata conseguir “sair” da cena onde a garota dorme ou está morta na calçada. Trata-se de estar preso na cena onde uma encenação era encenada. Ou seja, trata-se da



cena onde o empresário, como agenciador da encenação, é um personagem também.

Ora, a escolha do tipo de narrador extra-autodiegético é, ao meu ver, essencial neste conto para a intensificação dos efeitos desta metalepse. Nele, o grau de presença do narrador autodiegético naquilo que ele conta, a pesar de fazê-lo do nível extradiegético, é propício para a explicitação de mudanças subjetivas e de perspectiva do ponto de vista do personagem. O envolvimento do personagem focalizado com a diegese, restringindo a informação da narrativa unicamente à sua visão, põe em evidência a noção de que, na sua relação com o entorno, o homem só possui a sua perspectiva e, por conseguinte, está sujeito ao erro, a ser enganado pela aparência decorrente da sua perspectiva. Porém não se trata de considerar a perspectiva como erro em relação a algo que poderia ser contemplado em sua totalidade, para além das perspectivas. Da perspectiva não decorre a formação de um sujeito que visa a um objeto, a perspectiva faz parte daquilo que é visto: o caráter fictício da ficção de que o empresário pensava se excluir torna difuso o limite que a sua perspectiva lhe ditava entre aparência e realidade. Ainda que seja possível pensar que um narrador intra-autodiegético intensificaria mais ainda estes traços através de uma narrativa simultânea, a criação de uma diferença de nível narrativo entre o ex-empresário –narrador– e o empresário –personagem– permite a elaboração da situação onde se desencadeia a narração, ou seja, a partir da rememoração do ex-empresário, num asilo, com um exemplar do *Hamlet* em suas mãos (ONETTI, 1996, p.104). Essa diferença importa muito, pois se encarrega de evidenciar, novamente, o olhar duplo, de quem vê e de quem participa de algo, na medida em que o narrador conta o que viu e pode julgá-lo desde um agora. Assim, ao mesmo tempo em que a narração põe em andamento o conto, ela também é uma re-apropriação da cena feita pelo próprio narrador, que agora olha e se vê olhando. Desta forma ele pode espreitar novamente a cena, aquela sem margens na qual ele esteve envolvido. Espreitar, agora sim, a primeira e única encenação de “un sueño realizado”.

Referências Bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GENETTE, Gérard. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Trad. de Carlos Manzano. Buenos Aires: FCE, 2004.

_____. O discurso da narrativa. Lisboa: Vega, 1972.

ONETTI, Juan Carlos. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1996.



***Vigília del Almirante* (1992): uma narrativa pluridiscursiva de Augusto Roa Bastos**

Gilmei Francisco Fleck (UNESP/Assis-UNIOESTE/ Cascavel/PR)

A temática do descobrimento da América, presente em manifestações líricas e dramáticas desde o século, e intensamente nas produções romanescas a partir de meados do século XX, teve um impulso significativo com a aproximação das comemorações do quinhentos anos de descoberta da América. Assim, o ano de 1992, no qual se publica a obra *Vigília del Almirante*, do paraguaio Augusto Roa Bastos, é marcado por tensões que demonstram as distintas visões que o fato histórico protagonizado por Cristóvão Colombo ainda desperta em cada povo e nação que o revisita.

De acordo com os registros de Ilan Stavans (2001), em *Imagining Columbus- the Literary Voyage*, as visões que se cultivam da figura do Almirante no continente por ele descoberto traçaram, nestas terras uma linha imaginária. Tal linha divide, não só política, econômica e culturalmente o vasto território, mas cria uma divisa ideologicamente marcada pelas imagens do descobridor entre as Américas. Uma situada acima do rio Grande, de colonização anglo-saxônica, e a parte abaixo dele, onde dominaram os hispânicos. No norte – onde predominam as imagens incontestáveis do herói –, por volta dos anos de 1776 era moda, por exemplo, entre os poetas e artistas nas colônias britânicas

to perceive the admiral as an inaugurator of the patriotic experience, an indirect founding father of the Republic [...]. As an attractive historical figure, he became instrumental in the shaping of the national past. (STAVANS, 2001, p.53).

Ao sul, pelo contrário, as imagens do Almirante denotam sentimentos de rebeldia e rejeição. Estas diferenças no modo de ver a figura do Almirante refletem-se também nas dicotomias discursivas e ideológicas presentes nas obras literárias dos que celebram o descobrimento e aqueles que denunciam o encobrimento de nosso continente efetuado por Colombo ante a sua comunidade eurocêntrica.

Uma revisão crítica dos fatos, sob a perspectiva do colonizado situado abaixo do Rio Grande, é o objetivo maior ao qual se propõe o romancista Augusto Roa Bastos ao longo da sua obra que aqui abordaremos. Tal revisão se dá na medida em que o autor busca contrapor a hegemonia da cultura letrada, introduzida pelo Almirante em nossas terras, à incontest-



tável primazia da cultural oral dos autóctones. Colombo é visto como o representante primeiro da cultura dominante eurocêntrica, que impõe seu modo de conceber o mundo e os que nela existem – ao tomar oficialmente posse da terra pelos registros escritos. Um ritual que se impõe sobre a cultura oral dos povos nativos habitantes da América. Uma cultura que sobreviveu séculos sendo transmitida de geração em geração em seus rituais próprios. Stephen Greenblatt (1991, p.11), volta-se para este aspecto do processo de conquista, anteriormente mencionado por Todorov (1983), e lembra que uma das maiores conseqüências das façanhas de Colombo em 1492 para a cultura dos povos americanos não foi apenas a sua perda do passado, mas sim a perda fatal da manipulação do poder no presente.

Este aspecto leva Greenblatt (1991, p.11) a registrar que “*the absence of writing determined the predominance of ritual over improvisation and cyclical time over linear time*”. Uma das conseqüências de tal fato foi justamente a ausência da alteridade, do reconhecimento do outro, pois “*the unlettered peoples of the New World could not bring the strangers into focus; conceptual inadequacy severely impeded, indeed virtually precluded, an accurate perception of the other*”. (GREENBLATT, 1991, p.11). Isso conduziu, seguindo o que afirma Greenblatt (1991, p.11), a “*disastrous misperceptions and miscalculations in the face of the conquistadores*”. O alcance desta disparidade, é vista por Greenblatt (1991, p.11) como um dos fatores, entre outros, que possibilitou o domínio dos europeus sobre as nações indígenas.

A oralidade, no entanto, é argumentativamente invocada no romance de Roa Bastos (1992) como traço de autenticidade, de matéria-prima para a expressividade própria “*de un mestizo de dos mundos*” que se expressa com “*su alma dúplice*”.

Roa Bastos (1992, p.11), ao advogar que sua obra é “*ahistórica, acaso anti-histórica, anti-maniquea*”, lança-se ao desafio de mostrar que a base de toda e qualquer escrita é, *a priori*, a oralidade e, neste ímpeto, busca dar aos eventos de 1492, e ao marinheiro em quem estes se centralizam, novas nuances derivadas da visão crítica de um narrador-historiador cuja visão busca, pela ideologia da mediação, exercer a estratégia do deslocamento da visão hegemônica européia para a visão periférica do entre-lugar do discurso latino-americano. Entre as várias estratégias empregadas para tal, os narradores valem-se do ritual cultural antropófago dos valores outrora impostos à arte latino-americana pelas culturas dominadoras para digeri-las e, neste processo, produzir uma arte livre das angústias da influência, reflexos de ruptura com os padrões culturais impostos. Resulta daí uma narrativa pluridiscursiva. No romance a tensão



narrativa se estabelece pela presença de múltiplos narradores que instauram a polifonia que revela diferentes visões, por meio de várias vozes enunciadores de distintos discursos que evidenciam suas perspectivas, por vezes destoante, do passado que uniu o Velho e o novo Mundo.

Ao remontar a história do Almirante, o narrador – capaz de assumir múltiplas vozes –, privilegia o espaço oral da lenda do piloto anônimo. Tal estratégia assegura a sua tese de que *“el habla y la escritura son siempre, inevitablemente, tomadas en préstamo de la palabra oral”* (ROA BASTOS, 1992, p.123). Deste modo o narrador efetua o resgate de uma das mais importantes características dos povos autóctones americanos cuja cultura oral imperava antes da chegada do homem branco. Esse confronto entre as duas culturas – a européia, calcada sempre no registro escrito que lhe garantiu, no passado, a soberania e posse das terras – com a base arcaica e original da linguagem oral utilizada pelas tribos indígenas na América – porém vista como origem primeira do código europeu – dá espaço ao desenvolvimento do que poderíamos chamar de um diálogo proposto pelo narrador com *A Angústia da Influência* (1991), de Harald Bloom. Essa angústia da influência – vista por Silvano Santiago (2000) como “o peso da estrela” que determina, segundo o padrão e o cânone estrangeiro, o valor da arte literária – será corajosamente enfrentada pela escritura de Roa Bastos. A busca da originalidade expressiva necessária à instauração de uma arte latino-americana autêntica, empreendida pelo romancista nesta obra pela valorização da oralidade, é vista sempre como ausente na maioria das produções neste continente, segundo os padrões e convenções de pureza e unidade impostas pela crítica eurocêntrica. Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos, segundo Santiago (2000, p. 20 - 21),

à condição de obra-parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca a lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe-de-escola.

O narrador heterodiegético de Roa Bastos, porém, deixa claro que para os latino-americanos esta lição já foi aprendida, entre outros meios pela antropofagia. Sua arte já possui um entre-lugar, mesmo que este seja periférico, para expressar-se livre das amarras que outrora lhe foram tão zelosamente impostas. Agora, o latino-americano, de posse do mesmo conhecimento que no passado lhe usurpou seu território, reivindica seu espaço nos registros oficiais da história, pois já não é mais mero repeti-



dor do discurso oficial, efeito clássico da influência. Essa nova sociedade engendrada na América politicamente independente gerou também esta sociedade dos mestiços, dos quais o autor se orgulha de fazer parte, pois estes aprenderam que, ao se efetuar uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem – encontrariam a abertura do único caminho possível que poderia levá-los à descolonização e, ao mesmo tempo, libertar-se-iam também dessa angústia da influência. O segredo de não ser um simples repetidor dos modelos impostos está longe de negar a sua influência. Ele consiste, no que bem expressa o narrador de Roa Bastos, em que o artista “*imponga el orden de su espíritu a la materia informe de las repeticiones, imparta a la voz extraña su propia entonación y la impregne con la sustancia de su sangre, rescatando lo propio en lo ajeno*” (ROA BASTOS, 1992, p. 123). Um exercício realizado em plenitude pela obra de Roa Bastos quem demonstra total consciência de seu importante papel na elaboração do discurso mediador e descentralizador do poder quando expõe, no prólogo:

Yo he perdido mi lengua en el extranjero. Y lo que expreso está dicho y escrito en una mezcla de lenguas extrañas con las que mi hablar no se siente solidario y de las que mi espíritu no se siente responsable. (ROA BASTOS, 1992, p. 123).

Esta é uma das muitas dialéticas presentes na obra e que parodiam também o diálogo entre o centro e a periferia.

No romance se manifestam várias vozes e discursos que são regidos, principalmente, por dois narradores distintos: um narrador homodiegético, – que assume a voz e a consciência do próprio Almirante que rememora de forma seletiva a sua própria trajetória. Isso compõem uma espécie de autobiografia, porém anacrônica, já que nesta voz o passado, o presente e mesmo o futuro com referências a situações após a sua morte, coexistem –; por outro lado há a presença de um narrador heterodiegético, calcado em nosso tempo presente, que revisa e questiona os fatos históricos arrolados na trama. Este é uma espécie de alter ego do autor, imbuído da capacidade de assumir múltiplas vozes num intrincado jogo de perspectivas e funções, conduzindo, ordenando e reordenando a estrutura da narrativa, sempre num processo dúbio de construção e desconstrução. Este se põe a dialogar com outras vozes que se manifestam ao longo da narrativa na busca de explicações para fatos registrados no passado e que são revisados pelos diferentes



narradores, a fim de torná-los inteligíveis no presente; aspecto que garante à obra de Roa Bastos os preceitos da metaficção historiográfica expostos por Linda Hutcheon (1991).

O intrincado jogo temporal da narrativa – aspecto que revela a presença de características experimentalistas na obra – transparece no momento em que se revela o verdadeiro tempo da enunciação, que é bem posterior ao tempo do enunciado, e que, de fato, se dá na agonia final de Colombo, na *Vigília* do Almirante. Por este meio se revela, inclusive, o método adotado nesta organização: uma homenagem a Carpentier, e seu conto *Viaje a la semilla* (1969) que, entre muitas outras obras evocadas, estabelece a vasta rede intertextual com a qual o romance dialoga, assegurando-lhe a característica da hipertextualidade presente, como fator também estrutural, nas obras da poética do descobrimento. Outro aspecto de certo experimentalismo presente na obra é o fato de que, ao longo da narrativa, eventos das diversas viagens feitas pelo Almirante à América acabam se fundindo em suas recordações neste momento final no qual se encontra a voz narrativa do “eu” do Almirante.

A literatura hispano-americana busca, pois, ressaltar o fato de que a hegemonia da cultura letrada, já nos atos do descobridor, dava seu primeiro passo nestas terras onde imperava a cultura oral, a fim de subjugá-la. Quinhentos anos mais tarde, já com o perfeito domínio desta modalidade de registro de quem então lhes havia usurpado suas terras, os latino-americanos retomam esta mesma história e, em busca de sua identidade, passam a reescrevê-la, aportando-lhe novos pontos de vista, valorizando sua cultura oral. Conscientes de que esta sempre foi fator fundamental para os povos do Novo Mundo, Roa Bastos (1992), Gabriel García Márquez (1975), Carlos Fuentes (1987), Alejo Carpentier (1979), Antônio Benítez Rojo (1979), Abel Posse (1983), Marcelo Leonardo Levinas (2001), são alguns dos romancistas hispano-americanos que buscam, no confronto entre ambos os registros, o argumento essencial para escrever suas obras que revisam o passado histórico do qual Colombo é o protagonista maior.

Os narradores eleitos por Roa Bastos (1992, p. 122) para conduzir a narrativa de *Vigília del Almirante* conseguem sintetizar tal aspecto diferencial entre a ação espanhola e a hispano-americana ao assumir uma consciência latino-americana e insistir no valor da oralidade, defendida em revelações como: “[...] *la palabra escrita, la letra, es siempre robada porque nadie puede llegar al vacío que está antes de la palabra última-última-primer.*”

Referências Bibliográficas



- BENÍTEZ ROJO, A. *El mar de las lentejas*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1979.
- CARPENTIER, A. *El arpa y la sombra*. 18ª ed.; México: Siglo Veintiuno, 1994.
- CARPENTIER, A. Viaje a la semilla. In: *Guerra del tiempo-tres relatos y una novela*. Santiago Chile: Orbe, 1969, p. 69 - 93.
- FUENTES, C. *Cristóbal Nonato*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1987.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. *El otoño del patriarca*. 3ª. ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1997.
- levinas, M. L. *El último crimen de Colón*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- POSSE, A. *Los perros del Paraíso*. 3ª ed. Barcelona: Argos Vergara, 1983.
- ROA BASTOS, A. *Vigilia del Almirante*. Asunción: RP Ediciones, 1992.
- BLOOM. H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Artur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- GREENBLATT, S. *Marvelous Possessions – The wonder of the New World*. Chicago: Oxford University Press, 1991.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz; Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- STAVANS, I. *Imagining Columbus - The literary Voyage*. New York: Palgrave, 1993.
- TODOROV, T. *A conquista da América. A questão do outro*. Trad. Beatriz Pessoa Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1983.



Blanca Rosa López: Entre la sombra y la esperanza. Imaginario masculino de la mujer y resemantización femenina en la primera mitad del siglo XX venezolano.

Giuliano Salvatore (Universidad Simón Bolívar)

La historia literaria venezolana de la primera mitad del siglo XX funciona para la visión crítica actual como una cifra doble. En primer lugar, sobre todo las décadas del veinte, treinta y cuarenta, es el espacio ampliamente estudiado de las obras y los autores “fundamentales” y “fundacionales” de la literatura nacional —Rufino Blanco Fombona, Rafael Pocaterra, Rómulo Gallegos, Miguel Otero Silva, Arturo Uslar Pietri, Julio Garmendia y Guillermo Meneses— construido principalmente sobre la idea de que comienza, en ese entonces, a ingresarse incipientemente en el campo de una modernidad estética y conceptual tardía en la que, al fin, la literatura va adjudicándose una razón de ser propia y una práctica discursiva autónoma. Estas obras, sin separarse por completo de los discursos totalizantes de la “nacionalidad”, adquieren legitimidad en sí mismas como discursos estéticos, de “creación”, de subjetividad.

Sin embargo, y sólo desde una visión crítica contemporánea, esa primera cifra oculta una segunda: la cifra del silenciamiento de una parte fundamental de la producción literaria de ese entonces, aquella escrita por mujeres, intelectuales, narradoras y poetisas que asumían también como ventajosa la formación de un espacio literario menos teñido de heroísmo y más permeable a las construcciones de las individualidades modernas. Además, oculta la importancia que tuvo la mujer no sólo como escritora de textos que contribuyeron a la modificación de ese espacio, sino también su importancia como lectora.

Espacio opacado, en la sombra, la escritura de mujeres proveyó a pesar de ello el sustrato para una crítica del estatuto androcéntrico de la sociedad venezolana, no sólo a nivel literario, sino también político, social y cultural, y sentó las bases fundamentales de una lucha de género comprometida que denunciaba la opresión, el olvido y la situación de desprotección —jurídica, legal, social— de la mujer.

Lo que nos interesa en este momento, enfocados en el trabajo narrativo de Blanca Rosa López, sobre todo de su libro de cuentos *Caminos* (1938), es mostrar dos aspectos fundamentales de esta situación: en primer lugar, nos interesa sacar a relucir la conceptualización de la mujer, tanto como sujeto social y político como sujeto intelectual, que surge de las obras literarias de los escritores “fundamentales” de la época, así como la estructura androcéntrica del canon y de la crítica de la época.



En segundo lugar, nos interesa analizar las diferentes maneras que en la obra de Blanca Rosa López “contraataca” ese poder y construye un espacio político, dentro de los linderos de lo ficcional, en el que deambulan personajes extraviados, exiliados y oprimidos, sin voz, que parecen funcionar —como en gran parte de las obras de su generación— como la vitrina de agravios de que era objeto la mujer en la sociedad venezolana de la época. Todo esto, y he aquí uno de los valores fundamentales no sólo de Blanca Rosa López sino de escritoras como Teresa de la Parra, Lourdes Morales, Lucila Palacios, Ada Pérez Guevara, Dinorah Ramos y Gloria Stolk, sin que el relato se haga panfletario y pierda así las cualidades literarias que le permitieron a esta generación saberse más que capacitadas para el diálogo crítico con sus contemporáneos hombres, incluso a pesar de esa ambigua defensa que hacen de ellas Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres en “El hilo de la voz” (2003) al decir que la escritura femenina de la época estaba claramente “empobrecida” de dos maneras; por un lado, debido a “la formación precaria y autodidacta [de la mujer] que en raros casos superaba el equivalente a una instrucción primaria” (p. 65) y el restringido acceso a una experiencia directa más allá de las paredes del hogar en el que debían llevar a cabo persistentemente el papel de madres, esposas, hijas o hermanas.

Para la generación de escritores contemporáneos con Blanca Rosa López, la mujer parece haber tenido dos únicas posibilidades identitarias, ambas igualmente despolitizadas. Por un lado, está la mujer perennemente en formación, aquel sujeto que debe estar constantemente llevado a norma, y cuyo valor como individuo sólo surge en la medida en que es casi completamente subyugado, educado, controlado. Rufino Blanco Fombona dirá, por ejemplo, que “desde el principio hasta el fin de la vida femenina, el clítoris es el rector” o, en respuesta a un problema personal, dirá que Ignacio Andrade, un político de la época, “llora hoy como una mujer, lo que no supo defender como un hombre”. Esta primera perspectiva, dibuja a un ser femenino extremadamente débil, tanto a nivel de una resistencia moral como intelectual, física y, por todo ello, política. Frívola, superficial, irracional, romántica, son algunos de los adjetivos que le corresponden a este “proyecto” masculino de mujer que, después, con extrema facilidad, pasan a ser los adjetivos que calificarán su obra literaria.

Por otro lado, existe una segunda posibilidad que, a primera vista, parece completamente opuesta. La mujer, y esto ha quedado asentado también en muchas obras literarias, tiene las cualidades de un ser oscuro, de una gran conexión espiritual, en la que los hombres encontrarán el sendero hacia un límite, el paso de la luz a la sombra a través de un ero-



tismo vinculado fuertemente con la muerte. Esta mujer es la prostituta o la bruja, y aparece estrechamente vinculada con las fuerzas destructoras de la naturaleza.

En casos como los de Guillermo Meneses, esta será la mujer que prevalecerá en cuentos como *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1934), *Borrachera* (1936), *Luna* (1938) o *La mano junto al muro* (1951). La mujer, entonces, se moviliza entre dos identidades restringidas, la mujer débil, que sin embargo debe ser suficientemente fuerte para cargar encima la responsabilidades del hogar —esta mujer es la madre, la hija, la hermana, la ayudante del párroco en la iglesia— y la sombra, el objeto de deseo, el contacto metafísico con lo otro, con el más allá de los límites, la impulsiva y la poderosamente desarticulante. Desde ambas perspectivas la mujer, como sujeto, y su identidad, como potestad, desaparecen. Desde ambas perspectivas la mujer es igualmente despolitizada, apartada de la historia, recluida: una en la casa, otra en el prostíbulo, en la callejuela oscura, en los límites de la ciudad, en la periferia.

De ninguna manera, las cualidades de estos “sujetos” incluían la de un pensamiento mínimamente estructurado (como en definitiva se piensa de todo sujeto subalterno) y mucho menos entonces se esperaba que llevaran a cabo un trabajo de escritura para el cual no estaban capacitados. Esta apreciación, además, estaba íntimamente vinculada no sólo con la conceptualización que se tenía de la mujer en ese entonces, sino con la idea y la tradición de lo que era la producción literaria. En Venezuela al menos, las primeras décadas del siglo XX mostraban todavía los remanentes de una escritura que, aunque estaba cambiando, como ya hemos dicho, era “entendida y utilizada como arma de combate, como prédica de progreso, como vehículo de enseñanza y como programa de acción y hasta de gobierno” (Uslar Pietri citado en *Noventa años de Literatura venezolana*: p. 18).

En escritores como Blanco Fombona, por ejemplo, la vinculación entre la escritura y la política era inquebrantable, al mismo tiempo que, para él, sólo podía tener validez el discurso literario en cuanto que estaba sustentado por un anecdótico prolífero de sucesos relatables. No es extraño, a partir de esto, que Fombona enfrentara con tanta pasión la escritura de la historia del país y el continente, y que incluso sus novelas más reconocidas, *El hombre de hierro* (1907) y *El hombre de oro* (1915) formen parte de esa “disposición fervorosa, apasionada inclusive, por acertar los elementos que tipifican la realidad anímica y el potente, avasallador mundo natural del país” (José Ramón Medina, 1993: 153) y del hombre americano. Fombona dirá, por ejemplo, que “Simón Bolívar es el primer poeta de la patria” (*Diarios Íntimos*: p. 35),



En este sentido, por la situación social de la mujer, la literatura era casi estrictamente un terreno masculino, tanto porque eran ellos los “únicos” capaces de entender el proceso político de la Venezuela gomecista (1905-1935) como porque “vivir” era experimentar todo aquello que sucede fuera de la casa, precisamente el lugar en donde estaba “aislada” la mujer. Por ello, para el sujeto masculino era importante controlar la representación identitaria de la mujer, por el hecho mismo de que su situación de subalteridad era imprescindible para la construcción identitaria del hombre de principios de siglo: la mujer —junto con otros subalternos— funcionaban como la antípoda, en lo físico y lo intelectual de la utopía masculina; no tenía posibilidad de “juego” identitario porque esa libertad hubiera significado un resquebrajamiento de las posibilidades fácticas de representación ficcional del propio sujeto masculino.

Hasta aquí hemos bosquejado, dentro del ámbito de la literatura, el espacio real y simbólico construido por los hombres, en el que Blanca Rosa López debía escribir y es el espacio de donde surgirá, también, la recepción (escasa) de su obra. Sin embargo, el espacio está incompleto. Fuera del discurso y el alcance masculino, las mujeres de la época también contribuyeron a la creación de ese espacio social, político y literario, y es precisamente la generación de finales de los años veinte y toda la década del treinta la que comenzará una lucha de género que tendrá en la novelas, la poesía y los relatos, —aparte de su trabajo político “en la calle”— un terreno necesario para la resemantización y reformulación de los valores androcéntricos preestablecidos.

Antes de 1935, año en que finaliza el régimen gomecista y asume el General Eleazar López Contreras (1935-1941), figuras como Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1961) y Teresa de la Parra (1889-1936) habían allanado el camino para una incipiente lucha femenina que, en ese entonces, había logrado participación importante tanto a nivel social como literario. A partir de 1936, un grupo mucho más amplio y, de alguna manera, más organizado y con más oportunidades políticas, surge con un discurso indagador “de la sociedad de la época y del espacio ocupado en ella por la mujer” (Rivas: 1993, p. 995). Entre ellas resalta, y presumimos que se encuentra entre las más jóvenes del grupo, Blanca Rosa López, que junto a sus compañeras de generación luchará por la “consecución del voto femenino” y “el cambio de Código Civil que asimilaba a la mujer a la misma condición de incapacidad jurídica de los menores de edad y de los entredichos” (Rivas: p. 95).

Entre sus muchas denuncias, el problema de la resemantización de la categoría “mujer” parece haber sido uno de los principales foco de la



lucha, obviamente porque en la base de esa categorización falocéntrica estaban sustentadas la mayor parte de las fuerzas coercitivas sociales que las mantenían en la sombra. Lo que comienza a darse entonces, es lo que Nelly Richard, hablando de una fecha muy posterior —los años noventa de la post-dictadura chilena— resumiría como el diseño de “nuevos ejes de reconceptualización crítica del pensar y del hacer (la) política que tomaran en cuenta toda la red —cultural— de subyugaciones” (Richard, 2001: p. 202) que sufría y sufre la mujer latinoamericana. Es este, el problema de la identidad y del papel de lo femenino en el campo cultural y político, lo que nos interesa resaltar en varios de los relatos de *Caminos*, de Blanca Rosa López.

Desde el título del libro y su dedicatoria, *Caminos* parece sugerir la idea de un “andar hacia”, de un proyecto de futuro para un “devenir mejor: bueno, fuerte y justiciero”. Sin embargo, en ninguno de los relatos hay ningún manifiesto explícito de un proyecto de este tipo. Todo lo contrario, los personajes que construye la narración son sujetos extraviados, menospreciados, opacados, locos, subalternos, y su “andar hacia” parece más bien un “andar entre”, un extravío sin demasiado rumbo, movilizados por fuerzas mucho más determinantes que la ilusión de sus proyectos. Y es precisamente en ellos, subrepticamente, que nos parece está la marca política del texto, su denuncia.

En el primero de los relatos, titulado también *Caminos*, el personaje principal es una mujer expatriada por el gobierno gomecista debido a que, “un tanto en broma, otro tanto en pose jocosas” se había encontrado un día “diciendo ironías a costa del régimen imperante” (5). Lo que nos resulta interesante de este primer gesto, puede resumirse en dos lecturas diferentes pero complementarias.

Por una parte, llama la atención que sea precisamente una mujer el objeto de una expatriación; no tanto porque pensemos que esto muestra la fuerza coercitiva del poder militar estructuralmente masculino —que no deja de hacerlo— sino porque el sujeto femenino se instala con este gesto narrativo en un plano de existencia política que no podía darse en la realidad^a. Lo que creemos está detrás del argumento, es la construcción de un sujeto con voz, audible políticamente, con la autonomía suficiente para poder expresar en público su opinión, y, sobre todo, con la capacidad de que el poder la tome en serio. Resulta paradójico, sin embargo, que se tenga que recurrir a la “invisibilidad” que impone el exilio para adquirir existencia política. No obstante, esa paradoja parece tener asidero en muchas escritoras de la generación de la década de los treinta.



Desde esta perspectiva, es que podemos proponer nuestra segunda lectura de este gesto. En la escritura de estas mujeres, el posicionamiento en el cuerpo de los parias de la sociedad les permitía elaborar el signo de una “identidad” grupal, a través de la identificación con todos aquellos oprimidos —no necesariamente mujeres— que el orden social producía en su estructura dominante.

En muchos relatos de *Caminos* se repite este enmascaramiento en el *otro* a través de diferentes argumentos y situaciones narrativas. En relatos como *Polvenil* y *Hospital*, la figura del paria no encuentra salida a su situación de subalteridad y las resoluciones finales de los relatos no iluminan la posibilidad de un cambio de la situación. Tan sólo en uno de los relatos en los que se da esta complicidad oprimido-narrador, *Pintaio*, la posición del personaje de la mujer se separa de la del oprimido —un perro callejero golpeado por su dueño— para que ésta puede llevar a cabo, convenientemente en el último de los relatos que componen el libro, un poder que, aunque mínimo e insignificante, marca la huella de una “diferencia” fundamental entre el orden de lo femenino y la crudeza de lo masculino.

Lo que parece surgir en definitiva de estos textos, es la lucha por una inclusión en el ámbito de lo social, sin que esto implique una difuminación de la “diferencia” radical entre los espacios simbólicos e imaginarios de ambos géneros. Lo que se busca, creemos intuir, es una igualdad jurídica, política, simbólica, de roles, que permita la potestad de la diferencia y la elección. El juego identitario, y la libre significación y apropiación del cuerpo femenino^b, comienza en estos textos a aparecer en forma de denuncia y de evidencia de desgarramiento.

Referencias Bibliográficas

- LÓPEZ, Blanca Rosa. *Caminos*. Caracas: Talleres Zig-Zag, 1938.
- ARAUJO, Helena. Narrativa femenina latinoamericana. En *Lectura crítica de la literatura Latinoamericana. Actualidades fundacionales* (Tomo IV). Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1997.
- MEDINA, José Ramón. *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.
- PANTIN, Yolanda y TORRES, Ana Teresa. *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas, Fundación Polar, 2005
- RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001.

Notas



- a Aunque el dato no es exacto, la primera vez que una mujer en Venezuela fue objeto de una retaliación política de este estilo no ocurrió hasta el gobierno de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958).
- b "Sobra decir que la latinoamericana sobrevive bajo la prohibición del deseo y que tanto la tradición religiosa como la moral burguesa le impiden reconocer y asumir su cuerpo" (Helena Araujo: 1997, p. 679).



Juan José Saer: saberes del presente.

Graciela Ravetti (FALE/ UFMG/ CNPq)

Las leyes de la memoria y la historia

Ha sido una de las preocupaciones centrales de Juan José Saer teorizar sobre cuál es la funcionalidad humana de la narrativa _ y por extensión _ del arte. En un ensayo donde reflexiona a partir del texto de Auerbach, *Mímesis*, Saer dice que

En el fondo se cree en Dios o en una narración por las mismas razones: en el enigmático fluir del tiempo, en la extrañeza del propio ser y en la opacidad caótica del mundo, ambos ofrecen una apariencia de realidad, un sentido posible, la inteligibilidad de un orden.

Un orden que, como “una galaxia luminosa de mundos imaginarios”, es casi indistinguible del otro al que llamamos real.

En *La mayor* (1976), hay un breve texto en que Saer hace una disquisición sobre como trabajan la memoria y los saberes que le son asociados. Como si fuera el viejo narrador de *El entenado*, o una prefiguración de ese personaje, la voz que narra se dice “a medio extinguir y lleno de recuerdos”. La pregunta que nortea esa argumentación tiene que ver con la ley que rige la memoria, una ley que se revela en su férrea realidad y en la dificultad de acceso. La cronología se descarta de plano, como una ficción filosófica que no sólo no es explicativa de por sí sino que se pone de manifiesto como uno de los brazos de la razón que, tergiversadora y asfixiante, tendría en la cárcel su figura privilegiada, dominadora que es de nuestro modo de pensar hasta el punto de haber “tomado por asalto hasta nuestros recuerdos”. No obstante la dificultad, esos recuerdos, producidos por la máquina de la memoria, por constituir nuestra única libertad, nos obliga a reflexionar sobre ella, dirigir nuestros esfuerzos a desvelar su misterio; es a ella a quien tenemos que exprimir para que nos dé un punto de apoyo para pensar. Al descartar la cronología, me pregunto, ¿estaríamos también exorcizando el historicismo y, con ese gesto, destituyendo a la historia de funcionalidad e importancia? ¿Qué efectos causa anatematizar la memoria, disminuirle su potencial cuyo límite problemático es la frontera o, lo que es lo mismo, la línea de pasaje, entre lo individual y lo social? ¿Qué restaría de esa potencia redentora de la historia, de esa “cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra”, como dice Benjamin en la segunda tesis sobre la historia?



Cuando Soldi, un personaje del ciclo saeriano, en *Las nubes*, escribe en una carta: "Lo que percibimos como verdadero del pasado no es la historia, sino nuestro propio presente que se proyecta a sí mismo y se contempla en lo exterior" (SAER, 2004, p. 14), frase que de otras maneras aparece formulado y figurado en otros textos de Saer, podemos reconocer un fuerte escepticismo sobre las condiciones de posibilidad de conocer, al menos de forma provisoria y fragmentaria, el pasado y, más, el presente y la experiencia individual como únicas medidas de conocimiento del pasado colectivo. Si estamos acostumbrados a pensar con Benjamin que, en la 5ª tesis sobre la historia afirma que "la verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente" y que "al pasado sólo puede retenérselo en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad", la consigna de Gonfried Keller que Benjamin cita, y su afirmación de que "la verdad no se nos escapará", es porque pensamos que hay un lugar donde sería necesario, urgente y obligatorio trabajar y ese lugar es el de la imagen que, venida del pasado, no se llega a reconocer en el presente y que por eso mismo pelagra desaparecer. Creo que no podemos tener esperanzas en un futuro sin algún tipo de rescate de algo que sea de la naturaleza de la alteridad, de lo que no soy yo, de un afuera del presente y del aquí, aunque, por la dificultad que tenemos en saber de qué se trata, nos asuste.

Saer comienza su argumentación con dos restricciones: no dejarse seducir por el canto de sirena del pensamiento cronológico pero no permitir, tampoco, que los recuerdos se transformen en obsesión, que es lo que ocurre cuando insisten en volver en ritmo traumático. El peligro al que alude Saer es que, para evitarnos el sufrimiento de realmente recordar lo que no podemos soportar, los recuerdos que nos traen el "afuera" del sistema, ese afuera que nos aterroriza, los naturalizamos, aunque decididamente no los reconozcamos, los transformamos en un pasado mítico, los domesticamos por una necesidad de orden. Tal vez entrarían en esta categoría los recuerdos martilleantes del canibalismo, como tradición olvidada, negada e irreconocible pero que se hace presente en el paradigma del presente, de varias maneras, que Saer noveliza en *El entenado*, narrando algo de esa oscuridad que yace bajo la cultura burguesa, como diría Adorno. Es un argumento que contradice aquella frase de Soldi que citamos al principio de este trabajo, y otras similares, o, por lo menos, que yuxtapone ideas que se complementan en su carácter de contradictorio: si lo único que nos permitimos recuperar del pasado es algo que es nuestro y de nuestro presente y que lo reconocemos como un desdoblamiento,



una proyección, ¿como podremos contrarrestar la historia como trauma, el eterno retorno del horror, de la miseria y del dolor?

Se necesita un lector sin ilusiones, ahído de narraciones realistas aunque en busca de “un poco más de realidad”, deseoso de encontrar un modo de cortar el continuum de la historia humana contada por la “prosa oficial”; reclamante ese lector de un tipo de narración que abra un espacio heterocrónico, sin principio ni fin, circular o yuxtapuesto, donde el narrador actúe como un niño en la calesita, dando vueltas y vueltas y estirándose para alcanzar la sortija. Pero apoderarse de la sortija exige técnica, correcciones de posición y así y todo el buen resultado no está garantizado.

¿Y qué más tiene en su haber el hombre para nutrir sus narraciones? Recuerdos globales, como los de la infancia y de la época en que esa fase de la vida fue vivida, abstractos al máximo por su propia condición de pertenecientes al pasado, y concretos porque se revelan por imágenes pasajeras y en movimiento constante pero que, tal vez por la recurrencia y la pasión de la rememoración, se acaban fijando en algunas figuraciones más firmes que, por su pureza, nitidez e sentido encubierto, se tornan al mismo tiempo históricas e imaginarias, personales y comunitarias, y aunque efectivamente no pueden ni deben transformarse en vehículos de una verdad única, están abiertas a la coincidencia con otras memorias, al afine que se produce entre escritura y lectura.

El hombre dispone también de recuerdos inmediatos, continúa Saer en *Recuerdos*, nuestra memoria nos provee de recordaciones de lo que estamos haciendo en el momento de hacerlo, lo que nos proporciona una estabilidad momentánea y profunda de nuestro vivir a cada momento, una especie de videncia, lo que le otorga densidad al presente, intensificado con lo que Saer llama recuerdos simultáneos, que nos permiten “recordar el instante que vivimos mientras lo vamos viviendo”. Menciona, también, recuerdos intermitentes,

recuerdos ajenos, con los que recordamos, o creemos recordar, recuerdos de otros. Y también recuerdos de recuerdos de recuerdos en los que recordamos recordar, o en los que la representación es el recuerdo de un momento en el que hemos recordado intensamente algo.

Ante tanta complejidad y habiendo hecho gala de un procedimiento clasificatorio al que no es muy afecto, Saer pone a la memoria como servidora de los recuerdos y no como su oficiante.

Al mismo tiempo que no son pura ficción, un “escándalo ontológico” nos distancia de los recuerdos y eso nos aleja más de esa realidad inte-



rior que de cualquier otra cosa que nos sea exterior. Con lo que se subraya, en un texto tan temprano de Saer como es *Recuerdos*, lo que va a ser su poética, en la que la fuerza y la fascinación de su escritura no reside en la peripecia, en la trama sino que su "intensidad es y ha de ser siempre mayor que cualquier aventura en espacios abiertos y en mares desconocidos: la percepción continua, confusa, ardua, del mundo y del tiempo, y la red intrincadísima de experiencias que la existencia de esa percepción supone" (SAER, 1976, p.168-9). Saer interioriza y singulariza la historia, no la descarta a no ser en sus pretensiones de cronología lineal y de gran relato explicativo. Sabemos que una buena parte de sus novelas _ *El entenado*, *La ocasión*, *Lo imborrable* y *Las nubes* _ está elaborada en una consonancia entre el saber literario, el histórico, el filosófico y el antropológico. Pero se trata de un saber que, en su desconfianza y negatividad frente a los postulados iluministas y cientificistas, sólo acepta en su constitución interna lo que el saber del presente y de la propia existencia pueden reconocer, siendo, para Saer, las medidas definitorias de la verdad histórica.

La enunciación esencial y la fantasía exacta

A propósito de *Glosa*, novela de Saer de 1986, dice Bernardo Carvalho,

Para Saer, escrever é recriar o mundo com as palavras, em vez de apenas refleti-lo. O texto de "Glosa" faz o leitor ver o mundo surgindo em câmera lenta diante dos seus olhos, sem nunca perder de vista a perspectiva de que está lendo, num movimento complexo de mão dupla, em que o mundo e as palavras que o criam surgem e se afirmam ao mesmo tempo e com a mesma força. O leitor vê o mundo, em minúcias, em sua transparência, sem deixar de ver também as palavras, em sua opacidade. Não é apenas o mundo que se torna visível pelas palavras, é o mundo e as palavras que se expõem, simultaneamente. O mundo sendo criado no mesmo instante em que o leitor o lê.

Que a consciência desse princípio esteja por trás de boa parte da literatura moderna é um fato e, para muitos, uma obviedade. Foi por essa literatura que Saer sempre militou. (CARVALHO, 2005)

Saer, en *La narración-objeto*, dice que el poema trae algo que todavía no ha sido pensado ni dicho y que no proviene de un trabajo puramente intelectual, o sea que no podemos acceder a esa palabra esencial contando con su funcionalidad así como se nos escapa si la asediamos desde la convención y/o de lo que la crítica literaria suele cristalizar como tradición. La poética de Saer atiende, entonces, a crear imágenes que capturen, al mismo tiempo, el momento histórico y el existencial, el de



la experiencia personal y el comunitario, el de la pura creación y el de la batalla permanente del ser contra su continua disolución en la nada. Es ése su modo de no cancelar el historicismo sino de trabajarlo como una fantasía exacta, para decirlo con una expresión de Adorno.

En su correspondencia con Thomas Mann, Adorno cita un pasaje en que Mann cuestiona el concepto de unidad de las artes. Por nota de los editores del libro, Christoph Göttsche y Thomas Sprecher, sabemos que Mann cita a Schiller para elaborar su idea de "arte":

Pues el 'arte', ¿no es un concepto superior-general, algo en realidad abstracto, que se concreta en sus realizaciones y determinaciones individuales siempre de modo novedoso y especial? Todo caso de fenómeno artístico es un caso singular, sumamente distintivo y condicionado por la persona; y por momentos resulta difícil para el creador subsumirlo en la gran y universal idea del arte. Todo ejercicio de arte significa una nueva y a su vez ya artística adecuación de condiciones individuales al 'arte': es verdad, en realidad el arte no existe, sólo existe el artista y su acuerdo personal con el arte, ese lugar donde, justamente porque es el suyo propio, conserva de modo necesario 'cierta excelencia'. (ADORNO, MANN, 2006, p. 153-155)

Es en esa estela que construye Saer su trabajo crítico y su ficción, en un clima de antipopulismo, de antinacionalismo y de antirrealismo estrechos, en un encuentro entre la escritura, la experiencia artística y la creación de un espacio literario donde renace a cada vez una tradición que, como toda tradición, está en permanente performance y donde el lugar del saber histórico y de la memoria es problemático. En el prólogo de *La narración-objeto*, el autor se cuestiona sobre el estatuto de las reflexiones críticas _ el saber teórico _ de un ficcionista. ¿Hasta qué punto o cuáles serían los límites de ese saber teórico, cuando deja de ser simplemente un reflejo de los hábitos y hasta de los prejuicios disfrazados de conceptos? Para no esconder su trabajo crítico en una modestia disimulada, Saer dice que "renunciar a la crítica es dejarles el campo libre a los vándalos que, al final del segundo milenio de nuestra era, pretenden reducir el arte a su valor comercial" (SAER, 1999, p.12). En un texto de ese mismo libro, la prosa es vista como un instrumento del Estado por sus características de comunicabilidad, expresión de lo racional, utilidad pragmática y urgencia. Claridad y coherencia son dos de las características de la prosa aliada al poder, que, por eso, no se puede permitir el privilegio que el eufemismo, la jerga, la alusión y la manipulación de la sintaxis tienen en nuestra contemporaneidad, aunque la prosa sea, por



naturaleza, claridad, orden, utilidad y precisión. Pero, mal que nos pese, sigue Saer, la prosa es también el instrumento de la novela, de la narración en general. Para no caer en las trampas del poder, el narrador debe modificar su función convencional, resistir. Parte del riesgo de terminar sirviendo a la escritura oficial radica en la pretensa necesidad de unir texto y referente, la condena al realismo. Como mercancía, la prueba de la calidad del sentido está dada, en nuestra época, por la *funcionalidad*, que sería la forma más clara de la razón de ser de un objeto. Claro que Saer se rebela contra ese mandamiento. La tarea de todo narrador, dice, es invalidar esa orden proveniente de una ley sin sujeto explícito; no dejar, como decía Pasolini, “la tradición a los tradicionalistas”, o, decimos en palabras de Benjamin de la 6° tesis sobre la historia, “en toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla”. En su teoría de la resistencia al sistema, Saer opone, a la idea de objeto raro de los surrealistas, la de una ascesis sin objetos. Uno de sus ejemplos es, justamente, Thomas Mann, quien, para Saer, es uno de esos escritores que nos reconcilian con la vida, “nos hacen creer mejores de lo que somos” pero no porque nos escamoteen las contradicciones sino, al contrario, porque nos presentan el mundo en detalle, en minucias, lo que nos lleva a reencontrarnos con la “imperfección de lo empírico”. Mann retira de la poesía lírica, de la filosofía o de la metafísica los grandes temas de la humanidad _ sexo, tiempo, muerte, enfermedad_ y los pone como fundamento materialista de su obra; con eso los devuelve a la historicidad. Es esa característica de Mann la que fascina a Saer. Al final, la estrategia para poner en práctica esa contradicción a las leyes del mercado pasa por alcanzar lo universal manteniéndose en el dominio riguroso de lo particular.

Referencias Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. y Thomas Mann. *Correspondencia 1943 – 1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BENJAMIN, Walter. 1971. *Angelus Novus*, traducción de H. A. Murena, prólogo de Ignacio de Solá-Morales, Edhasa, Barcelona 1971.
- CARVALHO, Bernardo. “Contar o que não viu”. São Paulo, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, terça-feira, 21 de junho.
- SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- . *La narración objeto*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- . *La mayor*. Buenos Aires: Planeta, 1976.
- . *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1997.
- . *Las nubes*. Buenos Aires: Seix-Barral, 2004.



Cortázar e a palavra de Eros

Iara Kastrup (PG/SP)

Um tema de Cortázar, que acreditamos, foi pouco tratado e que, no entanto, se apresenta constantemente, é o erotismo. Em *Último Round*, Cortázar lamenta a ausência do eros ludens na literatura escrita em língua espanhola e sua denúncia recai sobre a incapacidade dos autores em geral (inclusive dele) de integrarem-se na existência do erótico, fomentando tabus e eufemismos e utilizando um excesso de puritanismo que dilui e falseia a clara eloquência erótica de um olhar, de um gesto, de uma intenção (às vezes apenas perceptível na extremidade dos dedos). *“En toda mi obra no he sido capaz de escribir una sola vez la palabra concha que por lo menos dos ocasiones me hizo más falta que los cigarrillos”*. (CORTÁZAR 1984 p.83). Para ele, esse comportamento não é senão a demonstração de uma pureza, na verdade, insuportavelmente alienada. O Cortázar que buscamos é um Cortázar imbuído de um olhar expressivo que, diante do impasse gerado pelo fracasso da linguagem para revelar os meandros da sexualidade, instaura uma moral que exige o gozo como forma libertadora dos antagonismos e desencontros e postula a liberação de Eros das múltiplas regras acéticas impostas pelo cristianismo e pela “Gran Costumbre”. Para Cortázar o erotismo constitui uma viagem do sêmem ao sema numa jornada que se constitui plenamente do olho à glândula pituitária cujo caminho é traçado por uma lógica prudente: a inteligência

O que une os textos aqui trabalhados é uma observação minuciosa e perversa do desejo humano. Veremos como dentro da diversidade natural do olhar, existe um olhar erótico que, além de sua vicária singularidade, se apresenta sustentado pela transgressão. Constataremos, então, que ao burlar a convenção do desejo puro, os excessos se tornam verdadeiros dispositivos da sexualidade e da crueldade e terminam por gerar um conflito também no campo lingüístico. Chegaremos, por fim, à realidade do desejo; *“una realidad sin interposición de mitos, religiones, sistemas reticulados”*, e ao excesso batailliano onde “o sentido último do erotismo é a morte”.

A epígrafe de “Ciclismo em Grignan”, tomada de Bataille^a, estabelece um elo entre o livro *Historia do Olho* e a cena que constitui o relato. A ação do conto se faz sob a ação do olhar do narrador que catalisa o erótico a partir da imagem de uma adolescente que se desloca *“livianamente en la silla de la bicicleta”*. O olhar do narrador se encarrega de relacionar a atitude da ciclista com um ato de busca de um prazer solitário. O



procedimento de tomada de distância do narrador, permite expressar no movimento entre as nádegas da jovem ciclista e o selim de sua bicicleta, algo que supera em sugestão erótica em quantas palavras pretendam substituí-lo. A exploração dos sentidos da ciclista, desdobradamente, cala aos sentidos do narrador, que explora uma sensualidade que *“busca a fusión conciliadora”*, dela no gozo do corpo *per angostam viam*, e dele na narrativa, construindo uma verdadeira metafísica do olhar que compreende desde a simples contemplação até o gozo final.

A mesma tríade de “Ciclismo en Grignan”- mulher, máquina, olhar -está presente em “La noche de Saint Tropez”^b. Mais uma vez, o olhar capta a “ilusão de um instante” e trama o relato que está estreitamente relacionado com a ordem do olhar e da perspectiva erótica.

Sentado na cobertura de um iate, *“puesto de observación privilegiado”*, o olhar do narrador segue veloz a frenética excitação do *“ir y venir privado de sentido”*, das *“muchachas semidesnudas”*, dos homossexuais *“Narcisos lânguidos”*-. O cais é o lugar da sexualidade, essencialmente primitiva e dissolvente que contamina e que se manifesta como contrária à sexualidade imposta pelos padrões. A narrativa segue este olhar, abolindo a pontuação (com exceção da vírgula, pequeno espasmo) e o léxico empregado está diretamente relacionado com o ápice do desejo sexual: o orgasmo.

No meio deste caos noturno, surge uma motocicleta Harley Davidson, objeto que será o ponto de ordem na desordem humana que a circunda e admira, confluência do desejo que estabelece, enfim, uma relação com a conjuntura sexual. Numa sucessão de sentenças descritivas, um olhar impregnado de fantasia erótica demarca pilotos, passageiros, espectadores. As imagens vão sendo tecidas obedecendo ao mesmo ritmo da visão do cais, e a moto –“imagem coagulada” compreende uma espécie de objeto-fetice, uma plataforma onde o desejo inventa diferentes termos para os diversos corpos que a circundam, transformando-se no paradigma das realizações do desejo. *“codiciada, acariciada, violada, masturbada por ojos, manos, pelos, espaldas, nalgas de los que la contemplan, se prosternan ante ella, bajo ella, se someten a su dominio (...)”*

A eleição do olhar nestes dois relatos como campo semântico para a configuração textual está em função do desejo, e a narração avança a partir do momento em que o desejo é ativado em função do objeto visado, objeto este que pode ser tanto uma adolescente ou uma moto Harley-Davidson. Não há conflito lingüístico no plano da narração porque não há transgressão no plano do desejo.



“Silvia”, apresenta uma outra construção do erótico que oscila entre o desejo petrificado e o desejo realizado.

Apesar de sua aparente simplicidade, talvez seja um dos contos mais complexos de Cortazar, primeiro porque se sobrepõe a realidade do mundo que vivemos e aponta para a realidade de um mundo interior que oferece as mesmas dimensões do sonho, este “*instante sin tiempo*”, esta “névoa” a qual pertence Silvia.

Segundo, porque concomitantemente à misteriosa figura de Silvia, figura no texto uma constelação de nomes do mundo das artes - músicos, pintores, escultores, ensaístas, filósofos, escritores- que estão ligados por um elo comum: suas propostas inovadoras dentro do campo das artes, propostas estas que questionam e rompem com a rigidez das formas.

À primeira vista, o que salta aos olhos é o caráter estatuário de Silvia. Desde uma perspectiva iconográfica, apresenta uma interessante oposição entre duas formas antagônicas de representação do corpo humano: como estátua (não podemos esquecer que o protagonista Fernando diz que tem a seus cuidados uma “*estatuilla de las Cícladas*”,) e corpo como fonte de sexualidade.

Como uma estátua pedestre, Silvia, apresenta músculos brilhantes e definidos, um cabelo longo dourado, um nariz fino; como uma estátua jacente- a posição em que Silvia é descrita quando está na cama de Fernando-, a suave curva dos quadris e os seios “imperiosos” nos remete ao tema do nu feminino deitado da “Vênus Durmiente”- De frente ou de perfil ela se parece a uma estátua, mas manifesta, ao mesmo tempo, uma falta total de rigidez. Seus movimentos associam com perfeição a mobilidade com a imobilidade.

Sílvia é forjada pelo fogo, palavra freqüente no texto que condensa uma forte sexualidade, já que simbolicamente além de transmitir uma intenção de purificação e luz, está ligado ao movimento de vai-e-vem da técnica primeira para a obtenção do fogo, que aponta para a imagem do movimento da relação sexual.

A naturalidade com que o narrador aceita Silvia em seu mundo mesmo depois de saber que não passa de uma “invenção lúdica” das crianças e a certeza que não a verá mais porque é preciso que estejam todos juntos (ele e as quatro crianças) se sobrepõe a realidade do mundo que ele vive mas, Silvia pertence ao mundo da névoa, como disse o narrador,e esse mundo permite a realização do impossível, do vedado. Daí que sua consumação / realização seja totalmente vedada ao mundo normal.

Falamos anteriormente do rol de nomes que fazem parte da unidade narrativa. Há um elenco de nomes do mundo das artes e todos esses ar-



tistas postulam uma interligação osmótica entre as artes, fundindo música, literatura, matemática, filosofia entre si. Todas estas referências que circulam e se inter-relacionam dentro da unidade da narrativa proporcionam um sistema de relações conexas com o erotismo e a arte de narrar, se tomamos a narrativa como um movimento do desejo em função de um objeto esquivo, e este objeto esquivo como Sílvia. O narrador ao aliciar a narração à imagem de Sílvia, se bifurca em dois caminhos. Petrificadas, - Sílvia e a narrativa- nada dizem, mas como corpo de desejo, a menina-mulher e as experiências florescidas no campo da arte autenticam o erótico da busca.

A complexidade se apresenta quando o erótico transgride as normas sociais porque o narrador transgride também a norma lingüística, problematizando o contar.

Desde o título *"Usted se tendió a tu lado"*, notamos no mecanismo discursivo do narrador uma "transgressão lingüística" com a presença na mesma frase de dois pronomes (*usted, tu*), que além de sugerir uma simultaneidade que está no núcleo temático - o desejo da mãe pelo filho - reforça a idéia de uma transgressão, tanto à norma sintática como à norma social.

No tema explorado aqui - o conflito gerado pelas relações idílicas entre mãe-filho-namorada -, o que nos interessa, principalmente, são as lembranças evocadas através da pergunta que abre o conto: *"¿Cuándo lo había visto desnudo por última vez?"*

No campo lingüístico, esse "lo", é claro se refere à Roberto, mas a partir daí, o narrador cria uma ambigüidade na instância narradora onde os pronomes *"vos/usted"* se misturam, configurando um sistema narrativo instável. Este narrador - um "yo" oculto que dialoga com *"usted"* e *"vos"*- reproduz de maneira alucinante o que pensam e sentem Denise e Roberto, como se eles se expressassem diretamente, gerando para o leitor uma certa dificuldade em identificar "quem" ou "a quem se fala".

No campo temático, o flagrante de Roberto no banho faz cair o fio do limite entre o menino e o homem. Toda a trama (a iniciação sexual de Roberto) é atravessada ora pelas lembranças – cada vez mais freqüentes e particulares da mãe- ora pelas cenas do presente da enunciação dadas por um sistema narrativo instável.

Estas lembranças comuns à quase todas as mães, servem, no entanto, de matriz para a situação ambígua que se encontra Denise: de um lado quando fantasia e organiza a primeira relação sexual de Roberto com sua namorada Lílian, e de outro, quando se sente rival de Lílian.



O devaneio de Denise, que se desenrola relatando eventos da infância traz uma marca significativa, cuja matriz está em uma cena datada quando Roberto tinha então sete anos e chega em casa reclamando envergonhado que alguma coisa o incomodava “entrepierna y el culito”, ao ponto de sangrar. Ela o examina minuciosamente e trata do ferimento.

Aparentemente, a cena em si, não traz a carga erótica/cruel que fazemos, mas no desenrolar do relato, outras lembranças de Denise aparecem e ratificam o corpo de Roberto “*boca abajo*”. É como se a entrada no campo do desejo só se viabilizasse a partir do evento de dor/crueldade. Esta cena tão banal quanto íntima, traz uma espécie de efeito de eco, e, na cena da gruta onde Roberto está com Lílian, a superposição da mãe sobre a imagem da namorada é significativa já que retorna a cena do “*boca abajo*”.

A questão do limite não parece estar nas mãos de um simples desejo que prazerosamente se inicia no olhar de uma mãe para um filho, e sim que foi forçado a calar-se ou manter-se nos cantos obscuros de uma consciência conciliada com seus próprios limites, e, que ao fim se erotiza com o passar do tempo e termina sem que conheça o “verdadeiro limite”. Para Artaud no jogo da vida, no apetite da vida, no impulso irracional para a vida existe uma espécie de maldade inicial que é o desejo de Eros pois além de cruel passa por cima das contingências.

Cortázar declarou uma vez que “*La Senõrita Cora*” é o conto mais erótico que já escreveu. E o que nos interessa é justamente detectar como e onde está este erotismo. Como sempre, o foco principal não está no tema – o poder de sedução de uma mulher sobre um adolescente – nem na construção dos personagens, nem na fábula em si. O que resulta interessante e que talvez sacie nossa curiosidade é constatar como a sedução está disseminada no plano da enunciação.

O conto relata a história de Pablo, “*un chico crecido*”, que é internado num hospital para se submeter a uma cirurgia de apendicite. Cora, a enfermeira, percebe o quanto sua presença perturba emocionalmente o jovem Pablo, que por sua vez, tece suas fantasias a respeito de Cora, mas ela censura o “tuteo” proposto.

A censura ao “tuteo”, dada pela resposta de Cora, que à princípio parece uma tentativa de manter uma distância cerimoniosa, na verdade faz parte do jogo de sedução que se arma. Algo mais forte a incomoda diante do corpo “*tan bonito y tan bien hecho para sus años*”, e Cora sabe que algo está acontecendo, ora pelo “*maldito calor que me sube por la piel*”, ora pelo prazer que sente ao vê-lo submisso, de braços à sua mercê: raspagem dos pelos pubianos, medição de temperatura, injeções, supositó-



rios, lavagem. “(...) *por una parte me hacía gracia estarle viendo el culito a mi joven admirador, pero de nuevo, me daba un poco de lástima de él, era realmente como si lo estuviera castigando por lo que me había dicho*”.

Logo após a mal sucedida cirurgia, quando o estado de saúde de Pablo se agrava, Cora sob a certeza iminente da morte dele cede, finalmente: “*Llárame Cora*”, *le dije*. “*Yo voy a ser Cora para vos, solamente para vos*”.

Estes dois relatos, como vimos, apontam para o adensamento erótico na mesma cena; um olhar feminino que desvenda a intimidade do corpo de um adolescente transgredindo o simples desejo. Se no primeiro se questiona o limite, em “La Señorita Cora” o limite está traçado, como disse Bataille, na morte. Outro ponto em comum é no plano da enunciação. Vimos como em “Usted se tendió a tu lado” a ambigüidade na instância narrativa desafia e transgride as normas lingüísticas. Aqui em “La Señorita Cora”, o texto é construído a partir dos enunciados de narradores diferentes. O discurso, assim, desliza sem marcas do sujeito da enunciação onde cada um expõe, com sua própria voz, sua percepção do conflito, às vezes dentro de um mesmo parágrafo.

A sedução constitui o primeiro passo para a realização de um desejo, mas é invadida por um olhar que deflagra uma perversão. Tanto Denise, com suas lembranças “*del cullito ensangrentado*” de Roberto, quanto Cora com suas injeções, lavagens e medições de temperatura em Pablito, rompem os limites quando nos levam ao ponto central do “boca abajo”.

Mapeando o olhar erótico feminino nestes contos de Cortázar chegamos à perversão atestada por Baudrillard. Seguindo essa linha, produz-se, então, uma espécie de contágio generalizado dos atos perversos com a transgressão lingüística, ou seja, na mesma proporção em que as protagonistas transgridem a cadeia do desejo, a linguagem também transgride as respectivas normas. Logo, a perversão do outro seqüestrado pelo olhar leva, concomitantemente, à desestruturação da linguagem.

Os olhares eróticos femininos vistos aqui, abrem espaço para a realização do desejo através de um Eros cruel, batalliano, e por isto o narrador, incapaz de romper aquilo que o sufoca, se emaranha nos fios da narrativa, problematizando o contar. Como Cortázar mesmo declarou, a dificuldade de realizar o erótico através de palavras – como tão bem o faz Bataille – o leva a realizar este erótico ora no campo dos sonhos (“Silvia”), ora na relação objeto-sujeito (“Ciclismo em Grignan” e “Noche de Saint Tropez”), ora no limite (“Usted se tendió a tu lado”), e finalmente, na morte (“La Señorita Cora”). Transformando a sedução da mulher num enigma que aponta para a sexualidade ligada à morte do objeto seduzido, a sexualidade se torna o lugar de questões sobre o que pode e o que não



pode ser conhecido. O que se apresenta, então, é o fracasso da linguagem para dizer uma verdade inacessível contida no erótico. Permanece pois válida como vértebra da narrativa erótica de Cortazar essa busca da palavra que justifique a experiência do olhar.

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, George. *Historia do Olho*. S.Paulo, Cosac&Naify, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. S.Paulo, Ed. Perspectiva, 2002
- CORTÁZAR, Julio. *Ultimo Round- tomo I*. Mexico, Ed. Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- *Ultimo Round- tomo II*. Mexico, Ed. Siglo Veintiuno Editores,1984.
- *Los relatos(1) Ritos*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- *Los relatos (2) Juegos*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- *Los relatos (3) Pasajes*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Notas

- a « Elle se branlai sur la selle avec une brusquerie de plus en plus forte. Elle n'avait donc pas plus que moi épuisé l'orage évoqué par su nudité. G. Bataille (*Histoire de l'oleil*). Cosac & Naify, 2003.
- b Em *Último Round*, Tomo II, 1985, p.192



Santa Evita: uma vida como espetáculo

Isabel Jasinski (UFP)

Parecía como si, repasando los discursos del pasado, Ella ensayara los del futuro delante del extraño espejo de la pantalla, donde se reflejaba no ya lo que podía hacer sino lo que nunca más sería.

Dois aspectos são ineludíveis quanto a *Santa Evita*: seu caráter biográfico e a importância do cinema e do rádio na vida de Eva Duarte Perón. Ao escrever sobre sua vida, o protagonista, suposto autor e autor empírico, baseia-se nos documentos que sobrevivem ao tempo, constroem a memória e, muitas vezes, a identidade. São eles: os testemunhos, as reportagens, as entrevistas, os noticiários e os filmes em que Eva Duarte atuou. Diz ela: “lo que se quema no existe, Negro, lo que no se escribe ni se filma, se olvida (...)” (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p.221). Compreendendo que a escrita e a imagem são elaborações discursivas movidas pela intenção de um sujeito narrativo, posso interpretar que tais representações de linguagem têm a capacidade de formar a memória cultural e histórica. No entanto, aquilo que pareceu objetivo na sua busca pela verdade dos fatos, formou artimanhas de linguagem e ameaçava a razão do protagonista com a confusão, a loucura e a mistificação, das quais ele escapou quando escreveu a história, passou adiante a memória acumulada, inscrevendo-a no espaço performático da cultura.

Tomás Eloy, protagonista, persegue a imagem de Eva, tentando decifrar o mistério que envolve sua vida, ou como se articulam “Eva Duarte” e “Evita Perón”. Isso corresponde a um antes e um depois na vida da personagem, que não se coadunam a não ser na performance da ficção, por isso se assemelha a uma história de rádio-novela. Os personagens que testemunharam sua trajetória, principalmente a do seu corpo embalsamado e os acontecimentos inexplicáveis que acompanharam seu movimento insepulto, também assumem uma perspectiva narrativa. Como pontos de vista parciais, seus relatos conformam retalhos discursivos na elaboração do romance

empecé a ver sus películas, a oír las grabaciones de sus discursos, a preguntar en todas partes quién había sido y cómo y por qué. ‘Era una Santa y punto’, me dijo un día la actriz que le había dado refugio cuando llegó a Buenos Aires. (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p. 390).

Cada personagem manipula sua própria memória relativa de Evita, como manipularam o corpo embalsamado. Cada um projeta sobre a figura



de Evita seus sonhos humildes, obscenos, neuróticos ou científicos. Assim, o corpo torna-se depositário de muitas histórias e recordações, especialmente implicadas pelo misterioso desaparecimento de 20 anos. Para o protagonista, aqueles que seguiram mais de perto a transformação de Eva Duarte são testemunhos preciosos de imagens da memória.

A memória discursiva, a memória documental, a memória visual se articulam na temática e na ambientação do romance argentino. Porém, mais que isso, desenvolvem a fábula e a representação narrativa. Por um lado, não há como negar a evidência histórica da rádio-novela e do cinema *hollywoodiano* como referentes de entretenimento para as sociedades urbanas latino-americanas dos anos 30 e 40. Buenos Aires, então como ainda hoje, era o centro cultural do país, que atraía interioranos com promessa de trabalho, progresso e cultura. Por outro lado, podia verificar-se o poder de difusão das imagens e informações criadas para os meios de comunicação de massas. Políticos e produtores culturais fizeram uso desses meios a seu favor, pense-se, por exemplo, na propaganda fascista e demagógica que tanto marcou o discurso peronista:

Perón era admirador de la escenografía fascista y casi todos sus actos de masa copiaban a los del Duce. Pero Evita, que no tenía otra cultura que la del cine, quería que su proclamación se pareciera a un estreno de Hollywood, con reflectores, música de trompetas y aluviones de público. (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p. 94).

Uma nação construída por um discurso massivo e demagógico, por imagens elaboradas pelos meios tecnológicos, por ilusões que povoaram o imaginário popular. As imagens dos meios de comunicação são fugazes, mas os estereótipos criados a partir delas criam raízes na maneira de ver o mundo e interpretá-lo. “Eva Duarte”, filha bastarda de um rico fazendeiro, sonhou com o mundo do cinema, com o estrelato. Seu atrevimento, mais que seu talento, conquistou um palco muito maior que o do estúdio de filmagem: foi o palco do país. Ela projetou a ilusão das telas e das rádio-novelas na própria vida. Eva Perón, “Evita”, foi uma criação e gerou seu estereótipo, eternizado nas fotografias, nos documentários, nas imagens do cinema, no símbolo representado pela múmia jovem, no mito, nos discursos, nas lembranças.

“Aquel final de Evita fue triste como las radionovelas de los años 40”, me dijo dona Juana la única vez que la vi. “Las cosas de las que hablamos ese día eran como las que Alicia, la chica inválida, hablaba con su ama de llaves en una obra que se llamaba, creo, Sueño de amor”. Evita Duarte



interpretó el personaje de Alicia en la radionovela Una promesa de amor, de Martinelli Masa, que se difundió por radio El Mundo en junio de 1942 (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p. 40).

Tomás Eloy tenta resgatar a vida de Evita pelas associações discursivas, cognitivas e culturais, e pelo que há nela de simbólico: a ascensão social, o amor ideal, a eternização da morte. Tudo isso alcança maior relevo quando balanceado pelas muitas imagens de Evita dispersadas pelo imaginário dos personagens. A “Evita” do cinema não era definitivamente a que todos conheciam, nem tampouco aquela beatificada pela morte prematura. Evita não era única, era muitas reproduções da mesma imagem, “transfigurada em mito, Evita era millones” (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p. 66). É um dilema que a narrativa quer expressar ao articular imagens e palavras. Tais imagens, descontextualizadas em certa medida pelo avanço do tempo histórico, podem servir como documento realista e como material para interpretação, reinterpretação e ficcionalização. O resgate do passado histórico é impossível, em função disso, a narrativa ganha espaço como discurso elaborado que pode recorrer a qualquer referente cultural, ficcionalizando-o.

Mi primer impulso fue contar a Evita siguiendo el hilo de la frase con que Clifton Webbe abre los enigmas de Laura, el film de Otto Preminger: “Nunca olvidaré el fin de semana en que murió Laura”. Yo tampoco había olvidado el brumoso fin de semana en que murió Evita. Esa no era la única coincidencia. Laura había resucitado a su modo: no muriendo; y Evita lo hizo también: multiplicándose. (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p. 63)

Evita queria tanto ser atriz que passou para a história como personagem da ficção da vida, criado e recriado por cada um: o autor, o Coronel Koenig, o embalsamador Dr. Ara, diretores de cinema e teatro, o cabelereiro, o marido Juan Perón, a mãe e tantas outras figuras que passeiam pelas palavras e imagens de *Santa Evita*. Deste modo, Evita fica eternizada pela ficção, para que ninguém esqueça dela, como era seu desejo: “Evita nunca se hubiera imaginado reencarnada en Janice Brown ni en la voz rapada de Sinead O’Connor” (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p. 205). A representação de Evita foi mais longe do que ela mesma imaginava, tornou-se personagem manipulada pelo destino que escolheu, pela fantasia própria e alheia.

O narrador constrói o personagem como se fizesse uma montagem de imagens de diferentes perspectivas, de forma a atribuir-lhe dinâmica. No clímax da ação, em que o discurso performático de Evita produz um efeito de espetáculo, o texto ficcional configura um roteiro cinematográfico. Esse recurso lança a relação entre cinema e literatura além de uma sim-



ples relação referencial e temática. É como vivificar o personagem pela narrativa-documentário dando-lhe alento discursivo e também visual. Assim, ele preenche o vazio da memória narrativa, costura os fatos de modo a atribuir seqüencialidade e verossimilhança, interpondo o espaço público e o privado. É desta forma que tenta captar a ponte entre vida e ficção.

En los noticieros hay miles de metros con toda clase de emociones. Podría clasificar esas emociones e insertar las dos o tres más convenientes. Por último, regresaría a un primer plano de Evita con la Segunda parte de la sentencia: "Yo haré lo que diga el pueblo". No le voy a explicar a usted que esos arreglos son moneda corriente en el cine. Un salto de montaje o un fundido a negro bastan para inventar otro pasado. En el cine no hay historia, no hay memoria. Todo es vida contemporanea, presente puro. Lo único verdadero es la conciencia del espectador (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p. 114).

No entanto, as imagens do cinema criam memória, povoam um imaginário fragmentado e movente, constantemente atualizado pela narrativa romanesca ou fílmica. Esta cena da obra de Tomás Eloy Martínez, mais que elemento temático, é um componente estrutural e simbólico do relato. Representa o simulacro Evita Perón, a fachada de uma casa em ruínas, a carcaça do seu corpo, a encenação da nação. Também é funcional para a representação porque o roteiro recria a cena posterior à que estava contando Júlio Alcaraz, ex-cabelereiro de Evita e de estrelas do cinema argentino. Posso dizer que ele preenche a imaginação do leitor tentando reconstituir a realidade, mas ciente da sua impossibilidade.

As imagens-movimento do cinema documentário e do cinema comercial também produzem um efeito simbólico para a composição da biografia de Eva Perón. Sem premeditá-lo, o protagonista-investigador da vida de Evita se envolve num labirinto de imagens dela em que todas se assemelham pela repetição. Segue o fio de meada dos fatos documentados, porém deduz que aquilo que parece corresponder à verdade é uma performance, um espetáculo, uma encenação. Representá-la como personagem de roteiro de documentário em um romance de ficção é mostrá-la nos bastidores da filmagem, arrancando a máscara por enfatizá-la excessivamente. Tomás Eloy parece sugerir que imagens visuais são tidas por verdadeiras, porém significam o que o espectador deseja ver ou atribuir-lhe. Um exemplo disso é a cena hilária em que o Coronel Koenig, no final da vida, bêbado e obcecado pelo corpo de Evita, afirma que o estão enterrando na lua, porque acompanha as imagens do homem na lua pela televisão.

As imagens construídas em torno à figura de Evita, viva ou morta, con-



fundem e fascinam porque parecem a cristalização de um conto de fadas, a eternização da História. O passado ficou enraizado como imagens no pensamento dos personagens. É nelas que o protagonista poderá encontrar a explicação, a compreensão e domínio dos dados, mas elas são efêmeras e seus significados, volúveis. O protagonista acaba descobrindo que o significado do mistério está na apropriação das imagens, nessa disseminação que faz de um único ser, diversos. Deste modo, Evita pode tanto ser “Benefactora de los humildes y Jefa Espiritual de la Nación” como “ícono del peronismo analfabeto, bárbaro y demagogo” (p. 183, 184): “En la Argentina es todavía la Cenicienta de las telenovelas, la nostalgia de haber sido lo que nunca fuimos, la mujer del látigo, la madre celestial. Afuera es el poder, la muerta joven, la hiena compasiva que desde los balcones del más allá declama: ‘No llores por mí, Argentina’” (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p. 203).

A imagem difere da realidade. A imagem, ao contrário do que se lhe atribuía nos primórdios do cinema, corresponde ao que se interpreta dela. Depende do recorte, da montagem, da omissão, do detalhe, ou seja, depende da contextualização. Assim Tomás Eloy trata a biografia de seu personagem: a partir do momento em que deixa de perseguir a verdade das imagens, consegue narrar a vida de Eva; melhor, consegue dar vida e movimento a um personagem peso morto embalsamado e carregado de histórias. De certo modo, é fiel à sua imagem como imagem construída. Uma Evita que é personagem de Eva Duarte no palco da Nação.

Nesse livro o espetáculo da vida de Evita, sendo primeiramente de caráter temático porque é uma biografia, passa para a representação literária como composição de linguagem em palavras e imagens. Tal representação de linguagem recorre às correspondências memorialísticas dos referentes culturais ocidentais, latino-americanos, argentinos. Explora, no meu ponto de vista, o significado simbólico de simulacro e de performance da representação, no sentido que compreende Homi Bhabha:

os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais (BHABHA, 1998, p.207).

Porém minha interpretação segue no sentido da narrativa ficcional como discurso inserido numa cultura e baseado em elementos da diversidade social, num sentido bakhtiniano que me interessa particularmente.

Um certo tom simbólico na narrativa pode ser percebido pela escolha

do vocabulário do universo do cinema, do teatro, do rádio, pelas metáforas e associações de significado que enunciam algo mais que o óbvio. Principalmente pelo caráter metafísico e metalingüístico das questões que propõe: “Así voy avanzando, día tras día, por el frágil filo entre lo mítico y lo verdadero, deslizándome entre las luces de lo que fue y las oscuridades de lo que pudo haber sido” (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p. 204). Cores, luzes e sombras matizam as imagens criadas pelo narrador: o corpo embalsamado emite uma tênue luz azul, o perfil aparece recortado sob a luz da lanterna, a narrativa ganha sentido pelo contraste. A isso ainda é acrescentado um jogo de espelhos com as reproduções em resina do corpo de Evita. Esses elementos acentuam o ângulo de incidência do olhar interpretador, que muda a cada personagem, da mesma forma que confunde o leitor porque não esclarece ou não determina o limite entre história e ficção.

A imagem como simulacro é importante para a caracterização do personagem. A máscara de Evita foi resultado da representação de Eva Duarte, apoiada na sua pouca experiência com o cinema e o rádio, nos seus sonhos de Hollywood e na sua ambição. Ela aprendeu e atuou conforme a necessidade de figurar como Dama do Primeiro Coronel da República Argentina. Porém seu passado era um trunfo nas mãos dos opositores. Contra isso, Eva Duarte reinventou sua história, fez uma releitura do passado miserável associado ao presente, relacionando-o aos contos de fadas, à ficção hollywoodiana.

No habían pasado cuatro años cuando volví a verla, ¿qué te digo? Una diosa. Las facciones se le habían embellecido tanto que exhalaba un aura de aristocracia y una delicadeza de cuento de hadas. La miré fijo para ver qué milagroso revoque llevaba encima (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p. 12).

O efeito cinematográfico foi ressaltado pela sua atuação diante das câmaras. Afinal, quem vai saber realmente como foi, longe do conhecimento público? O que não se escreve nem se filma é esquecido. A câmara se confunde com o olhar do espectador no cinema, considerou Walter Benjamin (BENJAMIN, 1975, p.48). A representação literária do cinema põe a descoberto a ilusão dos meios tecnológicos de muitas formas. Tomás Eloy a explora como documento histórico, mas converge sua narrativa para enfatizar a representação de Evita e, por consequência, do peronismo e seu discurso nacionalista, como espetáculo performático diante das câmaras e dos sonhos especulares das pessoas. Em função disso, Evita ficou consagrada e alcançou um valor de mito, que é interface da ficção e das imagens do imaginário popular:

y se preguntó como su cara se había alzado de la humillación y el pol-



vo para pasear ahora en el trono de aquel cadillac con los brazos en alto, leyendo en los ojos de la gente una veneración que jamás había conocido actriz alguna, Eva, Evita querida, madrecita de mi corazón. Se iba a morir mañana pero qué importaba (ELOY MARTÍNEZ, 2000, p. 39).

Depois de morta, ou depois de realizada a obra “Evita”, ela passa a ser relida, reproduzida, passa a ser de domínio público. Vira personagem de ficção em contos, peças de teatro, óperas, filmes, canções. Sob esse ponto de vista, parece ser frutífero novamente a interposição de Bhabha a respeito de sua reflexão, mas que cruza em certo aspecto o que proponho nessa análise.

Não basta simplesmente se tornar consciente dos sistemas semióticos que produzem os signos da cultura e sua disseminação. De modo muito mais significativo nos defrontamos com o desafio de ler, no presente da performance cultural específica, os rastros de todos aqueles diversos discursos disciplinadores e instituições de saber que constituem a condição e os contextos da cultura (BHABHA, 1998, p. 229).

Os próprios meios de comunicação de massas a eternizaram. O protagonista se pergunta, em determinado momento: pode-se embalsamar uma vida? Uma vida não, mas acredito que uma imagem talvez sim. Entretanto, os produtos embalsamados dos meios de comunicação são diferentes, sofrem não a deterioração dos traços físicos, mas a do tempo pela capacidade de recontextualização e resignificação das imagens. A imagem de Evita continua perambulando pelas histórias da Nação Argentina. Evita deixou de ser um produto de Juan Perón, ou do cabelereiro que inventou seu penteado. Foi um produto de Eva Duarte e é, ainda hoje, um produto de todos. Evita jamais descansará em paz.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética /A teoria do romance*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In *Os Pensadores*. São Paulo : Abril, 1975a.
- _____. O narrador. In *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1975b.
- BHABHA, Homi. Disseminação / O tempo, a narrativa e as margens da Nação Moderna. In *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás. *Santa Evita*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.



GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*. Belo Horizonte : UFMG, 1997.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo : Perspectiva, 1972.

SANTIAGO, Silviano. Entrevista. Revista *Imagens*, nº 6, Campinas, jan./abr 1996.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.



Contra os escribas da amargura, do ressentimento e da melancolia: Julio Cortazar e a *ética diminuta* de Cacaso

Iza Quelhas (UERJ/ FFP)

Parece que gracias a diversas evocaciones Colón llegó a Guanahani o como se lhamara la isla. Por qué ese criterio griego de verdade y de error? (CORTÁZAR, 1963, p. 515)

O sentimento de exílio, como desvalor, similar a uma *mutilação*, é mencionado por Julio Cortazar (1914-1984), em textos de sua obra crítica e ensaística, entre eles, destaca-se “América Latina: exílio e literatura” (2001, p. 145-163). O desafio para o escritor, segundo Cortázar, consiste em transformar a experiência de negatividade do exílio em algo que, desvenilhado das conotações românticas da experiência exilar, transformasse a escrita também em prática e ação políticas. Ao afirmar que as ditaduras latino-americanas não têm escritores, mas sim escribas, Cortázar reafirma o lugar de quem repudia a autocompaixão, e valoriza, na vivência do desarraigamento, a revisão de si mesmo que todo artista necessita enfrentar. Formula, então, um generoso convite para *não nos transformarmos em escribas da amargura, do ressentimento ou da melancolia* (CORTÁZAR, 2001, p. 152). Tal proposta está vinculada ao modo como considera que um leitor é parte da vida e não do ócio (p. 161), e que “escrever e ler” são maneiras de agir (Idem, p.161), o que compreende o modelo laborativo e o existencial, modos também de intervir na vida social.

No capítulo intitulado “Julio Cortázar e Clarice Lispector: um saber existencial”, Bella Jozef afirma que “o ato de romper com a ordem oferece um olhar sobre o lado obscuro e indefinível das coisas” (JOZEF, 1986, p. 210), e cita as palavras de Cortázar ao referir-se aos seus próprios contos fantásticos como “testemunhos de singularização”: “Aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación, desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada es solito apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido.” (CORTÁZAR, 1968, p.25). Ao colocar a importância do onírico na vida cotidiana, Julio Cortázar reúne novos critérios de compreensão da realidade e do agir humano: “por qué ese criterio griego de verdade y de error?” (CORTÁZAR, 1963, p. 515)

A sua mirada do insólito que constitui a existência está sintonizada com o surrealismo, ao apropriar-se dos elos entre a estética e a política. Os surrealistas, desde 1924, partilharam da mesma causa revolucionária com o proletariado, mas sua rebeldia “(...) não estava motivada pela consciência de pertencer objetivamente a uma fração prejudicada” (WOLFF,

1998, p. 67). Cortázar, “(...) escritor de certa linhagem romântica, tributário principalmente da literatura francesa, mas também inglesa – como demonstram os ensaios escritos no período de formação – instalou-se em Paris, em 1951, sem jamais voltar” (Idem, p. 69). Em 1978, o escritor apresenta o ensaio “América Latina – exílio e literatura”, admitindo não possuir “aptidão analítica”, limitando-se a elaborar uma visão pessoal, sem generalizações. O tema é universal desde as lamentações de Ovídio e de Dante Alighieri, como o próprio Cortázar menciona: “O exílio é hoje uma constante na realidade e na literatura latino-americana, a começar pelos países do chamado Cone Sul e prosseguindo pelo Brasil e não poucas nações da América Central. (...)” (CORTÁZAR, 2001, p. 147). Nesta linhagem, Cortázar se inclui entre os “inumeráveis protagonistas da diáspora” (Idem, p. 147), e define o escritor a partir de sua produção – romances ou contos – privilegiando a prosa, ao mesmo tempo em que reconhece a importância da poesia: “Os escritores de invenção e de ficção; ao lado deles incluo o poeta, (...) à medida que todos eles jogam o seu jogo num território dominado pela analogia, as associações livres, os ritmos significantes e a tendência a expressar-se por meio ou a partir de vivências e empatias.” (Idem)

O escritor declara que saíra da Argentina em 1951, por sua própria vontade, o que contraria algumas informações que circulam sobre seu percurso de vida, ausentes as motivações políticas ou ideológicas. Voltou, com frequência, à Argentina: “Só a partir de 1974 me vi obrigado a considerar-me um exilado.” (Idem, p. 148). Sobre a situação política e histórica da América Latina, da década de 50 a de 70,

La heterogeneidad parece presidir los rasgos de la década de los cincuenta en América Latina. Pero existen, peso a todo, fenómenos cuya generalización afecta a varios países del continente: uno de ellos es la crisis de los populismos. El peronismo, que sufre un serio revés en 1952, con la muerte de Eva Duarte, comienza a debilitar sus posiciones de la primera época. La pérdida de Evita, como era conocida por las masas populares, privará a Juan Domingo Perón de un personaje dotado de gran capacidad de diálogo con los trabajadores y marginados. (VÁZQUEZ; DÍAS, 1998, P.178-179.)

O exílio, ao impor a homens e mulheres, a condição de exilado, aproxima a experiência à mutilação de partes do corpo. No entanto, Cortázar lê nessa negatividade poderosa as condições para “(...) superar o dilaceramento que as ditaduras nos impõem” (CORTÁZAR, 2001, p. 149). Menciona também o “exílio interior”, pois nos nossos “países, a opressão, a censura e o medo esmagaram *in situ* muitos jovens talentosos cujas pri-



meiras obras prometiam tanto” (Idem, p. 149-150). Propõe o contrário do lamento que confirmaria o triunfo do inimigo, enfatizando a necessidade de uma tomada da realidade baseada em valores e não desvalores (Idem, p. 151). Para realizar tal empresa, é indispensável que o escritor liberte-se das conotações românticas que ainda marcam a experiência do exílio: “(...) O exílio e a tristeza andam sempre de mão dada, mas com a outra mão, procuremos o humor: ele nos ajudará a neutralizar a nostalgia e o desespero.” (Id., p. 152) Cortázar requisita, então, do escritor uma atitude estética e política que se concretize na sua existência, afirmando que “(...) As ditaduras latino-americanas não têm escritores, e sim escribas: não nos transformemos em escribas do ressentimento ou da melancolia” (p. 152). Tal posicionamento exige também que se elimine a autocompaixão e, correndo o risco da ousadia, assevera que “(...) os verdadeiros exilados são os regimes fascistas do nosso continente, exilados da autêntica realidade nacional, exilados da justiça social, exilados da alegria, exilados da paz.” (p. 153) Sugere, numa leitura que coloca em primeiro plano a força da negatividade, o quanto, na obra de Shakespeare, em Hamlet, o método demencial, errático, triunfa, ao derrotar os assassinos do pai do protagonista, assim como derrota também o poder do terror e da mentira. Finaliza numa exortação à construção de um futuro constantemente reinventado no presente: “Aquele livro proibido ou queimado não era tão bom: vamos escrever outro melhor.” (p. 155)

O interesse despertado pela obra de Cortázar, hoje, mantém aceso também o interesse pelo legado surrealista e existencialista, pois, segundo Saul Sosnowski, organizador de sua obra crítica, articula: “(...) passados edênicos – que jazem sob certas percepções do fantástico – como uma utopia baseada na fé que anseia uma ordem social não atravessada pela violência e submissão.” (2001, p. 14-15). A coerência na existência e na escritura aproxima Júlio Cortázar e Antônio Carlos Brito, o Cacaso, num primeiro momento pela ausência de uma conduta dogmática e de um pensamento doutrinário instaurados na previsibilidade esquemática da ação e da reação. Ambos propõem modos revolucionários de pensar e agir, assim como de ler e escrever, não integrando uma intelectualidade orgânica, adepta às práticas de obediência partidária de esquerda. Tal rebeldia singulariza seus caminhos, assim como a solidão e a suspeição provocada em sua passagem.

Contra o cenário lúgubre imposto pela ditadura brasileira pós-68, tanto o pensamento crítico quanto a poesia de Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), o Cacaso, se colocam na expressão discursiva e na atitude autoral, representativas de uma geração de poetas marcada pela hetero-



geneidade de tendências, radicalizando a pluralidade proposta pelo movimento modernista de 22, em sua fase heróica, principalmente. O cenário social e político pode ser resumido na descrição seguinte:

Getulio Vargas, em Brasil, había implantado desde 1930 um régimen que denominó el Estado novo. Um gobierno de sello totalitário y com ciertos rasgos fascistas, giró em torno a su personalidad carismática. (...) El golpe de Estado flotava em el ambiente, pero Getulio Vargas se anticipó a los acontecimientos y se suicido em agosto de 1954. (p. 180) (...) Surgieron en Latinoamérica, entre 1955 e 1973, alianzas entre clases medias, obreros e intelectuales, que movilizaron grandes multitudes reclamando soluciones. Se manifestaron desde 1956 en Brasil, acompañando la presidencia de Juscelino Kubischek, y su ensayo de nuevas experiencias sociales; (...) Los gobiernos de América Latina, siguiendo recomendaciones de la Alianza para el Progreso, han comenzado a decretar leyes de reforma agraria desde 1961. La idea central de estas reformas es mitigar la miseria rural, y en cierto modo crear una clase media campesina cuya presencia es muy reducida, pese a los proyectos existentes desde la revolución de independencia. ((VÁZQUEZ; DÍAZ, 1998, p. 187)

Para os artistas, a década de 60 aprofundou a censura e aperfeiçoou o controle sobre a produção intelectual. Em uma entrevista concedida ao jornal “Movimento”, em 12/07/1976, Cacaso destaca que, para se entender essa literatura,

(...) suas diferenças, a idéia de vida que quer exprimir, os procedimentos estéticos de que se vale, os veículos a que recorre, e mesmo seu interesse, acho conveniente aprofundar o que significou pra vida cultural brasileira o período posterior a fins de 68, 69, os novos condicionamentos, o massacre e desorganização do movimento estudantil, o controle das informações, a despolitização gradativa e segura das paixões e das ambições, as novas formas de rebeldia que nasceram, que se manifestaram e se manifestam no plano da cultura literária. Quando uso a palavra ‘marginal’, geralmente estou me referindo a esse tipo de literatura. (BRITO, 1997, p. 13).

Ao reafirmar os elos entre literatura e vida, define sua aposta estética e política, definindo-a como “ética diminuta”, mas não menos importante, “feita com muito ardor”, na qual os poemas assumem a “forma de receituário de vida” (Idem). A dimensão lúdica e bem-humorada, só na aparência inconseqüente, da poesia marginal, traduziu-se, muitas vezes, no aspecto descuidado da forma, numa provocativa informalidade, no uso de jargões, na inserção radical do cotidiano na matéria poética, não de toda novidade



no cenário poético e cultural desde o primeiro momento do Modernismo.

A um momento histórico de ações tão rígidas e extremas, Cacaso e sua geração propõem olhar o diminuto, quase invisível, o riso e a rasura, tornando a poesia estranhamente leve em relação ao cenário no qual se instaura a palavra e a atitude poéticas. O filósofo italiano Gianni Vattimo, citado pelo sociólogo G. Balandier, proclama, em suas obras, um duplo desaparecimento: o das concepções historicistas do mundo e o das teorias de superação do sentido, de Hegel ou Marx:

A linearidade da história, esse fio vermelho que ela parecia desenrolar, está partida. Segundo Lyotard, a história foi 'demasiado culpada', e a sociedade se tornou complexa demais para que não haja fissuras, desvios e perversões em sua evolução. (...) O segundo desaparecimento é correlativo: não há mais nem superação cronológica sob o eixo único do progresso, nem a superação crítica operando uma aproximação progressiva da verdade. (...) (BALANDIER, 1997, p. 166).

A sua proposta é para repensar a herança – “as formas simbólicas, as formas de experiência culturalmente concretizadas, o que se poderia chamar de linguagem de uma cultura”, e “ (...) tirar disso a orientação para nossa experiência do mundo, chegar a uma ‘realidade leve, menos nitidamente dividida entre verdade e erro, verdade e ficção, informação e imagem” (BALANDIER, 1997, p. 166). Trata-se de outra combinação com a desordem do mundo contemporâneo, ao recorrer a uma memória a serviço de uma liberdade oriunda da diminuição das restrições de ordem e capaz de fortalecer o “desejo de pertencer a este mundo” (Idem). Tanto na obra de Cortázar quanto na de Cacaso destaca-se na palavra ficcional e poética um convite, incessante, para que os leitores desejem pertencer a este mundo, não caindo no fácil lamento ou no previsível enfrentamento *até a morte* a um regime totalitário que exclui toda e qualquer forma criativa de inserção no mundo. O convite não é, portanto, para a construção de um devir que não chegará nunca, não há convite para um futuro, não há programas ou doutrinas coerentes e sistematizados que excluam o movimento da vida, há sim um “contorno sobre si mesmo” (BALANDIER, 1997, p. 167), no presente.

Na América Latina e no Brasil houve um golpe consumado: “El golpe castrense consumado em Brasil em 1964, que instaurou uma ditadura militar, (...) fue imitado em Bolívia em 1971; em Uruguay y em Chile em 1973; em Argentina, Perú y Ecuador em 1976.” (VÁZQUEZ; DÍAZ, 1998, p. 188). As forças militares do continente estenderam “(...) la llamada doctrina de la seguridad nacional sobre la mayor parte del continente.” (Idem). Os sucessivos golpes em países tão próximos, mas que até recentemente não compartilhavam interesses em comum, tornaram-se pesadelos duradou-



ros. É contra tais *pesadelos que duram* a proposta de um sonho que explore a negatividade: a rasura do real, transformando a América Latina ou a América Hispânica em regiões de seres existentes mais fraternos, aproximando modos de viver e de falar nas línguas de povos colonizadores, fazendo-nos lembrar da verdade e do erro, e o quanto a alegria, o humor e o sonho podem abrir portas para uma escrita engajada com a vida, sem excluir outras possibilidades de resistência, pois não se trata de uma proposta totalitária, mas sim no âmbito da ética do diminuto.

Referências Bibliográficas

- BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BRITO, Antonio Carlos Ferreira de. *Não quero prosa/Cacaso*. Org.sel. Vilma Áreas. Campinas/SP : Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro/RJ : Editora da UFRJ, 1997.
- _____. *Beijo na boca*. Rio de Janeiro : 7Letras, 2000.
- BRITO, Antônio Carlos de. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- _____. *Obra crítica*. V.3. Org. Saul Sosnowski. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.) *26 poetas hoje*.3e. Rio de Janeiro : Aeroplano, 1998.
- JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. A modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- _____. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.
- WOLFF, Jorge H. *Julio Cortázar – a viagem como metáfora produtiva*. Col. Pequenas Biografias Insólitas. Florianópolis: Obra Jurídica, 1998.
- VÁZQUEZ, Germán; DÍAZ, Nelson Martinez. *Historia de América Latina*. Madrid: Ediprojectos Europeos, 1998.



Leitores e autores: um exame do foco e da intertextualidade no conto “El Otro” de Jorge Luis Borges

Jéssica Aracelli Rocha (Univ. de São Paulo)

Muitas vezes a crítica relega a segundo plano as narrativas posteriores aos volumes que nos anos quarenta tornaram Jorge Luis Borges conhecido ao redor do globo. Contudo, observando-se *El libro de Arena*, de 1975, vê-se que ele contém aquelas que, a nosso ver, são autênticas marcas da ficção borgeana: repetição e inovação. Essa primordial capacidade de apresentar o mesmo, e de ser sempre outro, e inovar, essa identidade permanente e cambiante expressa desde *Pierre Menard*, dá-se inteira em um pequeno conto deste livro, cujo título não deixa de ser sugestivo: “El Otro”. Esses grandes eixos, que o autor atribuiu tantas vezes à sua concepção da identidade (SARLO, 2004, p.25), fixaram-se também como marca indelével de sua escritura. Uma ficção que se pretende autobiográfica, ao mesmo tempo em que se mostra portadora de tais sentidos, talvez pudesse revelar de que modo o autor chegou pessoalmente a essa gigantesca coluna e que extremos ela é capaz de unir.

A técnica do foco narrativo, unida à intertextualidade parece apontar nessa direção. Com um olhar panorâmico sobre o conto, podemos identificar seu argumento: o narrador em 1972 se propõe narrar um estranho acontecimento de sua vida. Borges no ano de 1969, portanto aos 69 anos (antes de agosto), está em Cambridge, Estados Unidos. Refletia sobre o tempo, quando aparece um jovem que acredita ser ele mesmo. Interrogado, o rapaz afirma ser Jorge Luis Borges que está em Genebra, Suíça, no ano de 1918. Seria “Georgie”, como Borges era chamado em sua juventude, e tendo portanto 18 anos (se levamos em conta que o encontro ocorre em fevereiro e a data de nascimento do autor real é 24 de agosto). O mais velho crê que ambos são Borges, enquanto o mais jovem acredita somente em sua existência. Trava-se um longo debate no qual cada um tenta provar seu ponto de vista. Até que o velho tem a idéia de que eles apresentem o dinheiro que trazem consigo para demonstrar a veracidade do que afirmam. Provado, mas não de todo (uma vez que as notas de dólar não têm data), que ambos são Borges, eles se despedem e o narrador dá sua versão dos fatos. Chama a atenção que o início desse repasse sobre o “feito” estranho seja justamente uma reflexão sobre a vida: “*el rio hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito*”. Ou seja: pensar, através de uma leitura, que o homem muda e permanece o mesmo, apesar da passagem do tempo.



Desta forma o conto abre-se com a voz do narrador que, colocando-se como um terceiro, propõe narrar um feito estranho que nunca conseguira entender. Está aberto o jogo de caixas chinesas. Um Borges de 72 anos reconta o que chama de um “fato” no qual participam nada menos que ele, aos 69 e, o próprio, aos 18 anos. Nesse lance, já se consegue um primeiro efeito através do foco: o autor gera uma identificação entre narrador e leitor pelo uso da primeira pessoa. Contudo é mais do que isso, uma vez que esses personagens, no afã de provar sua existência, terminam fazendo um relato que é ainda mais estranho do que o fato de terem se encontrado: o “bicéfalo” relato autobiográfico de uma única vida contada por dois entes... que se pretendem o mesmo.

MENDILOW postula que a narrativa autobiográfica em geral, ao invés de identificar o leitor com o narrador, aumentaria a distância entre leitor e personagem pela distância temporal imposta pelo uso de passado (seria necessário o sentido de presente para que o leitor se identificasse plenamente com o narrado) (1972, p.120). É interessante notar como Borges, planejando-o ou não, acaba burlando essa dificuldade. Uma vez que o leitor é transferido da “tutela” do narrador para o personagem mais velho, este não irá narrar o seu passado (pelo menos não quem era quando jovem). O passado é que é trazido até ele na figura do jovem e a conversa passa a ocorrer “no presente” de ambos. Assim a identificação entre narrador e personagem (por meio da inserção de dados autobiográficos), e entre estes e o leitor (pelo uso da primeira pessoa) tem livre curso.

Com isso, parece ser necessário unir dois procedimentos descritos por Todorov para se chegar ao intrincado arranjo borgeano. Se, conforme sua teorização, nas autobiografias encontra-se um *autor* que é igual ao *narrador* e à *personagem*, e, no gênero fantástico, ocorre uma “*tripla identificação entre leitor implícito, narrador e personagem testemunha*” (TODOROV, 1980, p.86 – grifo nosso), em “*El Otro*” teríamos a formação de uma linha de identificações entre os atores que pertencem a diferentes níveis - intratextual e extratextual - uma vez que as personagens autobiográficas encontram-se inseridas em um contexto fantástico. Por uma inusitada compressão, caminham “no mesmo par de sandálias” autor e leitor, narrador e personagem (dois que são um), como se fossem o mesmo.

Por outro lado, é evidente que não podem ser o mesmo e, quanto a isso, valeria a pena verificar a superposição espacial e detectar suas camadas. Na instância intratextual há dois planos. Além do plano do narrador, existe um segundo plano no qual ocorre o encontro entre as personagens (GENETTE, 19-- , p.192)^a; isto é, para não vindicar uma dimensão acessória para esse jovem, que só pelo milagre da lógica narrativa



consegue encontrar-se com seu duplo mais velho. Mas, para além do que já seriam “dois planos” inicialmente funcionais (o do narrador e o das personagens), haveria ainda um terceiro. Os protagonistas estão freqüentemente evocando o nível extra-literário e buscando respaldo na figura do autor – o que resultaria em personagens praticamente “tridimensionais” em seus reflexos.

Parece tratar-se de uma variante da técnica de Whitman em *Leaves of Grass* descrita em ensaio pelo mesmo BORGES: o personagem se remete ao autor real – um clone seu - porque empresta dele dados verificáveis – “*el de su mera biografia*”; mas cria ficcionalmente um ‘outro de si’ no plano extraliterário, porque também falseia dados e ocorrências pessoais para esse personagem de si mesmo – o “*que anhelaba ser y ahora lo es*”; e pelo uso do “eu” narrativo, torna-se também “*el lector, el cambiante y sucesivo lector*” (2001, p.159). Neste conto, de fato, Borges atribui a seus personagens dados que lhe correspondem e constam de biografias e documentos reais tais como nome, profissão, situação familiar etc. Mas também atribui a si mesmo dados bastante improváveis, tais como a bacia no quarto, e algumas mentiras e meias verdades se consultamos as biografias a seu respeito. O encontro com o amigo Simon no *Crocodile* é uma verdade “fora de lugar”. Na vida real, esclarece BARNATÁN, isto não ocorre em 1918 e sim, em 1963, quando Borges é convidado a uma série de conferências na Europa (Apud WOODAL, 1999, p.280). Esse amigo, Simon, era advogado e não médico como se afirma no conto. Médico era seu outro amigo judeu de Genebra: Maurice Abramowics (Ibid., p. 75). Também há imprecisão de seus dados nas “metáforas artificiais” atribuídas ao jovem. O autor real só conhece o ultraísmo na Espanha, ao mudar-se para lá na primavera de 1919 (Ibid., p.80). Portanto em 1918 o jovem Borges não poderia estar utilizando esse tipo de metáfora. Igualmente, o livro que, no conto, já é um projeto para o jovem, na vida real só seria pensado na Espanha algum tempo depois (Ibid., p.89). Em 1918, na Suíça, ele não havia sequer publicado seu primeiro poema. No conto, o velho está em Cambridge no ano de 1969. Na vida real estava em Buenos Aires, apesar de ter estado em Cambridge no ano anterior (VÁZQUEZ, 1999, p.263). Ou seja, essas mentiras e meias verdades projetam uma imagem ambígua do autor, um seu sócia, cujos dados são em parte verdadeiros e em parte falsos.

E contudo, se o investimento autobiográfico da narrativa é levemente falseado, constituindo quase que uma nova versão de seu ensaio Autobiográfico, o efeito expansivo resiste intocável. Mesmo com essa projeção ambígua, que renova a empreitada de Whitman, o leitor implícito ain-



da pode identificar-se com o autor - seja verdadeira ou falsa sua história pessoal - ; ambos com o narrador; e este com seus personagens homônimos (o Jovem e o Mais velho). O efeito, considerando-se a permanência de um “mesmo” leitor que é sempre um outro leitor, seria pouco mais que um personagem infinito.

Seguindo o fio narrativo, recupera-se na soma do que dizem o jovem e o mais velho uma história de vida: sua infância quando o tio Lafinur cantava canções criollas; sua adolescência com a descoberta da sexualidade em Genebra; as primeiras tentativas de trabalhos literários; os trabalhos de professor e escritor; o ciclo vital sentido em sua família – a mãe que está bem, o casamento da irmã e o nascimento dos sobrinhos, a morte do pai e da avó; a vivência de fatos históricos na idade adulta^b. As passagens são a um tempo bastante particulares para serem a história de Jorge Luis Borges, mas suficientemente genéricas e abrangentes para abarcar qualquer vida. Parecem trazer consigo a pergunta: até que ponto é essa a história do autor? Até que ponto não é essa metonimicamente como a história de todos os leitores?

Dessa maneira, do íntimo plano da forma, da estrutura do conto, e, uma vez que esse personagem autor se identifica com seus destinatários, os sentidos parecem desejar alcançar o que é externo à obra – o leitor. Por outro lado, o trabalho com a intertextualidade parece proceder exatamente de modo oposto: investindo no que diretamente é alheio, mas chega pelo interior da obra, como o são outros autores e outras obras, parece desejar apontar a um conteúdo central de sua produção.

Através do argumento parece descortinar-se um resumo de seu período formativo e de algumas das principais transformações ocorridas na passagem da obra juvenil à obra da maturidade. Desta forma, o texto nos remete às imagens de dois importantes momentos de sua carreira dando ensejo a perguntas fundamentais para o caminho “por eles” percorrido: Quem sou eu? E: O que é a minha literatura?

Uma das mais significativas referências a esse período parece residir na menção da biblioteca paterna, vale dizer, na alusão às obras e autores que primeiro e sempre o impressionaram. Reservamos sua exposição detalhada para um trabalho separado. Contudo há uma carga significativa que não pode ser deixada de lado. Por todo o conto há um elevadíssimo número de autores citados ou aludidos. Na biblioteca encontramos uma série de obras e autores que parecem ter sido importantes para a formação do jovem personagem (e fundamentais para o escritor real): o autor de *As Mil e uma noites*, Tácito (um historiador, mas por seu estilo e deturpações do real o texto poderia ter tido valor literário para Borges),



Cervantes, Rivera Indarte, Carlyle e Amiel. Ao princípio da estória o jovem aparece e o mais velho o liga a nomes que remetem ao romantismo e ao criollismo - Elías Regules e Álvaro Melián Lafinur. Mais adiante na fábula, o jovem fala de Dostoievski como seu “maestro” e menciona um livro do russo – *El doble*, cujo argumento é o mesmo de “El Otro”. Ainda quando comenta os planos de sua primeira obra poética com o velho, este, só pelo título acusa: Darío e Verlaine o influenciaram. Assim até aqui as menções representam claras influências para Georgie. O mais velho ainda vai mencionar Joseph Conrad e outros três escritores. Dos anteriores nada é dito que possa levar a estabelecer ligações diretas entre eles e os trabalhos do jovem ou do velho Borges personagem – como foi feito em relação a Darío e Verlaine. Contudo, trata-se de Whitman, Victor Hugo e Coleridge. Sem entrar em biografias, sabe-se o quanto Whitman e Hugo influenciaram gerações inteiras com seus trabalhos. E, do último, é o próprio narrador quem, ao final da fábula, nos diz estar “emprestando” um artifício dele.

Poder-se-ia ainda pensar no auxílio que outros livros citados no conto talvez tenham tido, tanto na verdadeira formação do escritor real, quanto na construção literária “desse personagem de ficção” que, sendo também um autor, narra sua própria estória. Faltaria então considerar o dicionário de Quicherat e a biografia de Amiel – ambos citados na biblioteca da juventude; e os fragmentos de Heráclito. Teríamos um total de dezessete autores. Tal fato traz ao leitor a impressão de que com cada leitura o jovem Borges personagem, mas também o mesmo autor real, foi modificando seu pensamento, assimilando novos artifícios – como o velho faz com Coleridge - e conhecimentos que o ajudariam a elaborar sua própria literatura. Por outro lado suscitam ainda uma impressão dúbia: trata-se da influência de variados autores ou de uma mesma e permanente Literatura? Por todos esses motivos pareceria ainda lícito perguntar: O que há em sua estória? A estória de sua literatura ou a estória de uma soma de todas as leituras, desses inúmeros outros, que entram na formação de sua poética?

Mas, o que esse conto singular poderia comunicar a respeito dos trabalhos de seu escritor?

Teria sido gratuita a geração desse efeito de identificação com os leitores em um conto em que ele parece ter tentado refazer sua caminhada literária? Caberia lembrar então qual seria a relação de Borges com os destinatários de sua produção. Provavelmente a expressa na dedicatória de suas Obras Completas: “*Si las páginas de este libro consienten algun verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo,*



previamente. Nuestras nadas poco difieren" (BORGES, 1974). Borges se sente também um leitor e, ademais, se coloca como o leitor primeiro de suas obras. Da mesma forma, poderíamos lembrar o quanto foi um leitor hedônico, que leu por prazer o que lhe dava prazer; que preferia os contos e as poesias e por isso não se empenhava na leitura de extensos romances; lembrar ainda o Borges professor que não indicava leituras obrigatórias a seus alunos, apenas o que lhes desse prazer; e ademais o assíduo leitor do gênero policial do qual adotou características que hoje permanecem em muitas de suas narrativas.

Por outro lado, pergunta-se a que viria a enorme quantidade de alusões a autores tão díspares. De Elías Regules a Dostoievski, de Tácito a Amiel. Novamente caberia relembrar suas relações, agora com a Tradição. Para tanto, outra citação poderia ajudar: "*El libro no es un ente comunicado; es una relación, es un eje de innumerables relaciones*" (BORGES, 1974, p.747). Não pareceria menos pertinente recordar a extensão de seus trabalhos críticos em ensaios e resenhas sobre os mais variados autores. Assim trata-se de um autor que estudou, analisou e interpretou obras buscando e observando atentamente o trabalho de seus precursores, tendo em vista sua própria literatura; que não raro identificou nestes volumes recursos que ele mesmo viria a desenvolver posteriormente, como no caso da técnica de Whitman ou do argumento de Dostoievski explorados neste conto.

A partir das premissas deste ensaio, seria possível enxergar um dos significados para essa inesgotável trama. Para além disso, dizer que uma obra atentou tanto para o que houve "atrás" de si, como para o que havia "diante" de si pode parecer óbvio. Não tanto quando se trata de uma estória que recobra a evolução de uma poética bastante complexa e sugere o que possivelmente guiava tal construção. Talvez a narrativa tenha sido um reflexo do imenso labor criativo de um autor próximo o suficiente de sua escritura para nela deixar seu estilo pessoal, seu potencial único de originalidade, seus gostos e preferências; quanto distante o bastante para, desdobrado ainda em autor e leitor, julgar da eficácia e do prazer obtidos com sua ficção. Capaz ainda de unir sob um mesmo conceito um tema e toda uma literatura; autores - em meio a essas variações e permanências - e infinitos leitores; transformando-a no cenário sem tempo ou espaço para o eterno encontro do eu, - em "El Otro".



Referências Bibliográficas

- BALDERSONTON, Daniel. *R. L. Stevenson: El precursor velado en la obra de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- BORGES, J.L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, J.L. *Textos recobrados (1931-1955)*. Barcelona: Emecé, 2001.
- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 19--.
- MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Ed Globo, 1972
- SARLO, Beatriz. Una poética de la ficción. In: JITRIK, Noé. (Org). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004, pp. 19-35.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VÁZQUEZ. *Jorge Luis Borges. Esplendor y derrota*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- WOODAL, James. *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro*. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 1999.

Notas

- a *O desnível entre esses dois planos na narrativa autobiográfica existe porque há um desnível de saber entre o narrador e o protagonista. O narrador sempre sabe mais do que o herói, mesmo quando o herói é ele mesmo.*
- b *Todos esses dados são comprováveis através das biografias citadas.*

O encenador, o dramaturgo e o leitor: um olhar didascálico em *Cinema Utoppia* – Um distanciamento que aproxima.

José Maria Lopes Júnior (UFMG)

Didascalia^a em grego antigo significa instrução dada pelo autor a seus atores para interpretar o texto dramático, constituindo-se o texto secundário em uma obra de dramaturgia^b. Pode ser também relacionado para designar o ato de treinar, ensaiar o coro, de produzir o drama, ou mesmo catalogar informações específicas presentes no texto, como: nome dos escritores, as datas de apresentação e o título das compilações utilizadas (Aristóteles, 1973).

O termo é mais conhecido entre nós como rubrica, através da qual o autor dará as informações necessárias para um provável leitor/encenador^c. Neste contexto, são vários os tipos de didascálias: tipos de personagens, gêneros (comédia, tragédia, farsa etc.); referências de tempo, espaço e enumeração de personagens que entram em cena; entradas e saídas de atores, menção dos nomes antes das falas, e modos de se expressarem em cena (gestos, tom, voz etc.); sugestões para figurinos, adereços e cenários; indicações técnicas de iluminação, sonoplastia e contra-regras; sugestões específicas para a direção.

Por outro lado, quando um texto é lido pensado para encenação, estas rubricas se apresentam como um dos possíveis caminhos ao qual o encenador poderá chegar. As rubricas do texto dramático passam a ser a maneira pela qual o dramaturgo esboçou sua primeira leitura da encenação virtual, transcorrido simultaneamente à sua criação. Sendo assim, imprecisas para um próximo encenador/leitor.

Uma peça teatral apresenta-se ao espectador como uma sucessão irreversível de enunciados, entretanto, quando lida, consolida-se como texto de um discurso virtual^d, a ser atualizado pelo fruidor (Jauss, 1979).

Na fruição de uma peça, tanto quanto na de um romance, o leitor pode saltar cenas, reler certas passagens ou fazer comparações entre determinados capítulos ou atos. Deste modo, o texto dramático é uma peça virtual, suscetível de um número ilimitado de interpretações.

Aqui, ao falar do texto didascálico, não se refere a um gênero autônomo, a uma escritura homogênea, e sim a um texto que apresenta um sistema de convenções em relação à dramaturgia, em que, com um caráter ambíguo e incompleto, serve de apoio para o texto dos diálogos, possibilitando um jogo entre o texto dramático e a possível encenação. Deste modo, as rubricas



sempre constituem um intermediário entre o texto e a cena, entre a dramaturgia e o imaginário social de uma época, seu código das relações humanas e das ações possíveis. (PAVIS, 2003:207)

Em relação a este intermediário entre o texto e a cena e a dramaturgia e o imaginário social de uma época, a rubrica através de um diálogo com o texto dos próprios personagens, apresenta essa função de concretização de um momento histórico, social e político ao qual o autor visualizou tal realização cênica. No texto o autor deixa pegadas para um leitor/encenador, no que diz respeito ao lugar em que este deverá ler determinado texto.

Para tratar desta relação entre texto e cena, dramaturgia e imaginário social, que se dá através do texto didascálico, analiso a peça *Cinema Utopia* (1984) de Ramón Griffero, dramaturgo e encenador chileno o qual apresenta em suas peças uma característica particular no que tange às rubricas: Griffero escreve seu texto sobre a cena, quer dizer, o dramaturgo escreve e encena simultaneamente ao ensaio. Por este fato, seus textos apresentam uma rubrica já pensada em uma materialização cênica, que ao mesmo tempo que escreve, visualiza a encenação, ou por outro lado, a encenação acontece e depois cria-se as rubricas para descrever o processo.

Assim, tais textos apresentam uma força ficcional, literária e ideológica muito grande, que o dramaturgo por meio das rubricas acaba construindo um texto que funcione em cena como um mecanismo preciso, criando marcas que terminam por evitar alterações substanciais na materialidade cênica proposta. É desta forma, um meio do dramaturgo estar presente na encenação.

Em *Cinema Utopia*, Griffero através de diferentes linguagens (literatura, história, teatro e cinema) desmembra o micro dos personagens, seus conflitos, memória, dúvidas, descrenças, esperanças abordando o macro, através de um conflito universal: A Utopia.

O cenário da peça se divide em três planos aos quais são descritos na rubrica: uma sala de cinema em Santiago do Chile na década de 1940, um filme da década de 1980 e uma rua transitável, atrás da janela do quarto de Sebastião.

Ainda acrescentamos um outro plano ao qual pertencem os espectadores e leitores da peça enquanto literatura, tendo em vista à recepção - na peça este aspecto tem um caráter particular, em que os espectadores de *Cinema Utopia* são convidados a serem jurados de um fato ao qual poderiam ter sido vítimas ou testemunhas: As ditaduras latino-americanas.



No plano da tela do cinema os personagens discutem a questão dos “presos-desaparecidos”, fato que se concretiza através da fala de Estevão e da presença da personagem “Ela” que se remete à repressão:

Estevão: Sebastião, às vezes os sonhos são realizados, mas às vezes os pesadelos se tornam realidade... Foi numa noite úmida de Buenos Aires, às três da madrugada, eles a levaram nua, ela resistiu e eles a feriram e só se sabe o que o pessoal do prédio pôde ver. (GRIFERO, 2000:09)

Neste momento da peça as rubricas indicam que os espectadores da platéia – que se tratam de atores que assistem ao filme -, se coloquem como testemunhas e assim se voltam para o público da peça onde estão os espectadores reais do teatro. Este distanciamento, aqui é entendido em termos brechtianos⁹, através de uma ruptura entre o personagem e o ator, em que, de frente para o público, este personagem que determinado ator encarna é provisoriamente relegado a um segundo plano. Este personagem não é anulado, já que o ator aparece ainda como tal, mas, fica assim em suspenso. Fato que terá como resultado lembrar que o personagem não é uma imitação do real, mas sim uma simulação de um objeto fictício.

A rubrica, neste instante, nos convida a um distanciamento, o qual aqui, entende-se como um *distanciamento que aproxima*¹⁰. Cria-se, assim, um outro plano, o plano real, ao qual, o próprio público ao invés de se distanciar através da quebra da quarta parede, se aproxima e se identifica com a cena, tendo em vista que de certa forma todos, direta ou indiretamente forma vítimas ou testemunhas de tal fato: as ditaduras latino-americanas.

Cabe lembrar que Griffero situa as personagens da peça nessa época de repressão que corresponde ao exílio de brasileiros, argentinos e chilenos, produto da repressão ditatorial. Este *distanciamento que aproxima* é descrito nas rubricas do trecho abaixo:

Estevão: Sebastião, às vezes os sonhos são realizados, mas às vezes os pesadelos se tornam realidade... Foi numa noite úmida de Buenos Aires, às três da madrugada, eles a levaram nua, ela resistiu e eles a feriram, só se sabe o que o pessoal do prédio pôde ver. (a imagem fica estática. Ilumina a platéia. Os espectadores, em suas poltronas, giram olhando o público, e se colocam no papel das testemunhas argentinas.)

A senhora: Eu não dormi aquela noite, fazia um calor tremendo, escutei uns tiros, e falei pro Rafael, levanta que ta acontecendo alguma coisa.

O do coelho: Eu levantei, vi o de sempre, uns homens à paisana com metralhadoras, como a coitada lutava. Vocês sabem, nessas horas não se pode fazer nada.... (...)



Estela: Eu escutei uns tiros e ela gritando, ele foi levado parece já morto, o elevador ficou cheio de sangue. (...)

Artur: Em todo caso eu não vi nada. Ir depor? Para quê? (Apaga a luz da sala. Volta ao filme. Sebastião, em câmara lenta, bate contra o muro e cai no chão). (GRIFFERO, 2000:09)

Este público ao qual assiste Cinema Utoppia provavelmente se identifica com um período em que, não encontrando outra alternativa, estudantes, artistas e políticos militantes de esquerda se viram obrigados a sair de seus países para fugir da repressão política e da violação permanente dos direitos humanos. O público a partir daí, é chamado a refletir sobre a resistência à ditadura de Pinochet e a crítica contra as políticas de esquecimento.

No que tange a estética da peça, nos deparamos com vários planos de profundidade, fato que se observa também na estruturação da obra: este aspecto já é explicitado nas primeiras rubricas. Na descrição dos personagens da platéia, as indicações cênicas funcionam muito mais como literatura, destinada a um leitor, que como indicações cênicas a um encenador. As rubricas se dão no plano imaginário, trazendo descrições subjetivas e pouco concretas de realização.

Estas rubricas narram os personagens, seus conflitos, suas características, vontades e desilusões. Descreve por exemplo o personagem como “Ele é a utopia”, “Ela é a pureza”, “o incrédulo”, “aquele que despreza a sociedade”, “a solitária” etc., descrições que nos remetem a um plano literário. Observemos as seguintes rubricas as quais explicitam o tema:

O lanterninha : Nasceu na sala do cinema e nunca saiu dela, sua gestualidade é tirada dos filmes a que já assistiu, poderia ter 40, mas é tímido como uma criança. Ele é a utopia.

A senhora: Classe média alta empobrecida, 60 anos, atriz de rádio-novela. É a romântica do “Jornal das Moças”.

Mariana: A sobrinha da senhora, retardada mental, à beira do mongolismo. Ela é a pureza. (GRIFFERO, 2000:02)

O lanterninha por sua função é entendido como aquele que direciona o público em uma sala de cinema, proporciona um caminho, facilita a chegada pela luz que tem em suas mãos. Assim é descrito na primeira rubrica como a personificação da Utopia. Isto quer dizer, este caminho, esta saída, esta luz já desde o início é apresentado como uma Utopia. E esta utopia será diferente para cada leitor da peça como literatura, pois, as concretizações do que é ser a Utopia, é literária e subjetiva.



Marinheiro: Este filme é sobre o que?

O Lanterninha: Sobre mim., bem, olha, não exatamente sobre mim, mas eu acho que é como se falasse de mim, porque acho que Sebastião pensa igual eu penso. (GRIFFERO, 2000:07)

Esta descrição do lanterninha como “Ele é a utopia” que se dá nas no texto didascálico, se concretiza na cena. O autor materializa o plano literário no texto dramático, em que o texto pronunciado pelo personagem, hora funciona como uma rubrica, aproximando tanto os personagens da obra ao tema central do filme ao qual assistem, como também direcionando o leitor/espectador ao foco da peça, aqui entendido como “a utopia”. Costura-se, assim, a relação entre o plano da tela – Sebastião -, ao plano da platéia, onde está o marinheiro.

No que diz respeito à junção dos planos em *Cinema Utopia*, a rubrica se apresenta fundamental para esta costura. A sala de cinema é descrita pela rubrica de uma maneira literária, subjetiva em que os personagens são descritos através de conceitos⁹.

Por outro lado, na tela de cinema a rubrica se apresenta como uma descrição num tom cinematográfico, em que a materialização desta não é possível de concretizar-se, inicialmente, pensando em um palco teatral, já que elas são descritas como “um desenrolar de imagens em uma sala escura”^h, em que são apresentadas descrições de uma multiplicidade de paisagens exteriores como espectadores, policiais, ciclistas, pessoas na rua, dando ao leitor da peça como literatura a possibilidade de concretizar tais rubricas em um plano imaginário virtual paralelo a leitura. Leia-mos algumas rubricas:

Sebastião: Jovem exilado, 26 anos, existencial, desiludido depois da quebra de seus ideais.

Ela: Amiga de Sebastião, “presa – desaparecida”, é um fantasma de sua lembrança.

(Espectadores – Policiais – Ciclistas – Pessoas na rua)

(No interior da tela :Representação de um quarto, as paredes são de cimento, no centro uma persiana metálica, do lado esquerdo o banheiro, e do direito a porta de entrada de vidro. De mobília, um banco de carro, um armário metálico, um criado-mudo de hospital com uma lamparina de escritório. Ao levantar a persiana, atrás da janela, nos deparamos com outro lugar teatral, que encena um beco como outdoor de néon luminoso, e um orelhão. Atuação, música, tempos, plástica, luzes, “enquadramentos”. Devem se referir a uma estética cinematográfica.) (GRIFFERO, 2000:02)



Deste modo, Griffero rompe com as estruturas tradicionais do drama no que diz respeito à ação, tempo e espaço, encontramos na peça uma linguagem cinematográfica que já não é puro cinema por se tratar de teatro. Através das rubricas ele provoca a ruptura das fronteiras entre as artes, no momento em que a rubrica aparece para entrelaçar determinados planos.

No que tange a temática, Griffero aborda novos conceitos em relação à utopia, a uma crítica social, de uma maneira que o seu texto abre novas possibilidades e diferentes fios condutores permeados pela rubrica.

Assim, em palavras de Griffero “É necessário mudar os códigos, e as imagens da forma teatral para não falar como eles falam, para não ver como eles vêem, para não mostrar como eles mostram”.

Referências Bibliográficas

- ARISTOTELES. *Poética*. In os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1973, p.449.
- ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003:209.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva visión, 1983.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. 240 p. Título original: *Literary Theory*.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio, Zahar, 1987.
- GRIFFERO, Ramón. *Cinema Utopia*. Teatro americano actual. Tradução de Raquel França Abdanur. Ed. Casa de América, Madrid 2000.
- JAUSS, Hans Robert Jauss. *A literatura e o leitor – Textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Iser, Jauss, Stierle, Gumbrecht)
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução : J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot: e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- ROUBINE, Jean –Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880 – 1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

TEATRO americano actual. *Dramaturgia chilena contemporánea*: El Coordinador / Benjamin Galemiri. Cinema –utopia / Ramón Griffero. Assesinato em la calle Illinois / Lucía de la Maza Cabrera. Hechos consumados / Juan Radrigán.-- Madrid: Casa de

Notas

- a *Aristóteles, Poética, in Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1973, p. 449.*
- b *É importante ressaltar que Aristóteles apesar de utilizar o termo didaskalia, ele não faz nenhum comentário sobre sua função no drama.*
- c *Entendo como leitor tanto aquele que lê a peça somente enquanto literatura e/ou aquele que lê tal texto já pensando em uma provável encenação virtual.*
- d *no sentido de sua visualização ocorrer somente no imaginário do leitor.*
- e *Uma das originalidades da prática Brechtiana consiste em fazer intervir concomitantemente diversos modos de teatralização do texto: como se sabe, com instrumentos do distanciamento, no sentido de que introduzem um sistema de quebras destinado a romper a continuidade da ação, a naturalidade de uma interpretação, a identificação com o personagem e o ator.*
- f *Este distanciamento que aproxima foi um termo que criei a partir do conceito de distanciamento Brechtiano. Na peça, ao invés deste distanciamento provocar uma ruptura, ou seja, uma separação entre ator – personagem - fato, em Cinema Utopia este distanciamento tem efeito contrário. Assim o ator que assiste ao filme se coloca como testemunha unindo dos planos da peça: o cinema e o teatro. A partir do momento que este ator se volta para público do teatro posicionando-se como testemunha direta, este se sente de certa forma próximo à esta realidade, se pensarmos que o público talvez tivesse o que testemunhar sobre o acontecimento: as ditaduras.*
- g *Os personagens se definem como “Ele é a utopia”, “um marinheiro em um dia de folga”, “ela é a pureza”, por exemplo.*
- h *Aslan, Odete. O ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 2003:209.*
- i *Ramón Griffero, <www.griffero.cl/mn_fin.html> disponível em 10/06/2006*



Mulheres que Matam: a morte em *Puesta en Claro* de Griselda Gambaro

Laureny Aparecida Lourenço da Silva (UFMG)

O teatro latino-americano é ainda pouco estudado apesar do interesse que o *boom* da literatura (principalmente o “realismo mágico”) despertou nos anos sessenta. Entretanto, as mudanças socioculturais e históricas que levaram ao famoso *boom* também fizeram com que surgisse uma dramaturgia nova e inovadora que buscava novas reflexões sobre o fazer artístico e sua comunicação com o indivíduo social (o homem). Porém, como sabemos, o teatro é uma arte em constante transformação, novas tendências experimentais surgem e se incorpora um novo gênero que, segundo Patrice Pavis, está diametralmente oposto ao grotesco: “*Es lo contrario del absurdo – al menos la categoría de absurdo que rechaza toda lógica y niega la existencia de leyes y de principios sociales*” (PAVIS, 1998, p. 228). Dessa combinação surge o neo-grotesco na Argentina e nesse contexto se enquadra a peça “*Puesta en Claro*” (1974), da autora argentina Griselda Gambaro, que coloca em xeque a sociedade patriarcal através da representação de uma família “construída”.

Esta construção se dá pelo fato de que a personagem principal Clara, uma deficiente visual, lhe é dada uma família que não é sua verdadeiramente. Seu médico, nomeado na peça como *doutor*, a opera várias vezes para curar-lhe a cegueira e após muitas tentativas frustradas a pede em casamento. Griselda Gambaro, igualmente a outros dramaturgos, integra situações grotescas em suas peças para mostrar o incongruente do sistema social dominante e as recoloca para assomar-se à sociedade de uma maneira própria, particular. Sustenta-se no neo-grotesco a partir da incongruência, da transposição de papéis, da utilização da crueldade como forma de expressão, da descrença no ser humano e do cotidiano enlouquecido.

A situação à qual se submete a personagem Clara é, à primeira vista, de submissão, de detrimento de seus direitos e injustiças. Porém o que percebemos numa segunda e mais profunda leitura, é que ela usa esse estereótipo da fragilidade feminina ao seu favor. Na frase da personagem do doutor “*Ojos que no ven, corazón que no siente*” (GAMBARO, 1974, p. 140) percebemos a idéia de visão causal do sentimento. Clara aceita a família que lhe é apresentada: um avô que não tem idade para sê-lo e sofre de crises existenciais, dois filhos perversos que se fazem de criança tentando enganá-la e um marido que a tem como mero adorno para sua família “perfeita”.



Doctor: ¡No diga eso, necia! ¿Cuántas veces quiere que la opere? Estoy podrido. Tiene los ojos abiertos. ¿A quién quiere engañar? Soy médico. (Cambia de tono) Venga, levántese. (La ayuda tiernamente) Diga: soy parálitica. (GAMBARO, 1974, p. 135)

Na história da Literatura ocidental a morte pelas mãos femininas, quando acontecia, era por meios bem “femininos”: através de um amante ou matador profissional, por envenenamento e posteriormente com o uso de utensílios domésticos. Por isso, quando Clara comete os assassinatos servindo uma comida envenenada, justificando-se que foi um acidente, há uma retomada do modo de matar feminino, mas num contexto de desconstrução de valores pré-estabelecidos:

(...) a contradição se afirma pela diferença (e não por uma simples síntese), ela existe como conceito operacional, pois é ela que pode dar conta deste criar pela destruição, deste destruir pela criação, que mais e mais significa (estamos descobrindo um pouco tarde) o espírito moderno. (SANTIAGO, 2000, p.209)

Por um lado, Griselda Gambaro inaugura um ciclo, possível, de retomada da ordem estabelecida quando Clara utiliza-se de um veneno para o desfecho da peça: a morte das demais personagens. Entretanto o uso consciente da “fragilidade” da personagem se vê na cena em que ela não deixa que o avô e Juancho, o único dos filhos que não a maltratava, comam do recheio, mas somente da massa de uma torta. Então, nos perguntamos: Clara vê ou não vê? Ela manipula ou é manipulada? É vítima ou algoz?

No cenário pós-moderno de descrédito das ideologias, o feminismo vem sendo considerado como uma das alternativas mais exemplares e concretas para a prática política e para as estratégias de defesa da cidadania. O risco que se corre com a recente valorização da saída política que o feminismo oferece é o de avaliar certa tendência destes discursos que reincidem na identificação do “feminino” como o discurso do “outro”. Entre os dois discursos (feminismo e pós-modernismo) também se colocam importantes distinções. Enquanto as políticas e as teorias pós-modernas trabalham com a idéia da possibilidade do fim da história, do social e do político, a crítica feminista insiste, contrariamente, na articulação de suas questões com as determinações históricas e políticas.

Se os primeiros falam de uma crise da representação e da morte do social, o segundo fala exatamente da necessidade de uma luta pela significação. Mesmo não sendo excludentes, os dois discursos apontam para



diferentes campos de contestação. Ainda que o feminismo como ideologia política possa ser identificado desde o século XIX, são nas últimas décadas do século posterior, exatamente num momento em que se fala de forma categórica sobre o “fim da ideologia” e sobre a ineficácia dos discursos contestatórios, que o pensamento feminista surge como novidade no campo acadêmico e se impõe como uma tendência teórica inovadora e de forte potencial crítico e político.

Analisando-se a partir do título da obra “Puesta en Claro” as idéias de verdade e mentira, paradoxo moderno, são substituídas por um questionamento da verdade absoluta: toda reflexão (ou visão) depende do referencial. Colocar em “claro” seria a construção mais questionável da pós-modernidade porque este referencial muda de acordo com os papéis sociais, interesses pessoais e contexto político. Gambaro representa dramaticamente sua versão de uma vida de luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres a que se deve aderir um compromisso nacional, o qual se exerce a partir da própria liberdade. Neste sentido, a produção gambariana aparece tingida pelas propostas do existencialismo sartreano^a, onde o exercício da liberdade - estreitamente vinculada à responsabilidade do indivíduo - revela-se fundamental.

Cruzamentos entre morte e vida, que poderíamos chamar entre palavras e *silêncios*, dão existência a labirintos desenhados com algo mais que as palavras escritas que parecem ditas e algo menos que os diálogos que estas palavras produzem. A deficiência de Clara a coloca em um estado de *silêncio* sobre os acontecimentos que ela não pode ver, “presenciou”, mas não pode falar. A condição de mãe designada a todas as mulheres é um dos fatos questionados dentro da peça, a personagem Clara assume a posição de mãe de família que lhe é imposta, mas questiona as condições:

Clara (como si lo viera): ¡No digas eso!

Lucio (con tono normal): ¿Y por qué no? ¿Quién me lo prohíbe?

Clara: Pero así no puede ser. Así no puede ser. (Como tratando de poner orden) Los acepto grandes. Son mis hijos. Los acepto grandes. ¡Pero procedan como hijos! (GAMBARO, 1974, p.153)

A mulher em seu âmago traz a vida e, por conseguinte não poderia, ou não deveria, provocar a morte. Mas neste instante ela tem em suas mãos esta escolha: “*El poder de la mujer, hacer que el hijo viva o muera. Puede dar la vida o la muerte, puede matarlo antes o después*” (GRAU, 1992, p.64). Mesmo com todas as revoluções e conquistas a mulher ainda tem



como projeto pessoal a construção de um lar, de uma família. Socialmente entende-se que esse comportamento esteja ligado ao instinto materno; porém aqui queremos comprovar que este instinto nem sempre deve ser lido como total abdição, desprendimento do seu ser.

Seguindo este viés de (re)novação ou (i)novação podemos perceber que a delinqüente mulher é uma personagem escassa na literatura ocidental e sua aparição em textos canônicos é vista como algo demoníaco, fora da normalidade, sem perdão para a então sociedade patriarcal. Que uma mulher mate não é nada paradigmático, mas uma mãe matar estaria fora de toda ordem possível. Quando Medéia mata seus filhos por vingança à traição de seu marido, toda a sociedade se rebela contra ela. Alguém de “alma feminina” não pode ser capaz de cometer tamanha atrocidade. Que os homens matem é, muitas vezes, visto como um ato de honra, de coragem ou outras boas denominações; mas para a mulher nada seria menos humano, menos feminino, menos materno que matar sua prole. A partir desta perspectiva, o corpo da mulher é visto como “corpo procriador”, corpo vital para os outros, espaço para ser ocupado material e subjetivamente para dar vida aos outros.

Um dos constituintes principais da interpretação do “ser feminino” é a maternidade, considerada pela sociedade como um suposto “poder” da mulher e, por isso, ela tem por obrigação ser uma mãe exemplar. A ideologia da maternidade não reconhece a agressividade materna, pelo contrário, encobre-a, e a revela quando se transgride os valores impostos por esta sociedade machista e patriarcal.

Na obra de Gambaro, esta representação do “ser mulher” se faz de maneira diferente: primeiro segue-se o paradigma da caracterização feminina pela suposta fragilidade de Clara, porém no final, há um rompimento com este estereótipo: Clara mata. De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda, a partir do contexto das diferenças simbólicas o delinqüente, “o/a que mata”, está marcado por dois tipos de diferenças: de ordem (de número) e de nome (de gênero). Entra no espaço onde antes houve outro e, portanto aparece de entrada como um segundo, o que vem depois do principal: seu campo é o da secundariedade social, econômica, política e familiar. O delito feminino é um delito da verdade e da legitimidade: “as mulheres que matam” se valem dos “signos femininos” (histeria, paixão doméstica, simulação) para burlar a justiça estatal. Veja-se que Clara não é julgada por seu delito, pelo contrário, é vista como inocente e que tal fato não poderia dar-se por vontade própria. “*Abuelo: ¿Qué hiciste, nietita? Clara: Nada, abuelo. Soy ciega*”. (GAMBARO, 1974, p.162).



Repetiu-se em demasia que a maior revolução do século XX foi a feminista. Esperemos que ela não se torne um projeto adiado ou fracassado. De qualquer forma, adiada ela já está, pois parte de suas propostas de autonomia no plano social terão de ser proteladas para um futuro ainda indeterminado. Foi um longo caminho que começou em fins do século XIX, com os primeiros movimentos sufragistas e a entrada da mulher no mundo profissionalizado da imprensa e da literatura, mas que ainda enfrenta muitos preconceitos arraigados. A pesquisa sobre o cânone, o resgate das escritoras e a discussão teórica sobre gêneros foram o caminho seguido depois pela crítica, que mais adiante estendeu este pensamento à recuperação literária de outras “minorias”: sexuais, raciais, os povos orientais e os que produzem literatura oral. Questionando cada palavra, a revolução feminista buscou contestar o conteúdo essencialista da linguagem e unir a crítica à posição marginal ocupada pelas classes subalternas com a experiência feminista de revisão textual.

O *silêncio* está representando o poder que a mulher possui perante a sociedade ou o sufocamento, a repressão, a obrigação que essa a impõe? Nesta interrogação podemos novamente resgatar as idéias de interpretar pura e simplesmente as atitudes das mulheres-mães que matam ou analisar cada parte do todo a fim de conhecer os princípios de cada delito. Julgar a personagem Clara como vítima de uma família (ou sistema) ou analisar o desfecho “desconstrutor” que ela dá para a suposta ordem estabelecida? Griselda Gambaro trabalha com o silêncio mascarado dos gritos de uma escritura desgarrada que demole construções escriturárias e cumpre o desejo de algo mais que as transgressões possam operar: é a morte como desprendimento, a morte que se corporifica no silêncio de um grito ou na cegueira de um olhar.

Referencias Bibliográficas

AZAOLA, Elena. *El delito de ser mujer: Hombres y mujeres homicidas en la ciudad de México: historias de vida*. Ciudad de México: Plaza y Vladés, 1996.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Calerna, 1997.

GAMBARO, Griselda. Puesta en Claro. *Teatro 2*. Argentina: Ediciones de la Flor, 1974. pp. 131-185.

GRAU, Olga. *Ver desde la mujer*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de *¿Y nosotras latinoamericanas?: estudio*



sobre gênero e raça. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

PAVIS, Patrice. *Análise do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. (tradução J. Melendres). Barcelona: Paidós (Colección Paidós Comunicación; serie Teatro, 10), 1998.

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Notas

- a SARTRE, Jean Paul. "Mas se verdadeiramente a existência precede a essência, o homem é responsável por aquilo que é. Assim, o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo homem no domínio do que ele é e de atribuir-lhe a total responsabilidade da sua existência. E, quando dizemos que o homem é responsável por si próprio, não queremos dizer que o homem é responsável pela sua restrita individualidade, mas que é responsável por todos os homens." Disponível em: <http://www.geocities.com/Athens/Olympus/7979/existen.htm>. Acesso em 30/09/2005.



Conversa entre bailarinas: A intertextualidade em “La Bella Durmiente”, de Rosario Ferré

Leila Mathias (Universidade Federal Fluminense)

Esta comunicação pretende apresentar o conto “La Bella Durmiente”, da escritora porto-riquenha Rosario Ferré, a partir da intertextualidade entre a narrativa ferretiana e as outras que a autora incorpora em seu relato, estabelecendo as possíveis relações que existem entre textos e contextos.

O conto foi publicado no livro *Papeles de Pandora* (1976), onde Ferré se ocupa, explicitamente, do conflito social interno que ocasiona a fragmentação da sociedade latino-americana, sempre fazendo alusões à realidade de Porto Rico, de sua situação dependente em relação aos Estados Unidos e à vida dos porto-riquenhos diante dessa imposição.

De acordo com GONZÁLEZ (1980), o colonialismo norte-americano causou um “desmantelamento” nos valores da cultura e no *status* da mulher porto-riquenha, como resultado da industrialização e dominação política e econômica, posto que percebe similaridades entre o colonialismo e a opressão da mulher.

Não se pode esquecer, como nos recorda TORRES (1999, p.45), que

para que se possa fazer uma análise da realidade porto-riquenha nos EUA, é necessário que primeiro se compreenda a condição de colônia desta pequena ilha do Caribe, (...) A ocupação de Porto Rico pelos EUA em 1898, depois de quatro séculos de colonização espanhola, inicia um processo histórico a partir da Lei Foraker de 1900, que declara Porto Rico território americano “não-incorporado”.

Portanto, não surpreende que as escritoras porto-riquenhas -mulheres em uma sociedade colonial e patriarcal - incluam, no instrumental de sua escritura, elementos de desconstrução da cultura dominante e resistência contra a agressão cultural e econômica externa e, internamente, contra os valores tradicionais opressivos e anacrônicos do machismo.

A escritura feminina porto-riquenha, marcada pela busca da identidade pessoal e nacional, constitui, então, o olhar diferenciado, das minorias, onde se pode encontrar uma obra narrativa identificada com uma problemática social e, na visão de GARCÍA-RAMIS (1985, p.121),

...con la necesidad de darle una solución humana y no metafísica, justa, social y económicamente fundamentada en la dignidad que sólo trae la toma de poder individual y colectivamente, y no en la fácil fórmula de permanecer para siempre colonia donde a fuerza de tomar decisiones,



uno vuelve acrítico, endeble, estéril. Lo que nos hace distintos es el dónde: mundo rural, burguesía, élite... Tenemos en común una conciencia de lugar de origen y de nación a la que representamos de modos diversos: nuestras diferencias surgen del momento histórico distinto que nos tocó vivir y por ende de la respuesta que le hemos dado a los planteamientos de ese momento.

Na obra de Rosario Ferré é marcante a presença da historicidade e da identidade nacional, assim como sua denúncia sobre a situação em que vive a mulher na sociedade porto-riquenha, a exploração sexual e econômica, a colonização ou a tentativa de colonização cultural.

O título de seu primeiro livro – *Papeles de Pandora* - propõe metaforicamente sua leitura –através da escritura feminina - como a liberação de todos os males do mundo por meio da abertura da “caixa de Pandora”, resgatando esta personagem mitológica: a primeira mulher da criação, que recebeu dos deuses graça, inteligência e doçura mas foi punida por sua desobediência e irresistível curiosidade.

O conto de Ferré, “La Bella Durmiente”, nos apresenta uma sociedade híbrida, em Porto Rico dos anos sessenta e setenta, especialmente em relação à classe alta que, se por um lado havia incorporado vários elementos da cultura norte-americana, por outro, manteve a tradição hispânica de comportamento e valores restritivos às mulheres.

Ferré dialoga com o conto de fadas “A Bela Adormecida” que se tornou conhecido na versão dos Irmãos Grimm, também encenado como balé, com música de Tchaikovski, e outras manifestações artísticas como os balés “Gisèle”, de Adam & Gautier (1841) e “Coppelia”, de Leo Delibes (1870).

Estes textos são revisitados nas narrações que codificam a história da personagem María de los Ángeles, - uma jovem que aspira ser bailarina, e tem que lutar contra a resistência de seus pais e, posteriormente, a do marido - e são recontextualizados nas cartas e nas passagens de fluxo de consciência da protagonista.

Tal recontextualização também perpassa as resenhas sociais de um jornal - importante veículo de informação e circulação das notícias na ilha - apresentadas, ao longo da narrativa, que além de ir informando o leitor sobre os detalhes do enredo, revelam os preconceitos do discurso social da classe burguesa abastada de Porto Rico que submete a mulher aos padrões de uma sociedade patriarcal e machista.

Para ilustrar a vigência do condicionamento social dos contos de fadas, Rosario Ferré incorpora elementos do texto dos irmãos Grimm. Se a ação do conto de fadas tem lugar em um palácio real, o texto ferretiano mantém uma posição social que se destaca, no tempo contemporâneo,



pois a família da protagonista é uma autêntica representante da burguesia porto-riquenha. Desse modo, Ferré capta a condição da mulher que vive sujeita à ideologia da citada classe social.

A María de los Ángeles de Ferré, possui muitas características semelhantes às da Princesa Aurora do conto de fadas, mas apesar de seu nome, não é tão angelical. Quando é proibida de dançar, por influência da Reverenda Madre, diretora do colégio em que estudara – sua “fada-madrinha” responsável pela maldição que impossibilita a realização de seu desejo - adocece e é despertada com um beijo por Felisberto –suposto príncipe encantado-, com a promessa de que ele, como seu esposo, não lhe impediria de dançar.

A Bela Adormecida de Rosario Ferré não se opõe ao casamento em si, mas à maternidade, pois esta criaria obstáculos à sua dedicação à dança. Nesta rejeição ao papel tradicional da mulher, por causa da vida profissional, consiste a marcante ruptura com o conto de fadas.

Com “Coppelia”, Ferré evoca o tema da mitologia popular que faz referência a um ser criado de modo artificial de modo a ser mais perfeito que qualquer criatura humana -presente em muitas outras histórias como Frankstein, Pinóquio - e retoma o tema do casamento como a única possibilidade existencial da mulher, confirmando-o como o espaço da felicidade, independente de qualquer outra ambição e desejo, reduzindo-a a uma boneca, que tem como função realizar o projeto alheio.

No conto de Ferré, o tema de “Gisèle” toma forma de monólogo interior, durante a cerimônia de casamento de María de los Ángeles com Felisberto. Ela parece alheia, ensimesmada, pensando na sorte da personagem do balé, que sacrifica sua vida para seguir seu destino de bailar por toda a eternidade. Apesar da promessa do noivo, ela intui que, de alguma maneira, numa sociedade patriarcal, sua vocação de bailarina é incompatível com o seu “sim” diante do altar. Tal constatação desperta-lhe a vontade de seguir o exemplo de Gisèle e fugir para longe dali. Mas, quando se dá conta, é tarde demais: já está casada e desfila com seu marido pela igreja.

Também como Gisèle, que desconhecia a verdadeira identidade do Duque Albrecht, María de los Ángeles descobre, logo após o casamento, um outro Felisberto –autoritário e machista, que a estupra para engravidá-la, impondo sua vontade e sua necessidade masculina de sucessão através de um filho.

Depois de negar-se a ser marionete como Coppelia, sentindo-se impedida de manifestar sua arte, a Bela Adormecida de Ferré, busca a morte como Gisèle. A maneira como morre –assassinada pelo marido ciumento que age em defesa da própria honra – nos remete à sua luta, presente em



toda a narrativa, contra as ideologias patriarcais .

María de los Ángeles é enterrada vestida de noiva. Não parece morta, mas adormecida. Ao fechar as cortinas de sua existência, ela baila seu próprio caminho, escolha sua, na falta de opção de uma vida não vivida.

Na edição de 2000, da Vintage Books, *Papeles de Pandora* traz, imediatamente antes ao conto aqui estudado, um poema também de Rosario Ferré, intitulado “La Bailarina”, onde se lê:

*Tú bailas la ira cantando
 (...)
 te envolvías en la ira bailando
 y el baile era espléndido
 bailabas de las estrellas
 bailabas los bordes anaranjados de las campanas
 que se abrían cuando tú eras niña sobre la superficie del sol
 entonces alguien dijo: una señora bien educada no baila
 te clavaron gemelos a los ojos y tacos en los pies
 te colgaron carteras de los brazos y guantes en las manos
 (...)
 y te dieron a almorzar tu propio corazón
 estuviste mucho tiempo sentada
 el remolino de tus pies debajo de la mesa
 el remolino de tus manos sobre el mantel de encaje
 (...)
 te levantaste gritando no puedo
 vomitando carteras tacos joyas guantes
 arrastrando tu ira por todas las calles
 gritando que aunque me duela y el niño lllore yo bailo
 (...)
 con los pechos a borbotones aunque el niño lllore
 isadora no puedo
 dejar de bailar
 aunque a nadie le interese cuando voy y cuando vengo
 aunque kafka me diga la vida nada quiere de tí
 te toma cuando vienes y te deja cuando vas
 (...)
 por entre los ojos huecos
 bailas tu corazón sobre la mesa.*

O estilo de Rosario Ferré se baseia na pluralidade, na unidade fragmentada, no texto de traço irônico, onde a intertextualidade e a ambigüidade apresentam conotação subversiva, paródica, questionadora ou crítica.

Segundo HUTCHEON (1989), a paródia pós-moderna é uma narrativa



auto-reflexiva que tem na ironia sua principal característica, sendo marcada pela preocupação de dar voz aos excluídos e marginalizados pela história oficial. E, apesar da identificação com o outro texto, a repetição é realizada com uma distância crítica e irônica.

Ao optar pelo uso da intertextualidade e da paródia – considerando as definições de SANT'ANNA (2004) de paródia como “uma forma de a linguagem se voltar sobre si mesma” e intertextualidade como “uma paródia de textos alheios”- a escritora reafirma estas estratégias como traços marcantes da produção narrativa feminina, de modo geral, na América Latina.

Referências Bibliográficas

- FERRÉ, Rosario. *Papeles de Pandora*. Nueva York: Vintage Books, 2000.
- GARCÍA-RAMIS, Magali. *Las mujeres del cuento*. Puerto Rico: Huracán, 1985.
- GONZÁLEZ, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Puerto Rico: Huracán, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LAGUNA, Asela Rodríguez. *Imágenes e Identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Puerto Rico: Huracán, 1985.
- SANT'ANNA. Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & cia*. Rio de Janeiro: Ática, 2004.
- TORRES, Sonia. *America Ibrida*. Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 1999.



La ficción y la antropología en Arguedas

Ligia Karina Martins de Andrade (Universidade Federal do Amazonas)

La moderna narrativa latinoamericana establece una estrecha relación con los discursos de las más variadas disciplinas en un proceso de hibridismo. Muchos son los ejemplos de obras y autores que parten, especialmente, de los paradigmas del discurso antropológico/etnográfico como elemento mediador del discurso ficcional, en un movimiento de permanente influencia mutua de textos, los cuales ponen en tela de juicio el carácter y los límites de la ficción y de lo literario. A partir de esto nos planteamos la siguiente cuestión: ¿cómo se da el conocimiento del Otro, de la alteridad, en el marco de la ficción y sus posibilidades?

La antropología se vuelve un discurso hegemónico en la narrativa latinoamericana del siglo XX, pero como disciplina se inicia en el periodo colonial de América Latina y, más precisamente con el descubrimiento, cuando Colón, en 1494, le encomienda a Fray Ramón Pané la tarea de aprender el idioma de los taínos e investigar su cultura, hábitos, creencias y escribir un informe sobre sus hallazgos. Pané, pese al precario dominio del castellano, era catalán, aún así redactó un documento titulado *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. El destino del documento es tan interesante como el mismo documento, porque esta relación escrita, en un español deficiente, no sólo se perdió, sino que además de esto, el hijo del almirante Hernando Colón lo copió e incluyó al pie de la letra en la biografía que escribió sobre su padre. Este manuscrito también desapareció, aunque antes se tradujo al italiano.

Desde el siglo XVI y XVII, la literatura colonial se constituye a partir de relatos sobre el Nuevo Continente, los nativos, la geografía y otras especificidades de América. Estas obras y las informaciones que aportaban sobre los nativos y sus testimonios tuvieron una enorme repercusión en Europa y abalaron las creencias en el fundamento del conocimiento occidental de aquel entonces, lo que confluye justamente en el discurso “de una disciplina en la que se reflejaran los problemas de su propio discurso” tal cual la antropológica (1998: 204). ¿Por qué los escritores se apropiaron de este discurso antropológico/etnológico? Quizás porque, desde ellos, la experiencia de campo y la observación puedan transmitirse sin las exigencias teórico-metodológicas que se le impone al especialista y por la propia crisis epistemológica interna a las disciplinas, en la cual la antropología se vislumbra como posibilidad de entender al Otro, a la alteridad. Entonces lo que se observa es que el antropólogo se sirve de la libertad de imaginarse, convirtiéndose en un autor de ficción libre de las trabas del método (HATOUM: 2001).



Sin embargo, con el advenimiento de la I Guerra Mundial, en el siglo XIX, se echó por tierra las convicciones ideológicas occidentales, instaurando una descreencia en la ciencia y la técnica como posibles fuentes de respuestas. El “viraje”, entonces, se dio en el ámbito de la ciencia y la cultura europeas, las cuales ya no se consideraban como la meta o “objetivo” deseable de evolución, sino que la cultura empezó a concebirse como plural y creció el interés hacia lo que el nativo decía: “Lo que busca el nuevo discurso no es tanto conocimiento sobre el Otro, sino conocimiento sobre el conocimiento que el Otro posee.” (ECHEVARRÍA: 1998:208). La antropología se vislumbró como posibilidad en la América Latina de: 1) un “discurso totalizador” que uniría entidades políticas fragmentadas y en guerra; 2) proclamar el origen distinto al de Occidente y lo que la guerra suponía en la cultura occidental y 3) una mirada revisionista sobre el pasado colonial y la posibilidad de conducir hacia una nueva historia. Según Echevarría: “La antropología ofrecía a Occidente un espejo donde reflejar su agotada cultura y esbozar un renovado comienzo, aunque, por supuesto, en la práctica era una legitimación de las vastas empresas coloniales que se remontaban al siglo XIX.” (idem: 208).

Aproximadamente en los años 50, se produce una crisis a partir de algunos hechos como la Revolución Cubana y la liberación del mundo postcolonial, los cuales alteraron las bases de los discursos oficiales producidos. En la narrativa esto se reflejó como un cuestionamiento en forma de regreso a las narrativas anteriores para revelar su carácter literario, es decir, que anulaban la información antropológica en términos científicos para revelar, de entrada, su carácter ficcional. En la actualidad, los antropólogos admiten el carácter literario de la antropología y utilizan el metadiscurso para revelar su “literariedad”. Según estos antropólogos, literario quiere decir:

“un discurso que no adopta un método como si fuera un medio transparente, sino que lo considera inmerso en la retórica, y como tal, forma parte de la circulación generalizada de textos en una época determinada. También significa la producción de un discurso no autoritario, de varias voces, incluyendo muy especialmente la de su objeto de estudio. Por último, significa un texto que expresa en múltiples niveles, que nunca está fijo, como la Relación de Panamá.” (ibidem: 212).

Entonces, la literatura constituye un Archivo, a partir de la definición de Foucault, organizado y formado por otros archivos (ibidem) y el Archivo es, a la vez, un modo de regresar a los orígenes de la narrativa latinoamericana en la ley, porque el Archivo coloca discursos incompatibles en



contacto y conflicto, lo que genera una crisis en los mismos. Por lo tanto, el Archivo acaba por absorber la legitimidad del discurso antropológico y las ficciones del archivo muestran que el propio Archivo es una forma de discurso mítico, formando parte del mismo discurso literario¹. En los años 20, se inicia una tradición ensayística alrededor de la identidad hasta la década de los 50, la novela ensayística y de la tierra se concibió bajo esta “rejilla antropológica”. Estas novelas trataban de la religión, el mito, la magia, la lengua, la repercusión del contacto de las sociedades tradicionales con la modernidad, etc, siempre desde la mirada atenta de un experto que legitimaba su discurso de narrador que persigue al protagonista que viaja a la selva, pampa o llano, estos relatos se denominan “leyendas de legitimación”. Estos novelistas (Gallegos, Güiraldes y Rivera) tenían un proyecto moderno, debido a su perspectiva crítica y el deseo de hablar sobre lo autóctono, les desplazaba excéntricamente de su propia circunstancia cultural, en la que el autor también se vuelve un crítico y esto, sólo le puede conferir el discurso antropológico. Sin embargo, la novela de la tierra o regionalista estriba en sus propias contradicciones internas al revelar la distancia, valiéndose de los instrumentos filológicos de la antropología decimonónica, entre la voz del narrador y las voces subalternas de las “subculturas orales”, las mismas adoptan una “perspectiva crítica mitologizante” como elemento intrínseco resultante del método elegido y, principalmente, en ellas “el lenguaje del narrador trata de la magia, pero no es mágico” (idem:220).

En Arguedas, los estudios antropológicos y etnológicos llegan a los límites de estas disciplinas como forma de conocimiento sobre el Otro o sobre la apropiación del conocimiento que el Otro posee, la cual según Victor Vichy, es un ideal jamás posible de modo integral o agotador, porque hay elementos de la cultura del otro que no se prestan al conocimiento y que están en forma de silencio y de misterio incognoscible. El trabajo de Arguedas como antropólogo ya anuncia esta problemática a partir de una perspectiva contrastiva entre la organización de las comunidades de España y del Perú. En la tesis doctoral queda claro que, luego a la destrucción de la organización incaica comunal, se establece, en las comunidades peruanas, el mismo modo de organización de las comunidades españolas, las cuales comportan rasgos tan arcaicos, aún herencia de la época de los romanos en España, como en las del Perú. Es interesante observar que el Prefacio a la publicación de su tesis contiene elementos y una forma de contar la aplicación y los resultados del método adoptados muy próximos a los que encontramos en la narración de *Los Zorros*, obra póstuma de 1969. Por ejemplo, en este pasaje que ilustra el dominio



exigido del método antropológico/etnológico:

Tardía y débilmente instruidos en la especialidad, empleamos con vacilante formalismo tanto la terminología como los esquemas aprendidos, en la utilización de nuestros recursos de nuestros trabajos de campo. Felizmente no ocurrió lo mismo con el método. Fuimos cautivados por la personalidad de algunos vecinos de las comunidades castellanas que estudiamos -¡comunidades tan idénticas en muchos aspectos medulares de la vida a aquellas peruanas que observamos mejor o en las que pasamos nuestra infancia!- (6)

y más adelante, el autor explicita el carácter literario del trabajo, cruzando en el discurso antropológico/etnológico el discurso ficcional: “Es pues, este irregular libro, una buena crónica; tiene, por tanto, algo de novela y está salpicado de cierto matiz académico, perdonable y hasta amenazante pedantesco y temeroso a la vez.” (6). La coincidencia con el discurso autobiográfico de *Los Zorros* es evidente, al inicio del libro, en la dedicatoria dirigida al amigo violinista Máximo Damián Huamani y al escritor E. A. Westphalen: “les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato”. En *Los Zorros*, la autobiografía ocupa un puesto al lado de la ficción, la cual trata de narrar los sucesos en la ciudad costera de Chimbote, en proceso de industrialización capitalista, a partir de la implantación de la industria de harina de pescado. Así que observamos la presencia del discurso de la antropología y la etnología insertados en el marco de la ficción, es decir, en un discurso desencantado, occidental y extraño a la tradición oral y encantada del universo indígena quechua. Ahí reside la crisis del discurso en la obra. El lenguaje empleado por Arguedas es una especie de implosión del propio lenguaje, tanto en términos de las disciplinas científicas como de la propia ficción, en la medida en que lo literario se revela como un discurso imposible para comportar este universo mítico. Este discurso del conocimiento sobre el Otro se vuelve también un discurso mítico; sin embargo el lenguaje que lo sostiene no es mágico, aunque trate de la magia. Esta evidencia es algo que asume en Arguedas una dimensión diferente tanto en términos políticos como estéticos, tratados en un discurso pronunciado en la ocasión del homenaje del premio Inca Gracilaso de la Veja que se le otorgó al autor: “¿Hasta donde entendí el socialismo? No lo sé bien, pero no mató en mí lo mágico.”

Moreiras (2001) defiende que el realismo mágico, el cual se define como una posibilidad de mediación de discursos inconciliables, intenta difrazar las contradicciones como conciliables por medio de la mediación (Chiampi), posibilidad que se agota en la obra de Arguedas *Los Zorros*,



de la misma manera que el concepto de transculturación de Rama, como una posibilidad dichosa de incorporación y convivencia de la cultura de los vencidos en la cultura de los vencedores. Según el crítico (Moreiras), esta hipótesis sugiere la modernización, entendida como influencias externas, como algo inevitable como “verdad ideológica y destino del mundo” (2001:225). Sin embargo, en esta obra, Arguedas instaaura el momento final o la agonía del realismo mágico al revelar la imposibilidad de realización de la inscripción de estos elementos de la cultura de origen, frustrando el éxito de la transculturación. Esta lucha personal del autor entre las ambigüedades y contradicciones de dos mundos, dos lenguas y dos cosmovisiones, conflicto individual, pero a la vez colectivo, crea un espacio de significación híbrido, intervalar y babélico o si se quiere balbuceante. Según Moreiras, el suicidio de Arguedas puede ser leído como un acto de des-escritura, lo que está implícito en la idea de archivo de Echevarría como permanente fuente de modificación y, por lo tanto, de laguna, lo que pone fin al paradigma antropológico. Entonces, el Archivo es, en este sentido, mito de mitos. O sea, es una forma de alojar el secreto de lo sagrado, aunque el Archivo sea moderno porque es “relativo”, en la medida en que trata de abarcar lo sagrado y lo mítico, pero sin poder sostener este tipo de discurso. La sucesión de destinos trágicos de los personajes en la obra *Los Zorros*, no se tratan sólo de muertes, sino de tragedias como la madre que se suicida con el hijo en brazos, así como la imposibilidad de los zorros, figuras míticas que representarían la posibilidad mágica de seguir la narrativa, pero no lo pueden hacer, y finalmente el suicidio de Arguedas, rodeado de un ceremonial incorporado a la obra por medio de las epístolas, y que violan la construcción espacio-temporal de la narrativa, nos revelan que el discurso concebido como una forma de conocimiento sobre el Otro es imposible y falacioso en el marco de la máquina hegemónica occidental de poder. En Arguedas, esta forma de conocimiento sobre el Otro se convierte en una forma de discurso letal, y esta pelea y conflicto se dan y son vividos de modo entrañable y visceral.

Referencias Bibliográficas

ARGUEDAS, José María; *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Allaca XX, Edusp, 1969.

_____. *Las comunidades de España y del Perú*; Lima, Universidad Mayor Nacional de San Marcos.

HATOUM, Milton; “Laços de parentesco: ficção e antropologia” en: *Raízes da Amazonia*. Manaus, Edit. Inpa, pp.82-87, 2005.



MOREIRAS, Alberto; *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latinoamericanos*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, E.; *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, FCE, 1998.

Notas

- 1 *“Este viraje, a su vez, se dirige contra la autoridad del metadiscurso, al demostrar que lo literario no es una categoría independiente fuera del lenguaje, sino el lenguaje mismo en su manifestación más vulnerable y reveladora. La narrativa invalida la postura del metadiscurso, al mostrar que siempre forma parte de lo mítico.” (1998:213)*



La potencia fantasmagórica de *El astillero*

Liliana Reales (Universidad Federal de Santa Catarina)

El astillero tal vez sea el texto más desconcertante de Onetti. Lo que es arriesgado afirmar puesto que el desconcierto es a donde sus textos, principalmente los de la serie de Santa María, dislocan la lectura crítica. Se podría decir que la literatura de Onetti, tan contraria a revelaciones, tan enigmática y esquiva a la cifra y a su inevitable desciframiento revela, oblicuamente, si se quiere, una insuficiencia epistémica de los llamados estudios literarios. Su literatura parece indicar una debilitación de los valores cognitivos de la modernidad que dieron fundamento a las instituciones a comenzar, a la propia institución crítica tradicionalmente deudora, como se sabe, de la institución literaria. Leer Onetti es preguntarse en primera instancia sobre el lugar del crítico y el problema del juicio de valor. En este caso puede ocurrir que el crítico se vea dislocado de su lugar y se revele menos como sujeto que interviene críticamente y más como objeto intervenido por el mismo texto que pretende analizar. De ese modo, la función del crítico como guardián del sentido comienza a ceder, con gran malestar y resistencias, al auto análisis, lugar a donde lo convoca el texto literario, en este caso, el de Onetti. Lugar donde, como puede suponerse, todo un sistema de valores fundamentado en el funcionamiento de la propia empresa, literaria, crítica, cognitiva – institucional – se revela estremecido en sus bases fundacionales. Todo esto causa asperezas, acalorados debates y, en algunos casos, la pasión crítica, que consistiría en algo como un sacrificio ahora no del texto literario por medio de ese forcejeo crítico tendiente a deshabitarlo de sus fuerzas y encajarlo en la camisa de fuerza del aparato crítico y sí de su función que, desde luego, significa funcionalidad, algo que funcione para determinados fines, notadamente fines orientados por un régimen de intercambio, comunicabilidad esperanzada en el acierto, el acuerdo y, por lo tanto, en la semejanza y la continuidad.

No es casual que esto ocurra al tratarse de la serie de Santa María, espacio literario donde el texto provoca una discontinuidad de la tradición a la cual pertenece, poniendo bajo sospecha tanto la continuidad como la insurgencia de lo nuevo, lo totalmente otro. De ese modo, el binomio “ruptura y cambio” no procede puesto que no se pretende romper con el canon y fundar otro. La literatura de Onetti, más que fundacional (palabra tan estimada por cierta tradición crítica), con todo lo que ella implica de instauración, legislación y, en última instancia, institución y legitimación, aspira a la desfundamentación y, por lo tanto, a la desmonumentaliza-



ción. Todo monumento exige base, piedra fundacional, sobre la que le sea posible erguirse y para ello debería poder responder, sin balbuceos, a la pregunta ¿qué es?, en el caso: ¿qué es la literatura?

Ya desde la década de treinta, la narrativa de Onetti parece haber entendido que no hay esencia de la literatura, o sea, auto identidad de la cosa literaria. Pero es desde *La vida breve* que la narrativa de Onetti se presenta como si le fuera posible construir una literatura como ruina de un monumento que a rigor nunca existió. Lo hace por medio de complejos procedimientos que entienden categorías que antes fueron consideradas estables, ahora como fantasmagóricas, sin identidad estable o identidad a sí. *La vida breve* hace de este problema su motivación y pone en marcha un corrosivo proceso de ruina no sólo de la “estructura” y del “logrado acabamiento” que se le exigía al buen novelista en la época. Las fuertes críticas de Emir Rodríguez Monegal a la estructura y falta de acabamiento de *La vida breve* son un buen ejemplo. La novela pone en marcha un proceso de corrosión de la identidad estable del personaje, del concepto de autor, no sólo de los límites entre realidad e imaginación, del propio concepto de realidad y, en definitiva, del concepto de representación por medio de un fino trabajo de desconstrucción del concepto de signo. La novela puede ser considerada como un largo proceso de arruinamiento de la misma tradición que le permite escribirse como tal, en una experiencia crítica de la literatura sensible a la crisis de la institución literaria. De ahí, la impotencia de escritura que angustia a su protagonista, Juan María Brasuen, y que ya había angustiado a Eladio Linacero en *El pozo*, primera novela publicada, en los años treinta.

Once años más tarde, *El astillero* no retoma el proceso de corrosión iniciado en *La vida breve*. *El astillero* llega ya como ruina. Ruina es Petrus, viejo y seco “capitán” de la industria rioplatense, proyecto económico desde siempre arruinado por las políticas del imperio. Arruinada desde siempre por la locura es su única heredera, su hija, Angélica Inés. Arruinado, en su condición de marginal y macró, es Larsen, el Gerente General de algo que, a rigor, nunca fue una empresa, puesto que para emprender se necesitan garantías de un Estado ya desde siempre arruinado por las protecciones del imperio a su Estado. Arruinado son Kunz y Gálvez, Gerentes Técnico y Administrativo que habrán “administrado” también la emisión de los títulos falsos que Petrus firmó para salvar su empresa de la derrota final. Arruinada es su esposa, mujer con “sobretodo y zapatos de hombre” y la gran barriga donde se gesta alguien que nunca se sabrá si accedió a la vida. Arruinado es Puerto Astillero, villa desde siempre de miserables a los que se les vendió la falsa esperanza del milagro econó-



mico. Arruinada es la casa de Jeremías Petrus, construida sobre imponentes pilares, monumento a salvo de las crecidas del río pero no a salvo de la desolación por la ausencia del tráfico de los barcos producidos en su astillero. Y arruinada es desde siempre la empresa de Larsen como pretendiente de la loca Angélica Inés a quien desearía conquistar como símbolo de acceso a un mundo que desde siempre le fue negado.

Lo que se pone en juego en este ambiente *desde siempre* de ruina y fracaso no es el malogramiento de la *empresa*, es la imposibilidad de la empresa. Nada en el astillero funciona pero, paradójicamente, todo funciona. Funciona algo no empresarial y, por lo tanto, sin fines orgánicos paradójicamente en un espacio tratado por un fino trazado que dibuja, como nunca en la literatura onettiana, una composición de lugares exactos donde se mueven los personajes: el astillero, la casa, la casilla, la glorieta, Santa María, nombres de lugares que dan título a los capítulos de la novela que, contrariamente a *La vida breve*, diseñan efectivamente un mapa. El mapa de *El astillero* ya viene diseñado y si en *La vida breve*, nos perdemos por la imposibilidad de mapa, en *El astillero* nos perdemos por el exceso de mapa.

En este mapa minuciosamente marcado la narrativa produce una historia, un acontecimiento transbordante que nunca habrá sido presente. Si por presencia entendemos un significante que sea capaz de traer a presencia un significado en el cuerpo de un signo intercambiable, lo que se lee en *El astillero*, más que un doble registro, es el espacio entre series divergentes donde se multiplica una persistente disimilitud. Si Larsen se presenta como pretendiente de la hija de Petrus y de su empresa y, de ese modo, su modelo sería Petrus, el padre, la ley y el dueño, sabemos que éste es la ley y su contravención y es también padre (dueño) de matrices improductivas. Más que mal pretendiente por su pasado de macró, Larsen es pretendiente malo, pervertido ya en su condición de simulacro de buen pretendiente de lo que no es más que simulacro: la empresa que no funciona pero simula funcionar y él simula gerenciar. Del mismo modo, Larsen sabe que jamás accederá a lo imposible, la locura de Angélica Inés que es, justamente, lo que la pone a salvo no solamente de la realidad, la quiebra de su padre y la ruina de su casa, la resguarda del propio juego de simulaciones entre su padre, Larsen y los gerentes de la simulada empresa. Entendido, o aceptado, esto estamos en el punto transbordante de una disimilitud que implica una perversión y un desvío esenciales. El simulacro, dice Deleuze, "es una imagen sin semejanza" (1998, p. 263).



No es por casualidad que Larsen, después de la inútil visita a un Gálvez deprimido y cansado que amenaza ponerle fin al juego entregándole a la policía uno de los títulos falsos firmados por Jeremías Petrus, decide embarcar hacia Santa María en busca de Díaz Grey. "Díaz Grey, este médico de Santa María, solterón, de casi cincuenta años de edad, casi calvo, pobre, acostumbrado ya al aburrimiento y a la vergüenza de ser feliz..." (ONETTI, 1961, 129-130) es en esta novela casi lo opuesto de lo que es en *Para una tumba sin nombre* donde está a la espera de una historia como "venida de Dios", una copia-ícono del modelo o fundamento. En *Para una tumba sin nombre* el médico (cuyo nombre es elidido pero que reconocemos por una serie de marcas) pasa por un proceso, al que es sometido por Jorge Malabia, de imposibilidad de escribir una historia basada en la idea de representación, algo que sea la copia de la realidad, de los hechos reales en los que Rita y el mismo Malabia estuvieron envueltos. Ante esa imposibilidad, o por esa misma imposibilidad, él, que es autor ficticio de lo que leemos, carece de nombre, de nombre de autor, del mismo modo que el nombre de Rita y todo lo que él resguardaría, como garantía icónica, como significante transparente que cargaría un significado legible y, por lo tanto, estable, funcional y orgánico, se pierde en esa tumba sin nombre, abismal, sin órganos, sin fondo, sin fundamento, para un devenir ilimitado siempre otro, desde siempre inasible, fantasmagórico.

En su visita a Díaz Grey, Larsen simula, como ya lo había hecho Jorge Malabia, la afirmación del espacio de una consulta para simular enterarse, "sin fe en ningún sentido o resultado imaginable de la entrevista" (p. 137) de lo que ya sabía. "Primero la empresa, doctor. ¿Qué cree? Usted tiene que saber. Digo, si hay probabilidades de que Petrus salga a flote" (p. 134). Sarcástico ante la inusitada solicitud de diagnóstico de un cuerpo ya muerto (la empresa), el médico opera la posible diagnosis, la posible clasificación y descripción de una especie de hombres:

Usted y Petrus. Tendría que haberlo profetizado; me doy cuenta y me avergüenza. No hay sorpresas en la vida, usted sabe. Todo lo que nos sorprende es justamente aquello que confirma el sentido de la vida. Pero nos educaron mal, exigimos ser mal educados. Tal vez usted no, tampoco Petrus... (p.137)

"Usted y Petrus", Larsen y Petrus, especie, linaje construido sobre una disparidad pero que la interioriza. Porque Larsen, simulando ser el heredero de Petrus, su fiel proseguidor, simula la Ley que Petrus no es puesto que éste es la ley y su trasgresión, la disimilitud interiorizada. Y



Petrus, simulando delegar a Larsen la gerencia de la empresa, lo convoca a un linaje espectral, algo que es y no es. La imitación, por lo tanto, no es lo que orienta el régimen narrativo puesto que para imitar se hace necesario un modelo icónico, estable en su identidad, posible de copia, aún degradada.

Petrus y Larsen son puro diferir. La diferencia está asentada, como diría Barbara Johnson, en una represión de las diferencias dentro de sí mismas o sea, en el modo en que una entidad difiere de sí misma (1980, x-xi). Esa represión es la mala educación a la que se refiere el médico en un breve autodiagnóstico. Exigir la mala educación es exigir la represión de ese devenir loco, ilimitado, “devenir siempre otro, hábil en esquivar lo igual, el límite, lo Mismo o lo Semejante” (DELEUZE, 1998, p. 264). Tal devenir es afirmación, potencia de afirmar todas las series heterogéneas, acéfalas, no jerarquizadas y no dialectizables que, rotas las cadenas, afirman su potencia de fantasma. Las series divergentes interiorizadas no pueden ser jerarquizadas según el sistema de representación: original y copia. Entonces, llegamos a la perversa reversión: “Lo mismo y lo semejante no tienen más por esencia que ser *simulados*, esto es, expresar el funcionamiento del simulacro” (DELEUZE, 1998, p. 268). Pues ellos mismos simulan aquello que no son, el modelo y lo semejante, la copia. De este modo, podemos entender que, Larsen, simulando seguir la ley del Padre no disimula que simula. Es un juego que potencial lo falso o, entonces, como dice Deleuze: “subiendo a la superficie, el simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) lo Mismo y lo Semejante, el modelo y la copia” (p.268). De ese modo, se abre un mundo de distribuciones nómadas que “lejos de ser un nuevo fundamento, subvierte todo fundamento, asegura un universal desmoronamiento” (DELEUZE, 1998, p.268).

Sería esa la sorpresa que le confirma, por el relámpago de un instante, “el sentido de la vida” a Díaz Grey. La maquinaria dionisiaca que se pone al descubierto aquí sería la máquina subterránea de un mundo aparentemente apolíneo, alienado por una gramática que organiza cuerpos y corpus según un régimen de superficie que esconde el propio estado de excepción que lo hace posible. Dos series: la soberana y la disciplinada. Un mundo alimentado en fuerzas dionisiacas pero recaladas por el platonismo y después por el catecismo cristiano. Pero recalque no significa aquí su inoperancia, al contrario, significa fuerza, la fuerza del recalcado. “Nuestra manera de vivir es una farsa, capaces de admitirlo, pero no haciéndolo porque cada uno necesita, además, proteger una farsa personal. También yo, claro”, le dice el médico a Larsen. Y continúa: “Petrus es un farsante cuando le ofrece la Gerencia General y usted otro cuando acep-



ta. Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando. Pero se callan y disimulan" (p.138). Subiendo a la superficie, el simulacro transborda el espacio que lo convoca, la novela trazada, el mapa, sin nada que le sea primordial o anterior, traza su erro, su caos-errancia. No es que el mapa se desfigure o se muestre inútil, su transbordamiento es lo que lo hace posible y lo justifica puesto que ahora se lo lee como espacio de diferir, un espacio en perpetuo disimilitud consigo, lo mismo y lo otro al mismo tiempo, espacio de pulverización del origen, espacio de rastro fantasmal.

El doble final de *El astillero* sobreviene a la impresionante escena de la "mujer con zapatos de hombre" ensangrentada por el trabajo de parto: el animal, zoé, amenazando asomarse a la vida, *bíos*, y a todo lo que ello promete de reedición. En uno de los finales, Larsen embarca, instantes antes del amanecer, en una lancha que lo conducirá hacia "el norte" y verá "la ruina veloz del astillero, el silencioso derrumbe de las paredes. Sorda al estrépito de la embarcación, su colgante oreja pudo discernir aún el susurro del musgo creciendo en los montones de ladrillos y el del orín devorando el hierro" (p.232). El final retorna al comienzo puesto que, en *El astillero*, la empresa de Petrus nunca fue más que musgo y orín. En el irónico segundo final, marcado entre paréntesis, Larsen es conducido por lancheros hasta el Rosario donde muere de pulmonía pero muere como aquel "que oye pero no ve venir la muerte": "antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero" (p.233). Nombre, sin embargo, que nunca es registrado en el texto que leemos, puesto que el "nombre verdadero" se da a leer en un registro de muerte. Tal registro es lo que la literatura de Onetti siempre esquivó o, mejor, es algo que nunca creyó posible. Su literatura no es literatura de "hospital": ni de recuperación ni de muerte. Tampoco de hospitalidad, de acogida afectuosa y restauradora. Más bien es de hospitalidad incondicional y, por eso mismo, apunta a la incondicionalidad esencial de una literatura fantasmal que, cuando "acogida", en un mismo gesto pervierte el orden y se abre al desorden esencial de la fantasmidad, colocando en riesgo, en ese mismo gesto, su acogida institucional. Una acogida que querría retener "una forma absolutamente única, un acontecimiento cuya intangible singularidad no separe más la idealidad, el sentido ideal, como se dice, del cuerpo de la letra" (DERRIDA, 1988, p.2). El sentido, ya ni siquiera ideal, como se dice, no habita el cuerpo de la letra, se da por diseminación infinita como injerto de rastros y rastros de rastros.



Referencias Bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1998. (Las citas son traducción mía)

DERRIDA, Jacques. "Che cos' é la poesia?". *Poesia*, I, Paris, 1988.

JONHSON, Barbara. *The critical difference: Essays in the contemporary rhetoric of reading*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

ONETTI, Juan Carlos. *El astillero*. Madrid, Cátedra, 1989.



Gêneros, estilos, épocas e novos recortes

Livia Reis (UFF)

Companheiros e amigos inseparáveis por mais de 30 anos, jamais poderia imaginar que em 2006, no terceiro Congresso da ABH, eu estaria tentando coordenar algumas reflexões a respeito do pensamento do professor e pesquisador André Trouche. De cúmplice na vida e no trabalho intelectual, hoje o meu companheiro se tornou meu objeto de trabalho, meu corpus, e é a partir deste lugar que vou dirigir o meu olhar, para tentar refazer a trajetória acadêmica e o pensamento de André Trouche o professor, o latino americanista, o pesquisador e o incansável militante.

É possível imaginar o quanto é difícil, permitir-me trilhar esse caminho, pois ele implica, para além do exercício intelectual sobre um pensamento crítico aguçado de um intelectual brilhante, uma viagem pela emoção e por minha própria história que, em grande parte, se confunde com a de André Trouche.

O percurso intelectual de André no mundo das letras e da literatura hispano-americana teve seu início nos corredores da antiga Faculdade de Letras da UFRJ, no conhecido pavilhão lusitano, no centro da cidade. Nos duros anos 70, em plena vigência da ditadura militar, atravessávamos a baía de barca e, todos os dias, entre alegres conversas e acaloradas discussões, caminhávamos algumas quadras pelas ruas antigas do centro da cidade até chegar a aquele curioso prédio da Avenida Chile, no qual ensaiamos nossos primeiros passos na vida acadêmica. Apesar dos tempos difíceis e da censura, nos encantávamos com o estudo das literaturas, nos deliciávamos com a poesia, sem deixar de aprender sobre política. Foi nesta época, que de maneira contundente, arrebatadora e definitiva a literatura hispano-americana entrou em nossas vidas. Logo nos tornamos monitores da professora Bella Josef e, como se diz no jargão popular “o resto é história”.

Vivíamos os anos 70, e a explosão daquela literatura produzida nos países vizinhos, que mais tarde seria conhecido com o nome de boom, começava a chegar ao Brasil. Tenho certeza que García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Vargas Llosa, Julio Cortazar, Juan Rulfo apenas para citar alguns, são os principais responsáveis por nossa opção: estudar a literatura hispano-americana. Sem dúvida, naquelas tardes entre poesia e militância, entre assembléias e amores, foram momentos decisivos nas opções que faria André que em seu livro comentou:



Instaurava-se, assim, um processo incontrolável de sedução, que transformou e qualificou o relacionamento intelectual de leitura e pesquisa em experiência fundamental na construção individual/existencial do acadêmico, (TROUCHE, 2006, p.19)

Outra grande influência, que começou nos bancos da faculdade de letras e que perdurou por toda sua vida intelectual foi a leitura atenta da obra de Antonio Candido. O estudo do livro de “Literatura e Sociedade” (1972) marcou a maneira como André passou a enxergar o mundo e a literatura, além de fornecer a base do entendimento de como a literatura e a arte se relacionam com o mundo real. Os textos e as análises desenvolvidas por nosso maior crítico, conseguiam conjugar todas as urgências do engajamento político, prementes nos 70, e o estudo da obra literária e seu sistema. Nesta época, a obra de Candido ainda não estava vinculada aos estudos de literatura hispano-americana, como aconteceria mais tarde, e mesmo o acesso aos estudos das produções literárias de nossos vizinhos de fala espanhola, ainda eram escassos no Brasil.

Os anos 80, marcam o momento do nascimento do professor. Durante esta década André se dedicou à tarefa de ser professor de português e literatura na rede pública do Rio de Janeiro e, durante anos, trabalhou em uma escola no subúrbio da Penha. Paralelo ao trabalho de professor, também nesta época, ele se engajou na política sindical, e, junto a outros companheiros, foi um dos fundadores do CEPE, Sindicato dos professores do Rio de Janeiro. Ainda nos 80, para não se afastar da vida acadêmica, ingressou no mestrado da UFRJ, onde em 85 apresentou sua dissertação de mestrado sobre o romance “Los cachorros” de Mario Vargas Llosa. Neste trabalho, pode-se perceber a semente, dos estudos que seriam sua principal preocupação ao longo de seu percurso acadêmico: a relação da literatura com a história, tema sobre o qual dedicou muitos artigos, cursos e reflexões, além de ter sido o eixo central de sua tese de doutorado que, hoje transformada em livro, temos o prazer de trazer ao público, com o título de “América Latina, história e ficção” (2006)

Outra das principais marcas que singularizam o trabalho e a reflexão construída por André Trouche é o olhar comparatista que se pode perceber em seus textos, em suas aulas, e no seu livro. A vertente dos estudos comparativos do Brasil e da América Hispânica, que apenas nos últimos anos vem ganhando prestígio e densidade, foi objeto de preocupação dos estudos produzidos por André, desde muito cedo. Nesta linha, ainda no fim dos anos 80, André iniciou uma pesquisa que redundou em um texto no qual analisa a viagem do francês Blaise Cendrars à Minas Gerais,



em companhia de Tarsila do Amaral e outros modernistas. Neste texto, o olhar a partir da história da cultura e da literatura brasileiras, serve para abrir novos filões na análise da literatura hispano-americana, sob o viés do comparativismo.

A ênfase na relação da literatura e a história, nas narrativas de “extração histórica”, termo cunhado em sua tese de doutorado e o agudo olhar comparatista, interessado não apenas em literatura, mas, também no seu desdobramento cultural e histórico, passaram a dividir espaço e conviver, desde o fim dos anos 90, com a preocupação e certo encantamento crítico, com uma nova e jovem floração de narradores de diferentes países da América Hispânica, que se tornaram conhecidos como Geração Mac Ondo. A descoberta e o interesse por estes escritores, pouco afeitos á tradição da literatura hispano-americana, que remonta ao boom dos anos 60/70, demonstra a constante busca de novos parâmetros e de novas linguagens que se disitiguem e emergem dentro do continente.

O espírito curioso, a crítica aguda e a vanguarda da reflexão que estão presentes na obra deixada por nosso companheiro, encontram uma de suas melhores traduções nas ementas de literatura hispano americanas, criadas por ele, para a reforma curricular da graduação em português/ espanhol da UFF, no início dos anos 90. Nelas, percebe-se um grande avanço e um comprometimento com uma maneira especial de ensinar literaturas, além de serem um bom retrato para se entender a maneira como André pensava a literatura.

Nas Universidades brasileiras, tradicionalmente, o ensino das literaturas, tanto nacionais quanto estrangeiras, está pautado em uma metodologia que distingue as obras literárias, segundo critérios que se referem aos gêneros literários, aos estilos de época, aos dois ao mesmo tempo ou ainda, nos cursos monográficos, estudam-se autores e/ou obras específicos. Vejamos alguns exemplos que podem ser encontrados em qualquer ementário de qualquer bom curso de Letras. a) O romance do século XIX, b) A poesia pós moderna. Estes correspondem ao primeiro tipo, aqueles cuja ênfase recai no gênero literário. Outro tipo de recorte que baliza os estudos literários tradicionais está pautado nos etilos de época como, por exemplo: a) O modernismo brasileiro, b) A poesia romântica, c) O romance realista. Também é muito comum encontrar recortes que privilegiem o estilo de época e o gênero ao mesmo tempo, como a) O romance romântico, b) A poesia concreta, c) Os romances do modernismo. Para completar a tipologia mais utilizada nos cursos de letras, restam os cursos monográficos, que podem ter qualquer recorte que se desejar. a)



A poesia de Mario e Drumond, b) Os romances de Machado de Assis, c) Macunaíma, um romace do modernismo.

Estes recortes mais comuns que encontramos em nossos cursos de letras são radicalmente diferentes daqueles pensados por André Touche, que encontramos no ementário de literatura hispano americana e de literatura espanhola da UFF. Vamos examinar as disciplinas de literatura hispano americana.

Nosso currículo comporta três disciplinas de literatura hispano-americana com as seguintes ementas:

LH I - A busca da identidade como matriz de tensão estrutural no sistema literário hispano-americano,

LH II – Experimentalismo e tradição na Literatura hispano-americana,

LH III - A dualidade Campo X Cidade no processo literário hispano-americano.

(EMENTÁRIO, UFF, 1993, p.142)

Pelas ementas pode-se perceber que os recortes e a abordagem que as disciplinas propõem são de motivação diversa aquelas que, tradicionalmente, estamos acostumados. Elas não utilizam como critério metodológico o gênero literário, o estilo de época, tampouco são monográficas. O que as motiva intrinsecamente é um sentido de processo, de sistema literário e de problemas de ordem literária e cultural. Por exemplo, a busca de identidade, a dualidade campo cidade e o experimentalismo e a tradição, aspectos medulares de cada ementa, são problemas que perpassam todo o sistema literário hispano-americano, indiferente do século, dos países ou dos gêneros literários em que eles são percebidos.

Desta forma, a partir do problema que se propõe a discutir e refletir, cada ementa vai privilegiar diferentes gêneros literários, distintas épocas e variados autores. Tomemos por exemplo LH I.

A busca da identidade como matriz de tensão estrutural no sistema literário hispano-americano. Objetivos: Reconhecer a questão da imagem/identidade da América como um dos eixos centrais do campo intelectual e do projeto criador, ao longo de todo o seu processo histórico. (EMENTÁRIO, UFF, 1993, p.142)

A ementa está desenvolvida no seguinte programa:

1. América hispânica: unidade e diversidade

1.1 a formação histórica e cultural

1.2 a literatura como manifestação da cultura

1.3 a questão da identidade



2. Literatura e Identidade no Século XVII.

2.1 Garcilaso de La Vega, El Inca e a crônica historiográfica

2.2 Outras manifestações

3. Nação e Identidade no Século XIX

3.1 O romance histórico

3.2 O Martín Fierro

4. O modernismo e a inversão do estatuto colonial

4.1 Dário e o afã de autonomia

4.2 A “Nuestra América”

5. A prosa pós-modernista e a questão da identidade

5.1 Regionalismo e “novela de la tierra”

5.2 Doña Bárbara

6. As propostas poéticas do Século XX

6.1 Alejo Carpentier e o real maravilhoso

6.2 El Reino de Este Mundo

6.3 “Boom” e identidade

6.4 Cien Años de Soledad

6.5 Ángel Rama e o conceito de transculturação

A análise da ementa e as propostas de abordagem que ela sugere, é o suficiente para demonstrar a concepção de estudos literários que o professor André imprimiu na graduação português-espanhol na UFF. Como se pode perceber, a partir do eixo, “a busca da identidade” trabalhamos com diferentes épocas, distintos gêneros literários, e até mesmo com ensaios que dão forma a poéticas distintas, como se percebe principalmente no item, 6 do programa. Na verdade o que a ementas e o programa propõem é uma viagem através da história, dos gêneros, das teorias que servem de apoio, sem deixar de ler os textos fundadores, relacionando-os e localizando-os dentro do sistema literário e do projeto criador de onde surgem.

Entendemos que este tipo de abordagem desconstrói os paradigmas tradicionais do ensino de literatura, ao mesmo tempo em que vai sedimentando uma forma de olhar o mundo e o outro, sempre de maneira comparatista, sem perder a perspectiva da história. Ou seja, o fato literário está historicizado e comprometido com o sistema ao qual ele faz parte.

Na trajetória acadêmica de André Trouche, a maneira de entender a literatura e, sobretudo, o ensino de literatura, está claramente inspirada no pensamento de Antonio Candido, naquilo que Candido determina “pa-

pel social” no escritor e do intelectual. Segundo nosso crítico, um dos traços marcantes da literatura hispano-americana está no caráter “militante do escritor, llevado com frecuencia a participar em la vida y em los movimientos sociales”(CANDIDO, 1995, p.357).

A afirmação de Candido serve também para o professor, o pesquisador. A atividade intelectual torna-se um ato de participação, de militância, em formas de se construir uma nação. Essa foi a participação de André Trouche ao longo de sua breve vida. Estudar a literatura foi apenas um meio para a atuação mais ampla e engajada em um mundo em que ele teimava em acreditar viável. Se uma marca do homem humano é a utopia, sem dúvida estamos diante de um super-homem humano, para quem a utopia e a energia de transformação foram forças motriz.

Sua maneira de pensar, de escrever, de entender o mundo e a literatura, sua militância na política e na vida ajudaram a sedimentar e dar forma a um pensamento brilhante que nós não vamos deixar morrer.

Referências Bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. *Ensayos y comentarios*. México, Campinas: Fondo, de Cultura Econômica, Editora Unicamp, 1995
- EMENTÁRIO dos cursos de graduação da Universidade federal Fluminense, Niterói, UFF, 1992.
- TROUCHE, André. *América Latina. História e ficção*. Niterói: EdUFF, 2006.



Lo público de la intimidad en Cecilia Pavón.

Luciana María di Leone (UERJ)

En un conocido ensayo sobre la poética de Ana Cristina Cesar, Silviano Santiago llama la atención sobre la condición de transitividad de la palabra poética, su “estado de continua travesía para o Outro”. Una palabra pronunciada donde el lector, de forma más o menos explícita, estaría siempre incluido.

Tal inclusión y, por ende tal travesía, se daría de forma clara en aquellos géneros cercanos a la correspondencia, a la escritura de diarios y los poemas abiertamente dirigidos a una segunda persona. Pero en ellos la apelación corre el riesgo de depararse, no tanto un el lector *voyeur* sino con un lector vampiro – tan trabajado por el propio Silviano en *Em liberdade* – que busca intimidad y confesiones; riesgo por el cual la travesía se vería detenida en esa lectura autoritaria, a procura de verdades definitivas: la vida, lo íntimo.

Varias estrategias son posibles ante ese lector. Nos detendremos en tres formas particulares que adquiere la tensión entre lo público y lo íntimo: el decirlo todo, el decir y no, el decir un todo insuficiente, cuyas formulaciones están configuradas por la elección de un destinatario, para quién la travesía.

Para el otro en mi texto.

“¿Te parece que esto sirve para la revista? O ¿No? A mi me parece bien. es una mezcla de bodrio e intimidad y vida. Pura vida con un poco de arte.” (Pavón, Laguna: 5)

Cecilia Pavón es poeta, es argentina y, junto con Fernanda Laguna, ha dirigido la conocida galería de arte Belleza y Felicidad, y publicado algunos textos: un pequeño libro llamado *Fácil* y una revista, *Ceci y Fer*, donde aparece esta cita.

Es en ese texto, escrito a dos manos, donde irrumpen con claridad las escritas íntimas en su más contemporánea y verosímil expresión: se reproducen conversaciones por chat, correos electrónicos, letras de canciones, frases de personajes mediáticos, discusiones privadas, manifiestos a favor de la poesía lírica, grafitis, tachaduras, etc. Si, como dice Marta Peixoto, la voz narrativa tanto de diarios como de cartas es una voz de urgencia, del calor de la hora, la afirmación es aún más pertinente para las escrituras determinadas por la virtualidad de los nuevos soportes marcados por la precariedad.

El de *Ceci y Fer* es un estilo al alcance de todos. Sin embargo es un texto difícil, casi ilegible, incluso para quien esté habituado a los rituales vanguardistas. Es que no se trata, o no en alto grado, del artificio autónomo del arte. Sino mucha vida y poco arte en un intento por decir toda la verdad, aunque deba ser sin historia y los personajes/ personalidades se presenten a la vez fragmentados y omnipresentes.

La revista podría leerse, según señala Daniel Link, como una novela epistolar, hecha por dos grafómanas graves, que levantan allí la apuesta por el decirlo "todo".

Sin embargo, dice, aquel juego deliberado con el interlocutor instala en su urgencia la posibilidad de herir y ser herido. Es justamente aquella omnipresencia de una relación riesgosa, de una palabra performática y performable por la palabra del otro pero que no mira hacia el lector, la que lo violenta. Como señala Mercedes Escardo al reseñar:

"La revista de Belleza y Felicidad es una plétora de referencias privadas obscenas. Y en una primera lectura me desconcierto y me siento fuera de la complicidad intra-byf. Y la lectura provoca en mí una reacción visceral. Me enfurezco con los tachones que no hacen más que seguir dejándome al margen."

Furia por la "tajante división entre 'nosotras' y 'ustedes'" (ESCARDO). Mas aún siendo así, la propia reseñadora toma conciencia del movimiento provocado en sus parámetros *voyeuristas* predeterminados al escuchar fragmentos de la revista leídos por sus autoras en una performance, aunque esa capacidad desestabilizante ya existía en el texto escrito. La potencia del texto sólo se realizará a condición de poseer ese lector, pero fuera de sí, aconteciendo frente a sus ojos pero sin actuar para él. Una ventana abierta.

Para el otro singular y anónimo

Para grafómanas graves en Brasil, conocido es el caso de Ana Cristina. Publicadas sus cartas, varios artículos se dedicaron a estudiarlas y algunos a compararlas con su *Correspondencia Completa*, pequeño libro en prosa aparecido en 1979, que consiste en una carta de tono privado a "My dear".

Como Siscar ha definido, la poética de Ana Cristina es una estética de la interrupción. *Correspondencia Completa* entrega pues una exhibición y su reticencia. Muestra y oculta, parece querer decir y no. Entrega y escamotea.



“Tornando-se biografia (...), a ligação com a experiência vivida e cotidiana desloca a posição do sujeito para outro lugar, que não é simplesmente a do artesanato poético (...). O artifício interrompe o fluxo espontâneo da experiência” (SISCAR, 2005, p.50).

Conviven en esa poesía una pulsión exhibicionista y el ocultamiento, como señala Florencia Garramuño. En su artículo, intenta definir el juego que hace Ana al cuestionar los límites de lo publicable y lo privado, utilizando el concepto lacaniano de *extimidad*, que no sería el contrario de intimidad sino la idea de que ella es un elemento extraño alojado en la propia subjetividad, donde el adentro y el afuera se confunden como en una cinta de Moebius.

Al imbricarse experiencia y artificio el lector se verá frustrado tanto si busca sólo los datos biográficos, como si cree que se trata simplemente de literatura pura, como se critica a los lectores Mary y Gil en *Correspondencia Completa*. Pues, como explica la propia Ana en una conferencia: “A intimidade... não é comunicável literariamente”, sin embargo esa incomunicabilidad puede ser utilizada para llevar “até o limite esse desejo do leitor” (CESAR, 1999, pp.259-260), “um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo” (SANTIAGO, 2002, p.61).

La ecuación sería, no pura vida con un poco de arte, sino vida y arte juntas e interfiriéndose, pues la intimidad revela su indecibilidad: “Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?” (CESAR, 1998, p.120).

Para el otro con nombre propio.

Pero pasemos ahora al centro de nuestro trabajo, después de esas dos necesarias paradas: La poesía de Cecilia Pavón. Si algo está ausente allí, así como en los textos que escribe con Fernanda Laguna, es una visión del lenguaje como instrumento insuficiente de comunicación, sino como un lugar donde puede expresarse la ‘pura vida con un poco de arte’:

*“No sé por qué escribo
sólo escribo todo el tiempo
sin parar
Todo lo que hago durante el día
lo considero material para un poema lírico.
La poesía lírica es el único lugar en el que me siento bien”
(LAGUNA, PAVÓN, 2002, p.46)*

Aquí también, como decíamos al principio, el lector está excluido del intercambio explícito de lenguaje. El yo habla hacia alguien que no es el lector, como sucedía con el 'My dear'. Dice Silvano Santiago:

"Ana Cristina sabe o perigo que existe para o poema, e para o seu poema, quando o leitor chega a assinar o nome próprio dele, interrompendo num ponto-de-parada a travessia infinita a que o convidara interrompamente a linguagem poetica" (Santiago, 2002, p.65).

Pero en "La gran señora" de *¿Existe el amor a los animales?* se lee:

*"Querida Gabriela:
te escribo para hacerte una pregunta
¿Por qué nunca me venís a visitar por la tarde?(...)
Querida Gabriela:
mi intención era hacer una lista de 'queridos' con muchos otros nombres además del tuyo,
pero te puse sólo a vos:
¿Por qué siempre decís que soy mala?" (PAVÓN, 2001, pp. 32-33).*

Haciendo frente al peligro de Ana Cristina, Cecilia Pavón detiene la travesía infinita dando nombres a todo, categorizando y totalizando. O mejor, coloca nombres propios, pero la detención prefigurada por Santiago para Ana Cristina no sobreviene, poner un destinatario singular y no anónimo no logra detener el lenguaje.

Si puede decirse que en el caso de Ana Cristina, las referencias a Armando Freitas Filho y Heloisa Buarque tras los nombres de Gil y Mary nunca fue declarado, es claro que a la vez funciona como un anzuelo para el lector, genera una voluntad de descubrir el truco de la prestidigitadora. La poesía de Ana está plagada de referencias a acontecimientos y nombres reales, pero de una forma u otra el texto los presenta en clave, con plena conciencia y haciendo uso intenso de la ambigüedad que esas referencias sufren al entrar en el poema.

Irónica y veladamente dice Ana Cristina recurriendo a Baudelaire:

*"É para você que escrevo, hipócrita.
Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento.
Me joga aos teus pés inteiramente grata."*

El texto de Pavón nada grita al lector, nada a 'descubrir', propone leer



como quien no interpreta. La diferencia entre el indeterminado “My dear” y el “Querida Gabriela” es significativa a la hora de pensar en el *voyeurismo* del lector que encuentra un anzuelo más concreto en el nombre propio.

Aunque en *Caramelos de anís* se coloque una aclaración invitando al lector a introducir cualquier otro nombre, incluso el propio, en el lugar de los de los allí escritos (Timo y Cecilia), el lector es nuevamente excluido. Es decir, deliberadamente, no se escribe para un tú, ni para “My dear”, sino para Timo o para Gabriela, se lanzan preguntas a Pablito, o escribe en tono de ‘querido diario’.

Ahora bien, ¿qué es lo que nos permite decir que, a diferencia de lo que podría suceder en Ana Cristina, la aparición del nombre propio no congela la travesía?

Por un lado, como sucedía con Escardo, esos pensamientos y reflexiones que no nos están dirigidas provocan una reacción: el lector, como dice Barthes, al ser tocado por algo que no le está dirigido, se ve compelido a responder, a retirarse, o a dejar hacer. Pues en el caso de los poemas, el texto está plagado de preguntas que no son retóricas pero que a su vez no esperan una respuesta del lector y, sin embargo, se plantean como pequeños dilemas éticos, en el límite ya difuso de lo subjetivo y lo objetivo.

“¿Existe el amor a los animales?” es un título que instala desde el comienzo esa tensión. Tensión ya que “la ética estaría dada por una serie de prácticas que pueden, incluso, entrar en conflicto”, como analiza Jay (2003, p.94). Entendido en el marco del postestructuralismo, o ampliando esta situación a una situación contemporánea podría colocarse con Laddaga que existe “la tendencia común entre artistas a construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso” (Inédito).

No se detiene, pues, la travesía porque la de Pavón es una poesía acogedora apenas en un comienzo, con su lenguaje diáfano; pero al instante se vuelve difícil de leer. La escritura, como analiza Silviano Santiago, no renuncia a la búsqueda de una palabra poética al abdicar de su pureza, siempre que se posicione como tal, sea cual sea el registro de lenguaje utilizado:

“A dicotomia fácil e difícil (...) não existe para quem tem a força de sobrecarregar a linguagem de significado para que ela viaje (significativamente) em direção ao outro, para que ela sempre se organize e se libere pela dinâmica da travessia” (Santiago: 63).

Las poesías de Pavón, y muchas otras, se presentan como entidades inacabadas de información fragmentada; pero los datos faltantes, al no



ser recuperables, dan la posibilidad de leer ese fragmento también como un todo abierto y heterogéneo, que no pretende decirlo todo; sino escribir como quien se piensa escribiendo. El lector elegirá comer o no el caramelo, como quien elige el anís o la menta. En Pavón no existen los matices, ni reticencias, ni oscilación, ni indefinición, ni interrupción como en Ana Cristina, tampoco la obscena exposición de *Ceci y Fer*. La formula, acaso: 'pura arte de pura vida'.

Referencias Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*, México: Siglo XXI, 1999.
- Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*, año 1, N°1, Buenos Aires, 2002.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*, São Paulo: Ática, 1998.
- . *Crítica e tradução*, São Paulo: Ática, 1999.
- ESCARDO, Mercedes. "Ceci y Fer", en <http://www.plebella.com.ar/numero1/reseniaceciyfer1.htm>
- GARRAMUÑO, Florencia. En estado de emergencia: poesía y vida en Ana Cristina Cesar, in: CESAR, Ana Cristina. *Álbum de retazos*, Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- JAY, Martin. Moral de la genealogía o ¿hay una ética postestructuralista?, In: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires: Piados, 2003.
- LADDAGA, Reinaldo. Introducción, *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, inédito.
- LINK, Daniel. "Ceci y Fer", en http://linkillo.blogspot.com/2005_01_01_linkillo_archive.html
- PAVÓN, Cecilia. *¿Existe el amor a los animales?*, Buenos Aires: Siesta, 2001.
- . *Caramelos de anís*, Buenos Aires: Belleza y felicidad, 2004.
- PEDROSA, Célia. Sinais de vida e sobrevida. In: Revista Alea-UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.
- PEIXOTO, Marta. Sereia de papel: Ana Cristina Cesar e as ficções autobiográficas do eu", in *Vozes femininas*, pp. 275-284.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo, in: *As malhas da letra*, Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira, in *Sibila*, Rio de Janeiro, dezembro, 2005.



Uma resistência às políticas de esquecimento

Ludmila Coimbra (UFMG)

A criação teatral pós-moderna no Chile é produzida no contexto de um regime autoritário, repressivo no âmbito político e neoliberal no âmbito econômico. Assim, o surgimento da pós-modernidade no Chile coincide com o momento da ditadura, não somente no sentido jamesoniano (JAMESON, 1997, p.27-79) de imposição de um mercado globalizado, mas também no de uma mudança artística, cultural, política e social. As proposições da teatralidade pós-moderna no Chile vão marcar uma diferença, “assinalar uma resistência e gerar um discurso paralelo ao dos modelos da dissidência teatral tradicional e aquele da ditadura”^a, reestruturando uma nova linguagem teatral, questionadora das normas de representação e da relação entre arte, política e vida no Chile. Segundo Sara,

uma experiência interessante foi o movimento underground ou “pós-moderno”, que se deu no Chile nos anos 80. Este movimento foi uma das respostas dos jovens a uma sociedade polarizada e repressiva que não lhes permitia se expressar, os paralisava no medo e não lhes oferecia oportunidades^b. (ROJO, 2002, p. 229)

O teatro de resistência no Chile, inserido nesse movimento *underground*, se contrapõe ao teatro moderno, o qual nasce no final do século XIX. Segundo Grínor Rojo (1985), o teatro moderno chileno possui três fases. A primeira, até os anos 50 do século XX, é marcada pela prática dominante de um teatro comercial, desde o sainete e a alta comédia da *belle époque* até o melodrama. A segunda, em que a práxis universitária passa a ocupar espaço, com um teatro chamado de “aficionado”, que vai até meados dos anos 70. E a terceira fase, a partir da ditadura militar de 1973, marcada por um novo teatro, mas um novo teatro cujo distanciamento com relação às práticas prévias não deve ser magnificado com rapidez sensacionalista (ROJO, 1985). No início dessa terceira fase, os intelectuais sofreram com o cerco da repressão – o folclorista Victor Jara foi assassinado; o pintor Guillermo Núñez, confinado; o escritor Hernán Valdés, preso e torturado –; muitos dramaturgos e diretores de teatro foram expulsos do país ou obrigados a buscar o exílio, seja pelo asilo político seja pela saída “voluntária”. É nesse contexto que encontramos o dramaturgo chileno – Ramón Griffero – exilado na ditadura de Pinochet: a temática de seus textos estará fortemente marcada pela discussão sobre a memória da ditadura.



Segundo Huyssen (2000, p.09), “um dos fatores culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais”. Estou incluindo aqui a América Latina como uma sociedade ocidental, preocupada cultural, política e socialmente com a memória das ditaduras militares. Essa emergência da memória caracteriza a volta ao passado não como resgate de algo perdido, não como um “retorno simples ao passado. Se há retorno, é retomada e reformulação” (COELHO, 2001, p. 105), ou seja, uma releitura crítica. De acordo com Hutcheon (1993, p.245), “é sempre um trabalho crítico, nunca um retorno nostálgico”^c. Ou seja, é um trabalho contínuo de releitura do passado, de crítica a uma memória oficial do Estado que insiste em esquecer os massacres e as torturas ocorridos durante a ditadura militar. Dessa forma, a memória deveria ser exercida, pois lembrar não é apenas receber uma imagem do passado, mas buscá-la, fazer com que seja recordada. (RICOEUR, 2004). É importante salientar que esse uso implica a possibilidade do abuso. Um abuso que está relacionado, principalmente, com o plano da memória manipulada pelos discursos oficiais, com os excessos da memória coletiva, a qual constitui o lugar de enraizamento da historiografia. Instituições como o Estado, a partir de símbolos, ritos, imagens, textos e outras formas, “criam” para si uma memória, o que, de certo modo, na pós-modernidade, está sendo questionado.

No Chile, essa recodificação do passado e esses conseqüentes questionamentos aparecem em grande parte nas obras literárias de escritores chilenos como Ramón Griffero, Juan Radrigán e Marco Antonio de la Parra (dramaturgos), Diamela Eltit (romancista), Pedro Lemebel (cronista), Enrique Lihn e Raúl Zurita (poetas), que buscam repensar a experiência traumática do pós-golpe de 1973 e refletir sobre a “tensão irresolvida entre lembrança e esquecimento – entre latência e morte, revelação e ocultamento, prova e denegação, subtração e restituição” (RICHARD, 2002, p. 53).

Essa tensão entre memória e esquecimento está presente nos discursos de memória com os debates cada vez mais presentes na mídia sobre o Holocausto, a partir de 1980. Até pouco tempo não se falava de experiências traumáticas e não se admitia entrar momentos de culpa e vergonha na memória coletiva. Segundo Aleida Assmann:

Somente aos poucos vão se constituindo novas formas de lembrança coletiva que não cabem mais nos padrões de uma posterior heroificação e atribuição de sentido, mas que são elaboradas para o reconhecimento universal do sofrimento e a superação terapêutica de seqüelas paralisantes.



tes. Nesse contexto, chega-se também a uma nova elaboração da culpa dos algozes na lembrança de seus descendentes, que não mais ignoram os capítulos sombrios de sua história por meio do esquecimento, senão os estabilizam na memória coletiva e os integram na auto-imagem da nação. (2002, p.04):

O que se busca, então, é a consolidação de uma memória histórica, coletiva, que negue a cultura do esquecimento. Na Argentina, toda semana saem às ruas as *Madres de la Plaza de Mayo* carregando em suas mãos as fotos dos desaparecidos, ainda sem um espaço fúnebre. Por outro lado, atos como o ocorrido no Uruguai – a construção de um shopping no lugar da prisão onde muitos morreram e que, ironicamente, chamava-se “Libertad” – conduzem a uma política do esquecimento. A questão da memória tem sido fonte constante de debates culturais e políticos e verifica-se no teatro de Griffero uma forma de resistência às políticas de esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais.

Segundo Ramón Griffero, o que o aproximou do teatro foi sua condição de exilado da ditadura do Chile. Para ele, “pensar sobre nossa memória cultural e as políticas de conservação de nosso patrimônio é um exercício doloroso, é uma soma de recordações, de nostalgia, é pensar no arrasado, no desfigurado”^d. É pensar, ainda, na figura do desaparecido, que não tem um espaço fúnebre e que destrói qualquer possibilidade de luto. Griffero, muitas vezes, em sua obra, busca em seu cotidiano, em sua vivência em uma sociedade marcada por passados presentes (HUYSSSEN, 1992), matéria para escrever suas peças.

A peça *Cinema Utoppia*, escrita em 1985, foi considerada uma obra de resistência cultural ao regime totalitário de Pinochet. A proposta de Griffero

permitiu formular temas da oculta chilenidade ou definitivamente da marginalidade daqueles anos, exílio, drogas, arrasamento de idéias e de pessoas e tudo aquilo que o sistema deixou fora.^e

Nessa peça, percebe-se toda essa problemática nas personagens dos dois espaços – platéia e tela de cinema. A partir das testemunhas argentinas – as personagens da platéia – verifica-se uma crítica ao silenciamento que se deu durante a ditadura e mesmo nos primeiros anos pós-ditadura: por medo e/ou por outros motivos, não se denunciava. A personagem *O homem do coelho* diz: “Eu levantei, bom, o de sempre, uns homens à paisana com metralhadoras, como a coitada lutava. Vocês sabem, nessas horas não pode se fazer nada”. A personagem *senhora*:



“Não se mete, depois pode acontecer o mesmo com você”. A personagem *Artur*: “Em todo caso eu não vi nada. Ir depor? Pra quê?”. Em *Cinema Utopia*, “se trata de resgatar de nossa memória o que o discurso oficial (desde os colonizadores a nossos governantes neoliberais) tentou desvanecer.” (ROJO, 2002, p.223). É uma forma de negociar a memória e a justiça por meio da arte. Yerushalmi, em seu artigo *Reflexiones sobre el olvido*, questiona-se se “é possível que o antônimo de ‘esquecimento’ não seja ‘memória’ mas *justiça*?⁹”. Proponho considerar esses conceitos não como parte de um jogo de contrários, isto é, “esquecimento X memória” ou “esquecimento X justiça”, mas como parte de um diálogo, abstendo-me, portanto, de operar com uma determinação de pares opostos.

Na tela de cinema, a personagem *Sebastião*, jovem exilado, desiludido depois do rompimento de seus ideais, reflete sobre a impossibilidade de se acreditar em algo. Em conversa com a personagem *Estevão*, podemos observar esse descrédito, quase niilista:

Sebastião: Antes eu tinha utopias, ilusões, o que eu acho ridículo, mas se o que existe também me parece ridículo, no fundo estão todos bem, sou eu que estou sobrando.

Estevão: Não seja trágico, Sebastião.

Sebastião: Não, realista.

A palavra utopia e o significado que adquire na obra são de extrema importância. O título da peça, *Cinema Utopia*, é o mesmo do filme a que as personagens da platéia assistem. Quando a personagem *Lanterninha* anuncia o nome do filme instala-se um incômodo. A personagem *Senhora* diz: “Viemos um pouquinho mais cedo, estava tão nervosa, não sei, estou intrigada com este filme”. A personagem *O homem do coelho*: “Já está na hora, toque o sinal, estou ansioso”.

A utopia estaria, então, no plano da arte, do cinema? O suicídio de *Sebastião* marcaria a quebra do sonho. A personagem *Artur* reflete sobre o que é utopia, assinalando sua incredulidade: “Utopia é conseguir o impossível, que não é mais que outra utopia, e assim vamos de engano a engano”. Seria, desse modo, *Cinema Utopia* um engano, uma utopia?

À personagem *Ela*, foi tirado o direito de lutar pelos seus ideais. *Ela* é caracterizada como presa e desaparecida, como um fantasma da lembrança de *Sebastião*. É interessante observar que essa personagem não tem um nome próprio, podendo representar várias outras mulheres também não encontradas. Segundo Alicia del Campo (2004, p. 131) “a alma penada remete à noção de uma morte inesperada, de uma vida/morte que



ficou sem uma resolução[...] Este elemento aponta, novamente, para a necessidade de um luto de encerramento que ofereça paz, não somente a estas almas, mas a seus parentes^h". A personagem *Sebastião* clama pelo corpo de *Ela*, vivo ou morto: "Em que forno imundo transformaram seu sorriso em pó... Debaixo de qual pedra vou encontrar suas mãos[...] Debaixo de qual tijolo vou encontrar sua mente[...] Me devolvam ela, era minha, me devolvam ela. Não terá paz, tirano de utopias..."

Em *Tus deseos en fragmentos*, escrita em 2002, o espaço é um museu criado na mente humana, com várias salas a serem recordadas. Segundo a personagem *Tu* "há salas proibidas, outras já demolidas... algumas que não desejamos visitar". Em uma das salas do museu, denominada *Há trinta anos*, fala-se do palácio do presidente pegando fogo, dos que tiveram de cortar e pintar seus cabelos para não serem identificados, dos que queimaram seus livros e fotos, dos mortos, dos que abriram as janelas e responderam às batidas nas portas e que hoje são seres sem corpos.

As personagens da peça não têm nomes próprios: tu, ela, uma, ele e *aquele*. Cada corpo assume diversas vozes que ora tornam a emergir de um corpo esquecido, ora são memórias de outros e ora são registros-gravações. A personagem *Ela* diz: "choro por pensar nos que perseguiram, em como estavam sós numa casa em Santiago[...] enquanto outros faziam amor, a eles apontavam-lhes uma pistola à cabeça". Ou seja, a violência contra os chilenos na ditadura está bastante marcada na peça, assim como o desejo pela justiça. A personagem *Tu* diz, no salão *Um – O das crianças*: "Teria gostado de andar no jardim de infância com o Hitler, a madre Teresa, o Pinochet e o Papa. No jardim dos meninos psicopatas. É preciso rastrear os orfanatos, os jardins de infância[...] é preciso eliminá-los antes que cresçam".

É importante ressaltar a busca, na peça, por uma cultura da memória. Na sala do *Meio I*, reclama-se que não fechem os museus às segundas-feiras. Ao mesmo tempo, há, no *Salão da dúvida*, o desejo de ir para o salão do esquecimento, onde tudo se desvanece. Pode-se perceber aí a tensão entre memória e esquecimento.

Nas duas peças, *Cinema Utopia* e *Tus deseos en fragmentos*, as personagens representam diversas vozes: a dos esquecidos, a dos mortos, a dos exilados, a dos que falam do passado no presente. Dessa maneira, a discussão sobre a ditadura militar está presente nas peças, como forma de alimentar a memória humana. Segundo Huyssen (2000, p. 28) "precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento".



Referências Bibliográficas

- ASSMANN, Aleida. *A gramática da memória*. coletiva. In: Humboldt, 86. Bonn: Goethe Institut / Inter Naciones, 2002.
- CAMPO, Alicia del. Purificación y duelo: el rito como rearticulación cristiana de la identidad nacional en Canto Libre. In: *Mediações Performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2004, p.117-144.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós moderno – modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrológica*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- GRIFFERO, Ramón. *Cinema Utopia*. Disponível em: <http://www.griffero.cl/drama.htm> Acesso em: 10 de Maio. 2004.
- _____. *Movimientos autónomos y post modernidad*. Disponível em: http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#1. Acesso em: 25 Jul. 2004.
- _____. *Patrimonio y memoria cultural*. Disponível em: http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#11. Acesso em: 01 Jul. 2004.
- _____. *Tus deseos en fragmentos*. Disponível em: <http://www.griffero.cl/drama.htm>. Acesso em: 10 Mai. 2004.
- HUTCHEON, Linda. Beginning to theorize postmodernism. In: JOSEPH, Natoli; HUTCHEON, Linda. *A postmodern reader*. Albany: State University of New York Press, 1993, p. 243-272.
- HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 09-40.
- _____. Mapeando o pós-moderno. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e o mercado. In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 27-79.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.
- PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1994.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2004.
- RICHARD, Nelly. *Arte, Cultura, Gênero e Política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.



ROJO, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973 – 1983*. Madrid: Ediciones Meridión, 1985.

ROJO, Sara. *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Tendência e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1994.

YERUSHALMI, Yosef. Reflexiones sobre el olvido. In: LORAUX, Nicole (Org.) *Usos Del olvido*. Buenos Aires, 1989, p.7-26).

Notas

- a *señalar una resistencia y generar un discurso paralelo al de los modelos de la disidencia teatral tradicional y aquel de la dictadura (http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#1) (tradução minha).*
- b *una experiencia interesante fue el movimiento underground o "postmoderno", que se dio en Chile en los años 80. Este movimiento fue una de las respuestas de los jóvenes a una sociedad polarizada y represiva que no le permitía expresarse, los paralizaba en el miedo y no les ofrecía oportunidades.*
- c *is always a critical reworking, never a nostalgic "return" (tradução minha).*
- d *pensar sobre nuestra memoria cultural, y las políticas de resguardo de nuestro patrimonio, es un ejercicio doloroso, es una suma de recuerdos, de nostalgia, es pensar en lo arrasado, en lo desfigurado. (http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#1) (tradução minha).*
- e *permitted plantear temas de la oculta chilenidad o definitivamente de la marginalidad de aquellos años, exilio, drogadicción, arrasamiento de ideas y de personas y todo aquello que el sistema dejó fuera (www.griffero.c, tradução minha).*
- f *se trata de rescatar de nuestra memoria lo que el discurso oficial (desde los colonizadores a nuestros gobernantes neoliberales) ha intentado desvanecer. (tradução minha)*
- g *Es posible que el antónimo de 'el olvido' no sea 'la memoria' sino la justicia? (YERUSHALMI, 1989, p.26, tradução minha).*
- h *el ánimo en pena conlleva la noción de una muerte inesperada, de una vida/muerte que ha quedado sin una resolución... Este elemento apunta, nuevamente, a la necesidad de un duelo de cierre que ofrezca paz, no sólo a estas ánimas, sino también a sus deudos. (tradução minha).*



VOCES CUBANAS: escritas y cantadas¹.

Magalys Fernández Pedroso (Casa de España)

El análisis social de los cambios ocurridos en la realidad cubana de los años sesenta nos muestra el surgimiento de un paralelismo singular entre los valores promovidos por la naciente sociedad socialista y las tendencias culturales de la época. Los años sesentas se caracterizan por un canto unísono a la revolución en el cual las manifestaciones culturales juegan un papel preponderante. Este trabajo propone una reflexión sobre este vínculo a través de la expresión literaria y musical. Tomamos como punto de partida dos de los paradigmas sociales más representativos y polémicos del escenario cubano: igualdad y religiosidad. La exaltación a las conquistas insulares heredadas de generaciones anteriores y enfatizadas por los logros sociales marca la poesía de Nicolás Guillén² y colma el cantar de Silvio Rodríguez³ provocando eternas discusiones alrededor de estos dos arquetipos. Analizaremos aquí las vías en que se insieren estos nuevos paradigmas en la sociedad y la forma en que la literatura y la música los asimila y los proyecta.

La voz de la igualdad en el poema Tengo.

Cuando me veo y toco/ yo, Juan sin nada no más ayer/ y hoy Juan con todo/ y hoy con todo/...

Este antológico poema escrito en 1964 encierra el espíritu de una época de ruptura de patrones a lo largo de todo el país. El nuevo orden económico promovió, aportó y hasta impuso nuevos valores, posturas, lemas. Ellos trajeron consigo fundamento, función y objetivo social. Como fundamento estaba la propuesta de una sociedad más justa que acabara con las desigualdades, insalubridades y discriminaciones que caracterizaban aquella época. La función social yacía en organizar las masas en pro de los cambios capaces de modificar esa realidad y el objetivo reposaba en alcanzar esa justicia social propuesta.

Tengo, vamos a ver/ tengo el gusto de ir/ yo, campesino, obrero, gente simple, / tengo el gusto de ir (es un ejemplo)/ a un banco y hablar con el administrador,/ no en inglés/no en señor/ sino decirle compañero como se dice en español/...

Este verso del poema Tengo manifiesta y exalta con metáfora sencilla uno de los paradigmas de la Revolución cubana: la igualdad de todos los



ciudadanos para con los bienes de la isla. El mismo no es más que el reflejo de los primeros intentos llevados a cabo para igualar la situación de la población. Dentro de ellos no podríamos dejar de mencionar las tres medidas más radicales que reposan en la base de la revolución cubana y que se proponen acabar con las desigualdades del antiguo régimen: la eliminación de la propiedad privada, la alfabetización y la reforma agraria. En este versículo de Guillén se respira la simple celebración del socialismo, el socialismo que le reivindica sus derechos a la totalidad material de su país en la misma medida en que se la quitó la burguesía entreguista. (BRANCHE, 2003).

Tengo, vamos a ver, / que siendo un negro/ nadie me puede detener/ a la puerta de un dancin g o de un bar/...

En esta estrofa el poeta se vuelve hacia otro de los nuevos valores; el fin del racismo, ese mismo del cual él había sido víctima y que no tendría más cabida en la nueva sociedad. Guillén, en su obra temprana había protestado contra el racismo vigorosamente y había reivindicado la presencia y las historias negras en la isla⁴. Esta exaltación a la igualdad racial pone al poeta entre dos puntos de vista críticos divergentes. Jerome Branche (2003) y Nancy Morejón (1982) coinciden al interpretarlo como el poeta que ahora se proyecta con la imagen de un ciudadano negro agradecido y conformista para con la revolución que mantiene distancia de la rebeldía de los años previos y entra en el juego de la aludida táctica verbal triunfalista de la época. Se trata de la transición del poeta del contra-discurso al discurso oficialista. Aquí hemos observado algunas de las divergencias surgidas a su alrededor y esto es una muestra de su singular importancia en la literatura cubana y latinoamericana. Este poema le vale al artista el estatus de poeta nacional; según Retamar (1979), por su vocación colectiva.

Tengo, vamos a ver, /que no hay guardia rural que me agarre y me encierre en un cuartel / ni me arranque y me arroje de mi tierra / al medio del camino real.

Esta estrofa habla claramente de los logros de la Reforma Agraria que elimina a los grandes latifundistas y reparte la tierra entre los campesinos otorgándoles, de esta forma, medios de subsistencia más justos. Ahora bien, resulta interesante observar como el poeta al exaltar la hazaña de la medida revolucionaria coloca a la masa campesina en un papel pasivo



pasando por alto la oportunidad de reconocer y reafirmar las colaboraciones objetivas del campesinado cubano durante el reciente proceso guerrillero.

Tengo, vamos a ver / que ya aprendí a leer / a contar/ tengo que ya aprendí a escribir / y a pensar...

Aquí el poeta canta a la grandeza de la alfabetización y los programas educacionales cubanos que surgieron y aún se mantienen como uno de los baluartes más fuertes de las conquistas socialistas. De nuevo el poeta se levanta en la tribuna del encantamiento. La voz de antaño, representante de los de abajo⁵, encarna ahora la acción salvadora posrevolucionaria.

Disímiles, sin dudas, han sido y serán las reflexiones y críticas sobre la poética de Guillén. Ha vivido y vivirá el poeta entre las oscilaciones de alabanza y crítica a su obra. No obstante, y más allá de cualquier diatriba se levanta como un hecho el paralelo que existe entre su producción literaria y los paradigmas sociales surgidos con la llegada de la revolución cubana como hemos intentado mostrar.

La voz de la religiosidad en el cantar de Silvio

Otro de estos no menos polémicos paradigmas nacidos con el advenimiento del socialismo en Cuba es el tema de la religiosidad y la rápida construcción de un ateísmo que sirviera de base oponente a la fuerza religiosa presente en la isla al triunfo de la revolución. Antes de entrar en el análisis de la lírica del mundialmente reconocido cantautor Silvio Rodríguez, cabe dedicar unas líneas al panorama y papel de la religión en el momento del triunfo revolucionario. Para ello se hace imprescindible remitirse al discurso la Iglesia Católica; la más organizada y pudiente en la época:

El estado clasista es el que no se ocupa más que de defender a una clase social dada, sea de los trabajadores o la de los propietarios y esta concepción del estado es anticristiano. La iglesia defiende el derecho de la propiedad privada, derecho que ella considera fundamentalmente intangible. El ideal comunista de que, tarde o temprano, las tierras lleguen a pertenecer todas al estado, se halla en la contradicción con los principios cristianos, porque tiende a hacer del hombre un esclavo de la autoridad pública. También le falta basarse en el amor y no en odio y en la lucha de clases. El amor cristiano no está en querer y procurar el bienestar de un grupo o de una clase social sino de todos. Enfrentar a los pobres contra los ricos porque antes los ricos abusaron de los pobres, no es restablecer la justicia sino llevar la injusticia al extremo opuesto. (Mons. VILLAVERDE, 1959)⁶.



La postura de la iglesia como institución refuta los principales puntos del cambio socialista. Razón esta que coloca al clero y sus seguidores en situación incómoda ante el gobierno, que por su vez aprovecha la oposición de la iglesia para una vertiginosa propagación de la ideología marxista-leninista y atea. Esto trae consigo que el lugar de la religiosidad del pueblo cubano tan elogiada y cantada hasta entonces pase a ocupar un lugar solapado, ambiguo y volcado mayormente hacia el servicio a la patria.

Son estas las circunstancias bajo las cuales se erige la voz de Silvio Rodríguez como baluarte de la Nueva Trova⁷. Con todo, a pesar de las propias declaraciones del cantautor refiriéndose a las religiones como burocracia de la espiritualidad, es innegable la presencia de la creencia y su fuerza transformadora en sus obras.

*Un buen día quizás un barquero / se lanzó tras el mar del recuerdo
/ era un barco pequeño en el tiempo / pero había fe / pero había fe... (El
barco, 1967)*

Estas estrofas escritas en 1967, todavía al inicio de su carrera, evocan la importancia de la fe ante las adversidades que pueda enfrentar este barco pequeño. Sus novísimas alusiones a la espiritualidad ya traen un tono ambiguo; pues la letra no aclara a qué fe se refiere.

Esta idea explícita sobre el creer, mas ambigua en cuanto al qué creer, muy en concordancia con la realidad que lo rodea, continúa encontrando espacio a lo largo de su carrera.

*Si no creyera en lo más duro/ si no creyera en el deseo / si no creyera
en lo que creo/ si no creyera en algo puro.../ (La maza, 1979)*

Nuevamente la idea de creer como razón de existencia se expone a las más disímiles reflexiones porque su explicación se resume a: "lo que creo", y esto, acepta cualquier interpretación.

*Para no hacer de mi icono pedazos, / para salvarme entre únicos e
impares / para cederme un lugar en su Parnaso / para darme un rincón
en sus altares.../ (El necio, 1989)*

Aquí se nota una clara alusión a la idea religiosa de la salvación y aunque el poeta la rechaza: "yo me muero como viví, yo no sé lo que es el destino"; sin dudas, acepta la existencia de la salvación y usa elementos religiosos (badajo, dios, altar, rezar, icono), además del mesiánico pensa-



miento de la transformación, lo imposible y la insistencia.

Este constante retomar y abandonar los valores religiosos, el ir y venir de su exaltación a su negación, la fuerte presencia del amor patrio como substitución espiritual de los cánones cristianos representa claramente la ambivalencia de una época y su pueblo ante la intención de una propuesta atea que pretende minimizar la herencia religiosa de la nación.

Ideas conclusivas

Este trabajo se ha propuso exponer las vías en las que se insirieron los nuevos valores sociales en las expresiones musicales y literarias y las formas en que las mismas las han asimilado y proyectado. Se ha observado, por otro lado, el papel modificador y organizador de la cultura a favor del sueño tangible de la anhelada propuesta de justicia social que impregnaba la sociedad. Hecho este que puede ser sobreentendido como la función del arte en la disposición de las masas dentro de una realidad específica y su importancia en la creación de nuevos valores. A la par de una explosión de voces que le canta y escribe a la nueva época, surgen también divergencias interpretativas que se presentan como el puntero indicador de la dicotomía discurso/contra-discurso.

Al analizar el desarrollo cultural de la sociedad cubana después del triunfo de la revolución (1959), podemos observar la omnipresencia de su influencia en las diferentes manifestaciones artísticas de la isla. Silvio Rodríguez y Nicolás Guillén no son más que dos ejemplos entre muchos otros. Sus respectivas obras surgen como grandes exponentes de la creación popular cubana en su indisoluble relación con los cambios ocurridos a partir de la década del sesenta. Este polémico vínculo entre creador-revolución que les ha servido a lo largo de estos años como fuente de amargas críticas y también como razón de halagos desmedidos, les construye, sin dudas, un pedestal dentro de un tiempo y una cultura que traspassa los límites de las fronteras a las que pertenecen.

Referencias Bibliográficas

BRANCHE, Jerome. Lo que se tenía que tener. Introducción. Ed. Letras cubanas, La Habana, 2003.

DOMÍNGUEZ, Daniel. Silvio, el eterno trovador. La Prensa Revista, 7 de diciembre, Panamá, 1996.

FERNÁNDEZ, Retamar Roberto. El son de vuelo popular. Ed. Letras cubanas. La Habana, 1979.

GUILLÉN, Nicolás. Sóngoro Cosongo y otros poemas. Ed. La Verónica, La



Habana, 1942.

_____. West Indies, Ltd. Ed. Véar, García y Cía, La Habana, 1934.

_____. Antología Mayor. Ed. Unión, La Habana, 1964.

HOZ, Pedro de la. Silvio Rodríguez, trovador mientras tanto. Revista Prisma, No 244, La Habana, pp. 55-6, 1993

IZQUIERDO, Millar Inés. Espéculo, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2002.

JOSEBA, Sanz. Silvio, memoria trovada de una revolución. Guazapa, Bilbao, 1992.

MOREJÓN, Nancy. Nación y Mestizaje en Nicolás Guillén. Ed. Unión, La Habana, 1982.

Notas

- 1 *Este trabajo es la continuación de un proyecto de investigación desarrollado a partir del año 1997 en el Instituto Pedagógico Enrique José Varona, La Habana.*
- 2 *Nicolás Guillén (1902 – 1989) Poeta nacional de Cuba.*
- 3 *Silvio Rodríguez (1946-) Cantautor y fundador de la Nueva Trova.*
- 4 *Ver: Sóngoro cosongo, 1942.*
- 5 *Ver su libro West Indies, Ltd.*
- 6 *Monseñor Alberto Martín, Obispo de Matanzas. Texto publicado el 5 de julio de 1959 en la revista Bohemia.*
- 7 *Movimiento artístico en Cuba fundado en la década del sesenta que reunió cantautores comprometidos socialmente.*



Firma y autor(idad) en Juan Carlos Onetti

Marcos Roberto da Silva (UFSC/Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-americanos)

Al hablar de firma seguramente nos viene la idea de un signo garabateado, generalmente, en una superficie de papel y que está ahí para garantizar algo, hacer testigo a lo escrito. Este algo puede ser una declaración judicial, un contrato de trabajo... en los cuales la firma sirve para decir que el firmante está de acuerdo con lo escrito. La firma también puede "atestiguar" la autoría de un poema, de un billete, de una novela, y aún de un arte pictórico, como por ejemplo, un cuadro. Cuando uno firma algo, está afirmando una complicidad. De todos modos, la firma siempre autoriza, esto es, impone una autoridad. Una *autoridad* que roza el *poder* y la *autoría*. Es justamente este juego, entre esas tres últimas palabras arriba destacadas, que podemos encontrar en la narrativa de Juan Carlos Onetti bajo varias formas icónicas que representan sus instancias. La representación mayor está en los personajes, que presentan literalmente figuras de autoridad como juez, comisario, policía y otros por poseer títulos de doctor y aún por el poder económico.

Las situaciones que en Onetti juegan con la cuestión de la firma son múltiples. El mejor ejemplo de esto lo trae la novela *El astillero*. Ahí, el decadente empresario, dueño del fallido astillero, Jeremías Petrus, puede irse a la cárcel por un título falsificado que lleva su firma. El documento está en las manos de un funcionario suyo, Gálvez, que amenaza entregarlo a la policía cuando quiera. Aunque Petrus esté en decadencia, detiene cierto poder en la farsa. Y lo demuestra por su firma. Ese es el pasaje en que Larsen lo busca para pedirle, en sus palabras, "alguna seguridad, un contrato, un documento" (ONETTI, 1993a, p. 194) que lo reconozca como Gerente del astillero. Entonces Petrus le redacta un contrato.

Por el presente documento reconozco al señor E. Larsen como Gerente General de los astilleros de la firma Jeremías Petrus Sociedad Anónima, de cuyo Directorio soy Presidente. Tal designación será motivo de un contrato que por el término de cinco años... (Idem, p. 195)

Al final de la novela la importancia del contrato surge en la actitud del Gerente General: "[Larsen] apartó cuidadoso la jarra con hojas y flores para quemar en la palangana el salvoconducto a la felicidad que le había firmado el viejo Petrus" (*Idem*, p. 213).

Sin embargo, el dueño del astillero es vulnerable a otra firma, la firma del juez. Y tal firma no amenaza sólo al empresario, sino a todos que parti-



cipan de la farsa, al defensor, Larsen, al delator, Gálvez. Es para éste que aquél pronostica: “Pero en cuanto el juez firme la orden de detención van a empezar a acordarse” (*Idem*, p. 153). Al final de todo Gálvez hace la denuncia y como resultado: “El juez hizo detener al señor Petrus [...]” (*Idem*, p. 201). Petrus en las manos de un juez, justo él que decía: “Soy buen juez de hombres y estoy seguro de no arrepentirme” (*Idem*, p. 48).

La firma o el documento falsificado surge también en el cuento “Tan triste como ella” y nuevamente como amenaza: “[...] hoy puedo mandarlo a Mendel a la cárcel. A Mendel, a ningún otro. Un papelito falsificado, una firma dibujada por él” (ONETTI, 1994, p. 300). Más adelante comenta el mismo personaje sobre Mendel: “—Y yo —murmuró el hombre en tono de verdad— no sabiendo todo el día si le hago un favor entregándole al juez los sucios papeles o quemándolos” (*Idem*, p. 315). Situación semejante se presenta también en “La cara de la desgracia”.

—Para mí —dije— todo está perfecto. Es seguro que Julián no usó un revólver para hacerle firmar la hipoteca. Y yo nunca firmé un pagaré. Si falsificó la firma y pudo vivir así cinco años —creo que usted dijo cinco—, bastante tuvo, bastante tuvieron los dos. La miro, la pienso, y nada me importa que le saquen la casa o la entierren en la cárcel. Yo no firmé, nunca un pagaré para Julián (Idem, p. 247).

En los ejemplos se percibe, de cierta manera, que todo está tocado por lo falso. Eso obviamente implica un falsario. Pensemos ahora con el soporte de lo que Derrida nos dice sobre el tema. Según el filósofo, toda escritura, bien como toda firma, tiene como característica básica el hecho de ser iterable. En el caso de ésta última, ella debe, para funcionar “destacar-se da intenção presente e singular de sua produção” (DERRIDA: 1991, p. 34). Eso tiene que ver con la condición de la firma de marcar una presencia constante. Es decir, que ella fue presente en un ahora pasado y tendrá un ahora futuro. De manera que hay siempre una permanencia general inscripta en la firma. Hecho este que Derrida llama de “a originalidade enigmática de todas as rubricas” (*Idem*, p. 35). Por lo tanto, la firma carga, para su permanencia, el carácter repetible, iterable, imitable.

El ser imitable nos abre espacio para que recordemos que la validez de una firma depende del reconocimiento del otro, o sea, de su contrafirma, como dice Derrida en *Las artes espaciales* y en *La tarjeta Postal*. También Michel Foucault (2000, p. 46) comenta semejante condición en relación al nombre de autor y la sociedad. Volveremos a esto más adelante. Por el momento, es importante resaltar quien puede ser uno de esos otros, como



bien dice Geoffrey Bennington (1996, p. 117), al sintetizar Derrida:

O fato de minha assinatura, para ser uma assinatura, ter de ser repetível ou imitável por mim mesmo ou por uma máquina, gera também, necessariamente, a possibilidade de sua imitação por um outro, por exemplo um falsário. [...] minha assinatura já está contaminada por essa alteridade, já de alguma maneira assinatura do outro.

El otro, un falsario. El que al mismo tiempo legitima y deslegitima la firma. En Onetti, lo falso, la falsedad, el falsario siempre amenaza. Y amenaza lo que, coincidencia o no, tiene una aproximación gráfica muy relevante: la farsa. Es hecho común en las narrativas del escritor uruguayo personajes que luchan para preservar la mentira, la escenificación de una trampa. Es lo que cabalmente pasa en *El astillero* y la grande ilusión del astillero inactivo. Por esto, entre la firma *falsa* y la representación de la *farsa*, la diferencia en dos letras: la *r*, y la *l*: la primera para el rol de los personajes, la segunda para la literatura.

Muchas veces en Onetti, las situaciones en que se involucran la firma traen a luz la figura, a poco aludida, de alguien que detiene un poder, una autoridad incontestable y que en el uso de su propia firma decide destinos, o sea, el juez.

Ya en *La vida breve*, surge una de las primeras referencias a esa figura. Se trata del primer encuentro de Helena Sala con Díaz Grey en el cual ella le dice como lo imaginaba: “—No se enoje. Pensé en un médico de pueblo. [...] del juez, del jefe de policía” (ONETTI, 1999, p. 44). Y de hecho, la “amistad” con el juez se explicita en *Dejemos hablar al viento*. En verdad, ahí la “amistad” se acerca a una relación padre/hijo. Como lo afirma el propio juez: “No recuerdo que edad tiene. Pero lo sigo queriendo como si fuera mi hijo. Un hijo fiel” (ONETTI, 1984, p. 246). También en la última novela de Onetti, *Cuando ya no importe*, el médico confiesa su contacto con un juez: “Un juez borracho y mi gran amigo, el padre Bergner, nos hicieron marido y mujer en una ceremonia libre de curiosos” (ONETTI, 1993b, p. 124). En esta misma novela la presencia relevante de un juez, que quizá sea lo mismo, escrito con la J mayúscula y utilizado como nombre propio es un frecuentador asiduo del prostíbulo Chámame. Antro también frecuentado por el narrador Carr, que dice:

Sólo hablé con él una noche que me pareció propicia porque lo sospeché borracho. Había desparramado sin sentido su papelería sobre la mesa; había olvidado esconder la botella en su valijita, de modo que pude conocer el nombre de su veneno. Se llamaba Only Proprietor, marca para



mí desconocida (Idem, p. 81).

Es importante recordar que en *El astillero* se cuenta la historia antigua de El Chámame. Sus primeras y precarias instalaciones, sus dueños y la persistente presencia de un cliente “que era un milico con jinetas de cabo” (ONETTI, 1993a, p. 160), tenido como la autoridad. Este fiel frecuentador del prostíbulo es en *Cuando ya no importe* el patrón. Y así como le pasa al Juez, él es nombrado por “Autoridá”, con la A mayúscula. La relevancia de tal personaje es destacada por el propio narrador: “Me fatiga escribir estos recuerdos. Pero la Autoridá es ineludible” (ONETTI, 1993b, p. 81).

Del mismo modo, es inexcusable recordar el hecho de que el apellido de la Autoridá tenía una M como inicial. La referida letra inevitablemente nos lleva a una conocida autoridad de Santa María: el comisario Medina.

Jefe del Destacamento Policial, Medina es el “hombre de la ley”. En su profesión, aunque tenga alguna autonomía para detener o liberar, debe siempre acatar las decisiones del juez. En el encuentro con el Juez, en *Dejemos hablar al viento*, es éste quién anuncia la muerte de Seone, el hijo de Medina, quien encuentra el billete ocultado por el cuerpo del cadáver. Aunque no sepa bien el porqué, el comisario odia al Juez: “Miraba sólo a Medina y éste comprendió y recordó que odiaba a aquel hombre, sin haberlo visto nunca, desde el principio de su vida, tal vez desde antes de nacer” (ONETTI, 1984, p. 244). También Díaz Grey, a pesar de la supuesta amistad, le tiene rencor: “El juez. Ya ese hijo de mala madre hay que llamarle usía (*Idem*, p. 231).

No nos olvidemos de la autoridad que detiene el médico. Es firmando recetas que él la ejerce. En *La vida breve* su firma permite que Elena Sala y su marido puedan comprar morfina. Situación semejante la encontramos en “La casa en la arena”, donde está involucrado en un ilícito negocio de recetas de morfina en que su función es firmarlas. En *Dejemos hablar al viento*, como nos muestra Roberto Ferro (2003, p. 367), es el médico quien debe “con-firmar lo que ha visto el juez”. Pero él no lo hace. “El doctor Díaz Grey no quiere saber nada más de estas cosas” (ONETTI, 1984, p. 246), dice el Juez.

En verdad, lo que se tiene por bajo de todas esas remisiones a firmas y autoridades es la cuestión de la autoría textual. Como suele decir la crítica onettiana, la figura del Juez está directamente ligada a la de Onetti. No necesariamente a la persona física, sino una alusión a su entidad. Sonia Mattalia (1990), por ejemplo, destaca el vínculo del Juez de *Dejemos hablar al viento* con el personaje Onetti de *La vida breve*. Referencias a Onetti aparecen en otros textos a través de las iniciales de su nombre.



En “Tan triste como ella”, la misiva que abre el cuento es firmada por J.C.O. En *La novia robada* el narrador dice: “Porque es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmas sin firma: J. C. O. Yo lo hice muchas veces” (ONETTI, 1994 p. 325). Es extremadamente relevante esta cita, pues indica la anulación de toda firma. Derrida (1991) muestra, en su respuesta a Searle, que una firma no corresponde simplemente a escribir, inscribir un nombre propio. En *La tarjeta postal* (1987, p. 13) pregunta se Mathew Paris, el autor de la tarjeta en la cual Sócrates escribe y Platón dicta, no se habría equivocado, en las indicaciones de los referidos nombres.

Did he get it wrong or what, this Matthew Paris, get the names as well as the hats wrong, putting Socrates' hat on Plato's head and vice versa? On their hat, rather, flat or pointed, like an umbrella this time. On the proper name as art of the umbrella. There is some gag in this picture. Silent movie, they have exchanged umbrellas, the secretary has taken the boss's, the bigger one, you have noticed the capital letter of the one, the small letter of the other, yet surmounted by a little dot over the p [...].

La inversión que indica Derrida puede ser vista como la confrontación entre narrador y autor en el corpus onettiano. Quizá el odio que algunos personajes sienten por el Juez sea por el frustrado deseo de acceder al rango de autor. Puesto que los narradores solo narran bajo su permiso. El juez en este punto se asemeja a Dios, a Brausen. O esta inversión, como sugiere Derrida (*Idem*, p. 47), puede ser la del padre/hijo: “S. is P., Socrates is Plato, his father and his son, therefore the father of his father, his own grandfather and his grandson”. A esta relación, la imagen del cambio de roles de los dos filósofos, Derrida (*Idem*, p. 61) la llama: “incredible chicanery of filiation and authority, this family scene without a child in which the more or less adoptive, legitimate, bastard or natural son dictates to the father the testamentary writing which should have fallen to him”.

Roberto Ferro (2003, p. 367) apunta también la inversión refiriéndose al billete en que Seone le llama a Medina “hijo de mala madre”. Y podemos ver otra inversión cuando el comisario confiesa que cedió a la tentación de ser Dios (ONETTI, 1984, p. 22). En *Torres de Babel* (2002, p. 18), Derrida retoma el mito de la confusión de las lenguas y muestra como Dios “[...] impõe seu nome, seu nome de pai”. Es justamente esta imposición que no logra Medina, ya que su hijo lleva el apellido de la madre.

Por otro lado, podemos ver el odio al Juez como una contestación a esta centralización autoral. Es común en los textos de Onetti la narrativa compartida, hecha a más de una voz y muchas veces incluso en un mismo párrafo. Esto muestra que la narración es siempre un lugar que puede ser



rellenado con mayor facilidad. Hay un pasaje muy significativo en *Cuando ya no importe* que ilustra bien la discordancia con la figura o función del autor. Se trata del momento en que Carr, el narrador, logra ver la marca del whisky del Juez: “Se llamaba *Only Proprietor*, marca para mí desconocida” (p. 81). Mientras el Juez afirma su autoridad y su exclusividad como propietario, dueño, (es pertinente resaltar que el Chámame es en Santa María el establecimiento que más cambia de patrones, a si que el Juez se anuncia el único) metafóricamente por el nombre de la bebida, Carr al ignorarlo contesta la paternidad textual.

Según Ferro (2003, p. 367), en comentario sobre *Dejemos hablar al viento*, dice que ahí “la paternidad aparece entrecruzada con la escritura, con la muerte [...]”. Es pues la muerte del autor anunciada por Barthes (1988), y que nos habla Foucault (2000). La diferencia es que el primero propone el lector como suplente; ya el segundo se refiere a un espacio vacío. De cualquier manera, la muerte ya preexiste, como afirma Derrida (1984), en el nombre propio. Esto ocurre por la característica que tiene el nombre de funcionar en la ausencia de su portador. Ausencia ésta que se llama muerte. Es decir, aunque esté vivo el individuo, su nombre marca su muerte. Es como si fuera un inevitable certificado de defunción, que en la narrativa de Onetti podría quizá ser firmado por el doctor Díaz Grey.

Poner en jeque la autoridad o la existencia del autor, puede ser vista una vez más con el personaje Medina que dice que su hipotético cuadro de la ola perfecta tal vez no mereciera su firma al pie (ONETTI, 1984, p. 95). No firmar es, de cierto modo, abnegar a la paternidad, el origen del texto. Es por eso que Medina siquiera logra firmar la carta que escribe a Gurisa (*Idem*, p. 135), quizá por su condición de narrador. Pues que más puede éste hacer sino “[...] intentar cálculos en el tiempo” (ONETTI, 1994, p. 310)?

Referencias Bibliográficas

- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. Brasiliense, 1988.
- BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991.
- FERRO, Roberto. *Onetti/ La fundación imaginada: la parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003.
- BRUNETTE, Peter, WILLS, David. *Las artes espaciales: una entrevista con Jacques Derrida*. Disponible en: <http://www.acccpar.org/numero1/derrida1.htm>. Accesado en 12 abril de 2006.
- DERRIDA Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Júnia Barreto. Belo Horizonte:



UFMG, 2002.

DERRIDA, Jacques. *The post card*. Trad. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago, 1987.

_____. *Limited Inc.* Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. *La filosofía como institución*. Trad. Ana Azurmendi. Barcelona: Juan Granica, 1984.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. 4 ed. Lisboa: Vega, 2000.

MATALLIA, Sonia. "Dejemos hablar al viento: Cita, autocita, autofagia". In.: *Actas del Coloquio internacional: La obra de Juan Carlos Onetti*. 1a ed. Madrid: Fundamentos, 1990.

ONETTI, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

_____. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

_____. *El astillero*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993a.

_____. *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993b.

_____. *Dejemos hablar al viento*. Barcelona: Seix Barral, 1984.



El largo atardecer del caminante de Abel Posse: una visión ficcional del encuentro de las culturas española e indígena

María del Carmen Tacconi (Universidad Nacional de Tucumán)

El largo atardecer del caminante (1992) integra la llamada “trilogía del Descubrimiento” que constituye el conjunto de textos más difundido de la producción de Abel Posse. Esta trilogía despliega versiones ficcionales de episodios y personajes históricos que corresponden al inicio del Imperio Español en América.

El primero de los textos es *Los perros del paraíso* (1987) enfoca los preparativos del viaje de Colón y su llegada a América. *Daimón* (1989) recrea la aventura de Lope de Aguirre, el rebelde fundador del fugaz “Imperio Marañón”.

El largo atardecer del caminante se centra en la figura del español de perfil más singular entre los que emprendieron la aventura transoceánica en el período fundacional del Imperio: Álvar Núñez Cabeza de Vaca, cuya figura se difundió profusamente gracias a un texto que se conoce como *Los Naufragios*; el discurso novelesco establece con este relato una interesante y profusa relación intertextual.

Abel Posse ha construido una versión novelesca sumamente atractiva del personaje histórico; ha sabido aprovechar sus *Naufragios* como fuente documental y ha establecido con ellos relaciones de contradicción y complementariedad.

El largo atardecer del caminante ha sido ya objeto de bien fundados y lúcidos estudios. Ahora nos interesa profundizar en la perspectiva mítico-simbólica algunos núcleos semánticos que se vinculan con el encuentro intercultural (choque cultural, para muchos) que produce el descubrimiento de América.

Para organizar este abordaje tendremos como criterio de sistematización el análisis de los niveles semánticos del texto: nivel denotativo o literal, nivel simbólico-mítico y estructura semántica profunda (aquella que se sintetiza en las dicotomías que analizamos en seguida).

A *nivel literal*, la diégesis desarrolla la trayectoria vital de Álvar Núñez Cabeza de Vaca ficcionalizado. Dos términos sintetizan de manera cabal esta experiencia: “naufragios” y “caminante”.

La idea del destino adverso se asocia a los naufragios que padece la expedición de don Pánfilo de Narváez, en la que Álvar Núñez es segundo comandante. Este segundo jefe, narrador hegemónico, se manifiesta convencido de que las causas de esas fatalidades se encuentran en la conjunción de la “mala estrella de Pánfilo de Narváez” y del saqueo de



Roma. Narváez “había elegido el peligroso rumbo del odio” (pág. 68). Este odio se concentraba en Hernán Cortés, a quien había erigido en su rival. Dice Álvar Núñez respecto al inoportuno momento elegido para marchar hacia América:

“Nos embarcamos el 17 de junio de 1527, y no anoto esta fecha en vano. Todavía no habían llegado las noticias de las atrocidades cometidas en Roma en el mes anterior. No podíamos saber que ya partíamos maldecidos por la voluntad de Dios.” (NÚÑEZ, 1992, p.. 70. Las cursivas son nuestras).

La cosmovisión del personaje ficcionalizado responde a la mentalidad vigente en su tiempo histórico y reflejadas en la obra de los cronistas. En la época se mantiene la creencia en lo que llamamos la “causalidad mítica” o, más frecuentemente, la relación culpa-castigo, que proviene del vigoroso espíritu religioso del pueblo español de esos siglos. El narrador se explaya en detalles respecto a la explicación causal de la desdicha de la expedición; rescatemos de ella sólo una precisión más:

“Habíamos descuidado los horóscopos, los astrólogos, los arúspices. Partimos con la inocencia de saber que la suerte del feo y tenaz Narváez era moneda de pago en compensación del escandaloso saqueo de Roma.” (NÚÑEZ, 1992, p. 70. Las cursivas son nuestras).

Los naufragios y los sufrimientos posteriores, según esta explicación de cuño arcaico (este adjetivo no debe interpretarse como despectivo), tuvieron por causa los sacrilegios de las tropas españolas y flamencas que habían contaminado el mundo a nivel de lo sagrado; la expiación correspondía a pecadores vinculados de algún modo –por pertenencia al ejército mismo imperio- con los sacrílegos, si no fueran esos mismos sacrílegos.

Hemos señalado “caminante” como segundo término del que será el primer par de conceptos mutuamente complementarios en el nivel literal de la lectura del texto de *El largo atardecer del caminante*. Esa descomunal caminata lo hizo descubridor de extensos territorios del sur de Estados Unidos (mérito que se le negó).

Alvar Núñez no es el único náufrago sobreviviente; otros, históricos, lo acompañaron: Andrés Dorantes, Alonso Castillo Maldonado, españoles, y el marroquí Estebanico y algunos más, ocasionalmente mencionados. La esfumatura de los náufragos secundarios se debe a que al novelista le interesa prioritariamente la figura del caminante como representativo de valores ya perdidos en su época. Los personajes secundarios que lo



acompañan interesan como elementos humanos que enriquecen la anécdota o pueden servir al énfasis como instrumentos de contraste.

Abel Posse menciona la “España profunda” (pág. 54) y con el adjetivo “profunda” pone en juego la antinomia con la que Eduardo Mallea caracterizó las dos Argentinas que convivían en la crisis de valores que se inició —o que salió a luz— en la década de los treinta del siglo XX. Mallea reflexionó sobre la “Argentina visible” (la del poder, la corrupción, la ausencia de valores económicos) y sobre la “Argentina invisible o profunda”, aquella que vivía en función de la justicia, el honor y la cultura del trabajo para la construcción del futuro nacional.

Abel Posse traslada esta polaridad a la España imperial de su ficción, pero no insiste en ella, sólo la sugiere a través de las críticas del emisor que persistentemente habla sobre la avidez, la avaricia, la honorabilidad perdida y el desprecio por el respeto al otro que se han instalado en la sociedad española.

La España profunda es la del interior, lejos de Sevilla, de Madrid o de Toledo, lejos del Arenal del Guadalquivir; corresponde a los espacios donde los seres anónimos trabajan, sufren y gozan sus vidas en silencio. Álvaro Núñez contempla la tierra de olivares que representa esa España profunda mientras marcha hacia el retiro de El Escorial, adonde el Emperador Carlos V lo ha invitado a visitarlo, interesado en conocer el secreto del Adelantado que todos creen lo revelará al monarca.

La referencia a la España profunda y los implícitos que evocan una imagen positiva se mantiene mientras Álvaro Núñez alberga secretamente la esperanza de un cambio; pero llega un momento en el que la esperanza se marchita y la antinomia cae, para dejar en pie sólo las imágenes de la “España visible” que Abel Posse, a través de la voz de su narrador, pone a vivir en la ficción con vigor expresivo, con energía en las representaciones de fundamento sensorial y con profunda agudeza conceptual.

La antinomia de inspiración malleana se vincula con otra, de sello sarmientino: la antinomia de “civilización y barbarie”, que Roberto H. Esposto ha estudiado con solvencia en toda la obra de Posse como meridianos temáticos que recurren con significativa persistencia (vid. bibliografía). Meduloso y bien fundado su análisis, en esta oportunidad lo recomendamos pero exponemos nuestra lectura.

La imagen que la “civilización” da de sí misma en la versión de Posse es la de la forma de vida de un amplio grupo social que dispone de una tecnología avanzada en muchos campos de la actividad humana, pero que adolece de cuatro factores desencadenantes de consecuencias nefastas y autodestructivas del grupo y de las personas que lo componen.



Estos cuatro factores son: a) una excesiva autoestima que genera soberbia engeguedora; b) una llamativa incoherencia entre los postulados y mandatos de la religión que proclaman y los hechos concretos que caracterizan su conducta; c) la violencia en toda situación de resistencia del otro; d) el encapsulamiento de todo el grupo social europeo en un espacio simbólico amurallado por su visión del mundo, que no le permite ver al otro como semejante, como humano diferente en cuanto a convicciones, visión del mundo, formas de conducta y desarrollo de la tecnología para las necesidades de la supervivencia. “Barbarie”, en contrapartida y siguiendo el significado etimológico de bárbaro, es el diferente, el ajeno, el que nació más allá de las murallas propias, y al que el sentimiento de superioridad eurocéntrico les impide ejercer el esfuerzo de comprenderlo.

En *El largo atardecer del caminante* Abel Posse funda su sustancia semántica en una rotunda inversión de la antinomia en cuanto a las personas que la representan. “Bárbaros” son los europeos por su conducta social y por su conducta con el otro diferente. Condenan “a priori” los sacrificios humanos de los aborígenes mesoamericanos, sin saber que se trata de un doloroso deber que se cumple para la perduración del mundo: el sol, que da vida a todo el planeta, está agonizante y es indispensable ofrecerle sangre para que perdure un tiempo más el género humano.

En contrapartida, aprueban y aplauden las prácticas de persecución y castigo inquisitoriales, condenan sin suficientes pruebas en el Acto de Fe recreado en la ficción, sin advertir que también están cumpliendo sacrificios humanos.

El Álar Núñez de Posse mantiene –aunque progresivamente agostándose- la energía en sus altos años, con proyectos y esperanzas hasta que un rudo golpe del destino lo pone ante su hijo mestizo agonizante. Mercaderes españoles lo traen con otros indios como elementos exóticos que provee el nuevo mundo. Este golpe resulta demasiado impactante: muere poco después. Para comprar a su hijo y a otros indios que venían con él había entregado su casa paterna sin siquiera detenerse a pensarlo. Estos hechos clausuran la diégesis de la novela.

Corresponde emprender al análisis del nivel semántico mítico-simbólico. Un arquetipo mítico organiza la sustancia narrada: es la trayectoria del héroe, que resulta nítidamente perceptible en la superficie textual.

El lexema “caminante”, que incluye el título y se repite en el texto pone de relieve un concepto que se asocia a un cuerpo de creencias de difusión universal: la vida en el tiempo, en el mundo terrenal, concebida como una peregrinación.

Álar Núñez Cabeza de Vaca fue un caminante en el *sentido literal*,



puesto que –según señala el “Prólogo” titulado “Noticia del Cabeza de Vaca”- llevó a cabo “la caminata más descomunal de la historia (ocho mil kilómetros a través de lo desconocido)”. Pero, por el significado que él mismo otorgó a esa caminata, el esfuerzo se proyectó al plano de lo sagrado y transformó la marcha en peregrinación. Esta peregrinación estuvo motivada por un objetivo que a nivel del mito se identifica como motivo de la “búsqueda del tesoro”. Al mismo tiempo que otorga sentido en un ámbito definido a la caminata, este motivo hace progresar la acción en términos de intriga novelesca.

El peregrinaje con su valor polisémico asocia las ideas de expiación, purificación, perfeccionamiento espiritual en homenaje a Aquel (Cristo, Mahoma, Osiris o Buda) que santifica los lugares de peregrinación. El desplazamiento, por tanto, no puede dirigirse a cualquier lugar sino a los espacios santificados por una “hierofanía” (Mircea Eliade); la travesía debe cumplirse en pobreza, ayuno y aceptación paciente de las dificultades. Al final del proceso, puede cumplirse el rito de iniciación, que oficia el maestro iniciador, dueño de saberes específicos y secretos.

Alvar Núñez queda desnudo, descalzo y desarmado como consecuencia de las pruebas a las que su destino lo somete. Los naufragios del Adelantado pueden considerarse sus pruebas más duras; vienen a erigirse en un símbolo a lo largo de su itinerario vital. El cacique Duljan cumple la función de maestro iniciador, porque inicia a don Alvar en algunos de los misterios que se vinculan con la esencia de la misión del hombre en la vida. En primer término, descubrir los ritmos del cosmos para asimilarlos, adaptarse a ellos y conquistar la armonía que permite vivir en paz y sin que nada sobresalte. En segundo lugar, debe conocer la naturaleza humana para comprender al otro, perdonar sus errores y ayudarlo a encontrar el centro (centro metafísico, no geométrico, centro sagrado y espiritual) que permite la comunicación con los poderes de Lo Alto y, consecuentemente, ponerse en manos del Dador de la Vida y aceptar sus mandatos de cuidar y servir al otro y de cuidar y proteger a la Madre Tierra y a la naturaleza, su manifestación nutricia.

En los seis años cuya cotidianeidad el Alvar Núñez histórico escamotea en *Los Naufragios*, Abel Posse ubica el período decisivo de este cambio ontológico en el personaje. Cumplido el proceso –y simultáneamente surgidas señales peligrosas de celos en la tribu- Alvar Nuñez, por sugerencia de su maestro Duljan, parte en busca de las Siete Ciudades Sagradas y secretas.

La Ciudad Sagrada, a la vez secreta, da lugar a una extraordinaria experiencia de percepción del universo; genera una lucidez nunca antes mani-



festada y una plena armonía espiritual. En Oriente se habla de Agartha y de Shambalá; en Mesoamérica, de las Siete Ciudades Secretas. En la tradición cristiana, de la Ciudad de Dios. En todos los casos significa un punto de llegada: para algunas culturas constituye la culminación de una evolución espiritual que implica la conquista de la beatitud (el Paraíso recobrado); para otras, la posibilidad de la experiencia mística; para otras, el otorgamiento del don de curar o de ayudar a otros a superar sus conflictos; para el psicoanálisis el equilibrio de la conciencia y del inconsciente. En su conjunto, se trata de posibilidades que adquiere el individuo y que indudablemente se manifiestan como un cambio ontológico fundamental.

Alvar Núñez Cabeza de Vaca en la historia y en la ficción regresa a España. Ha experimentado y aceptado un proceso de transculturación: no es cierto que haya renunciado a su fe ni que haya renegado de España. Hasta el final lo vemos en la novela cumplir reverencialmente los ritos consagrados; pero también hasta el final lo vemos criticar los aspectos negativos que ha incorporado la cultura española, a partir de la asimilación de una escala de valores que ignora los principios tradicionales del honor, la justicia y el respeto de los mensajes evangélicos. En Sevilla escribe unas memorias que contradicen algunos aspectos del informe que se conoce como *Los Naufragios*; estas memorias –confiesa el personaje ficcional– son la verdad, la que no pudo confesarse cuando se encontraba, como todos, acechado por la Inquisición caprichosa; puede escribirlas ahora, cuando le resta poco tiempo de vida, para que su testimonio no se pierda.

La reversión de la antinomia de civilización y barbarie no es arbitraria: los indios con su primaria tecnología y su escasez de recursos para sobrevivir tienen una cultura que es civilización; los españoles, con su ceguera, su cerrazón hipócrita, su crueldad violenta, sólo sobreviven en una lucha por conquistar apariencias envidiables.

A Alvar Núñez le interesó la plenitud del llegar a ser y de servir (en el sentido de servicio); a los ambiciosos de la España visible les interesó tener y parecer. La causalidad mítica, con el tiempo, reingresó el conjunto al equilibrio cósmico.

Referencias Bibliográficas

ARTAUD, Antonin: *México y el viaje al país de los Tarahumaras*. Fondo de Cultura Económica. México. 1984.

ELIADE, Mircea: *Iniciaciones místicas*. Editorial Taurus. Madrid. 1975. Tra-



ducción de la edición en inglés de 1958.

_____. *Lo sagrado y lo profano*. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1967.
Traducción de la primera edición en alemán de 1957.

ESPOSTO, Roberto H.: *Peregrinaje a los Orígenes. Civilización y Barbarie en las novelas de Abel Posse*. Research University Press. New México. 2005.

NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Álvar: *Los Naufragios*. Enrique Pupo-Walker (Editor). Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica. Editorial Castalia. Madrid. 1992.

POSSE, ABEL: *El largo atardecer del caminante*. Emecé editores. 1992.



“Entre putas, malandros y ladrones - a sátira e seus mecanismos de crítica social à realidade latino-americana”

Maria Josele Bucco Coelho

*RESUMO: Segundo Hodgard (1969), a sátira consiste numa das formas de considerar-se a vida frente aos choques naturais sofridos pelo homem em contato com a organização social, este trabalho objetiva verificar como se estabelece o esquema de crítica social à realidade latino-americana através da análise da obra *Meu Tio Atahualpa* de Paulo de Carvalho Neto, publicada em 1972 no México.*

PALAVRAS-CHAVE: Meu tio Atahualpa, sátira, romance latino-americano.

*RESUMEN: Según Hodgard (1969), la sátira consiste en una de las formas de considerarse la vida frente a los choques naturales sufridos por el hombre en contacto con la organización social, este trabajo tiene por objetivo verificar como se establece el esquema de crítica social a la realidad latinoamericana a través del análisis de la obra *Mi Tío Atahualpa* de Paulo de Carvalho Neto, publicada en 1972, en México.*

PALABRAS-LLAVE: Mi Tío Atahualpa, sátira, novela latinoamericana.

O romance *Meu Tio Atahualpa*^b, foi publicado em 1972 no México, pelo folclorista brasileiro Paulo de Carvalho Neto. Inserido na tradição de obras que discutem a problemática da identidade nacional onde os conflitos de raça são permeados pelas questões sociais e políticas. Trata-se de um relato onde a riqueza das manifestações satíricas convertem-se num mecanismo de crítica à realidade latino-americana, marcada por profundas desigualdades sociais. Dessa forma, este trabalho primeiramente definirá os mecanismos próprios da sátira para depois desvelá-los no corpo do texto, elucidando como o riso, enquanto motor da narrativa, serve ao intento de criticar o processo de aculturação a que estão relegados os países latino-americanos.

A condição humana sob os olhos da sátira no romance *Meu Tio Atahualpa*

Para MILTON (1989), a trágica impossibilidade de ser do personagem malandro, que se vê acuado numa sociedade hostil, numa sem saída existencial faz aflorar o avesso da realidade, que são as manifestações satíricas, trazendo à tona o feio, o ridículo, o infame.

Na obra *Meu tio Atahualpa* a sátira é dirigida contra o sistema econômico capitalista e a política imperialista adotada pelos norte-americanos,



mais especificamente contra os representantes deste sistema na própria América Latina. A negação da cultura e ascendência indígena, a busca constante da utilização de vocábulos e expressões estrangeiras, o desconhecimento da história nacional e de seus componentes reais, o descompromisso com a realidade de injustiça e miséria a que o povo se vê submetido, o conluio existente entre a classe dominante, a própria igreja e o povo alienado são as situações que Paulo de Carvalho Neto trabalha com frieza e ironia, criando um texto cômico, versátil, provocativo e ao mesmo tempo hilário.

O riso é uma constante para o leitor atento às construções dúbias e irônicas. O trato com o ridículo e o desprezo para com a falta de decência na luta pelo poder, a indiferença com que o ser humano é representado, a denúncia das injustiças, da marginalização e do próprio processo de alienação, fazem desta obra um apelo, um chamado à mudança e a construção de uma sociedade mais igualitária. Nesse ínterim, o autor satiriza aqueles que são responsáveis pela manutenção do *status quo* e aos oportunistas, que participando da classe dominante, se inserem entre o povo, convertendo-o em massa de manobra. Ainda não escapa do sarcasmo uma outra parcela, a dos idealistas. Estes, bons conhecedores da teoria marxista, bons comunistas e péssimos lutadores, incapazes de efetivar na prática aquilo que pregam são, como os outros, preservadores do sistema.

Quanto aos índios, impossibilitados de participar da instrução formal, ficam à margem da sociedade. Lutam para não morrer de fome. Buscam reproduzir os costumes dos brancos, como forma de inserção. Assim, Atahualpa incorpora o vocabulário da embaixada, toma banho, usa perfume, etc. Todavia, se convertem em títeres, mais uma vez são usados para atender aos interesses de outro grupo que não o seu.

Os episódios satíricos são abundantes na obra. As identificações das características que são próprias da sátira poderão ser observadas nos temas do desnudo, na linguagem obscena e chula que acompanha toda a narrativa, nos personagens caricaturescos, no rebaixamento da “dignidade da classe”, na comicidade e no jogo irônico que servem ao depreciamento de quem é servil ao sistema.

O batismo da menina poliglota

A incorporação do vocabulário de outra classe como forma de assemelhar-se a esta é o mote deste episódio- na embaixada é constante a utilização de nomes franceses como Terréze e Voltérr, outros ingleses como Píter. Entusiasmado com os termos, Atahualpa faz os índios repe-



tirem até decorarem a nova palavra: po-li-glo-ta. Embora não pudessem compreender seu significado, visto que o próprio Atahualpa não foi capaz de fazê-lo, acabam por batizar uma indiazinha de Poliglota. A pobre menina fica conhecida na aldeia como a menina “Pelota”.

O processo de assimilação de vocabulário, assim como a incorporação dos costumes e vestimentas, é uma forma de afetação própria da sá-tira. Hansen afirma que se trata de uma ironização daqueles que “desconhecem seu lugar e passam por outros nos trajés, nos gestos, nas formas de tratamento” (1989, p.64).

A “comida” do embaixador:

Descrito como um homem velho, gordo, de cabelos brancos, seduzido pela nora e com tendências homossexuais, o embaixador aceitava como bom e perfeito tudo aquilo que fosse estrangeiro. Ora, o pobre Volterr – o cachorrinho da família – todas as noites era colocado embaixo dos lençóis da embaixatriz para cumprir com determinados favores “sexuais”. Muitas vezes, o cachorro não resistia ao encargo e acabava por vomitar pela casa. Certa noite, o vômito é projetado sobre o prato de sopa do embaixador, que fica encantado com a habilidade de Atahualpa para a cozinha: é queijo francês, é o “saldo quitenho pros strangero”(M.T.A. p.109). E Atahualpa:

Pegava o Bolinha (Volterr) o enchia até a guela, apertando o focinho dele para destapar a boquinha. E já ficava pronta a sopinha. ‘Esses brancos ricos perdem até o gosto das comidas, magine! De tanto molho estranho importado e tanta mistura podre que põe.’”(M.T.A. p.110)

Os intercursos sexuais

Casado com uma mulher de idade avançada, “tinha tetonas murchas e arrugadas e penduradas como as bolas do toro” (M.T.A. p.111); o embaixador não resiste aos encantos da jovem Tèrreze, afoita em aproveitar-se destes em seu benefício próprio. Atahualpa presencia as atividades sexuais da família e por conhecer as tendências homossexuais do patrão, se sujeita a aplicar-lhe todas as noites um supositório. Em troca do favor prestado, o embaixador ajuda financeiramente o mordomo. A linguagem vulgar e o trato chulo da sexualidade não se restringem a esse episódio. No entanto, nesse momento há um crescimento do personagem pícaro, se estabelece a possibilidade da vingança. O homem de bem se “submete” a uma situação nada digna do cargo que ocupa.



Para isso o velho já tava de barriga pra baixo e tinha tirado a cueca. Meu tio tirou a caixinha de supositório do sofá-cama e meteu o primeiro comraiva, pensando: este é pela historia universal. (...) E lhe meteu um segundo: este é pelos Inca. Já faltava ar pro embaixador. (...) E lhe meteu o terceiro , enfiando nele com uma raiva de mil anos, pensando: e este é pelos índios que morrem de fome (M.T.A. p.47)

Para Hodgart (1969), o ser humano encerra uma inquietude, uma insatisfação e uma angustia interior frente ao curto espaço de tempo que compreende sua existência. Essa hostilidade diante do reconhecimento da natureza humana, e, portanto mortal, se deve a extensa manifestação de desejos físicos e intelectuais, que sendo ilimitados, não podem ser concretizados de forma plena – e isto causa a sensação de desagrado e indignação inerentes à própria condição humana. O consolo pode advir da religião, do trabalho, da arte ou da filosofia, mas a maneira como cada indivíduo interage com tal situação é variada. A sátira passa a ser um dos tantos modos de considerar-se a vida e *“los mil choques naturales que son consecuencia de la envoltura carnal”*. (HODGART, 1969, p.10).

Essa irritação contra a estupidez humana se efetiva por meio da palavra. Nesse ínterim, a sátira primitiva aproveita-se do caráter mágico desta, que, se bem empregada, manifesta seu poder de construção ou destruição, revelando sua função social: *“el principal médio de castigar la mala conducta es la canción satírica, que hace agachar la cabeza al delincuente avergonzado”* (HODGART, 1969, p.13).

Na sátira primitiva há a presença de um personagem típico, conhecido como *tramposo*. Infringindo normas e tabus, vive inúmeras aventuras violentas e absurdas. Com uma sexualidade extremamente desenvolvida, esse subversivo, é o antepassado do anti-herói picaresco. Invertendo de modo fantástico o mundo real, a sátira, além de constituir-se como objeto de diversão e entretenimento, influencia na mudança de conduta. Neste caso, ela serve à quebra de tabus e a liberação da tensão social. Para tanto, se utiliza de jogo de som e de palavras, bem como relações de idéias, operando com vários gêneros, alto e baixo, trágico e cômico. A sátira assume uma diversidade de formas: sátira formal, narração fantástica, aforismos e epítáfios, adaptações e paródias (HODGART, 1969). Segundo HANSEN, a sátira tem a finalidade política de afetar, persuadir e mover os afetos. Ela deve produzir um efeito determinado sobre um público receptor. Baltazar Gracián é feliz ao explicitar tal condição ao afirmar que *“poco es conquistar el entendimiento si no se gana la voluntad”* (apud FANTINATI, 1994, p.28). Assim, mais do criticar ou apontar uma ferida social, a sátira deseja conquistar adeptos para sua causa. No romance



M.T.A., a mudança proposta para o latino-americano só pode efetivar-se por meio do processo revolucionário. No entanto, o narrador satiriza até mesmo esse processo, apresentando-o como possibilidade mágica.

Tendo a intenção de suscitar o riso em seus leitores, a sátira dispõe de poucas técnicas. Hodgart elenca a redução, a inventiva e a ironia. O riso provocado pode ser um pseudo-riso, pois nem sempre se manifesta de forma plena. A inibição pode acontecer devido aos “bons modos” impostos pelas diversas situações.

Para efetivar-se, isto é, para dar prazer ao público, a brincadeira necessita de um mecanismo. A sátira literária então, pressupõe o

desmascaramiento y el envilecimiento de las personas u objetos exaltados mediante la degradación, la parodia y la farsa, que destruyen la unidad existente entre los caracteres de las personas tal como las conocemos y sus obras y palabras, reemplazando estas figuras exaltadas o sus manifestaciones por otras inferiores” (HODGART, 1969, p.110).

Segundo HODGART (1969), a redução é uma técnica básica do satírico. Através da linguagem, com um estilo próprio, a vítima será rebaixada em sua dignidade. Esse rebaixamento tem por objetivo mostrar a condição de animal a que o homem pertence. Por isso a alusão freqüente nos textos satíricos às funções orgânicas do homem: alimenta-se, defeca, se reproduz, menstrua, contrai doenças, etc.

Existem ainda outras formas de rebaixamento. O satírico, através da caricatura – correspondente literário da mímica – ridiculariza gestos e “tics” muitas vezes inconscientes em suas vítimas. Fazem parte do universo das caricaturas os personagens que compõe o chamado realismo baixo: escravos, prostitutas, isto é, personagens vulgares, obscenos, distantes dos heróis das formas clássicas. No romance M.T.A. a constituição dos personagens segue essa proposição. Assim, a malandragem do narrador-protagonista Atahualpa se junta à de seu tio evidenciando toda a degradação a que estão submetidos, ou seja, a sujeira, a fome, o roubo e o engano como meios de sobrevivência. Já Terrêze, tem no erotismo exacerbado a forma de ascensão social que lhe é impugnada por outros meios.

A tipificação do satirizado deve dar prazer ao público, que nela encontra, “além do prazer de reconhecer a deformação na caricatura, também a marca de um desempenho adequado da fantasia poética” (HANSEN, 1989, p.32).

HODGART (1969) aponta ainda que o satírico busca destruir os símbolos, sejam estes de uma instituição ou de uma classe social. Para tal, se imbuí de uma máscara ou de um porta-voz. Este pode ser um menino,



um estrangeiro ou um selvagem. Todos estes, não estão inseridos efetivamente na ordem social satirizada. Se o satírico se apresenta como o “eu”, então adota uma posição de “homem de bem”, que se afasta de maneira consciente da realidade depreciada. É o caso de Atahualpa, que enquanto narrador, se coloca em uma posição diferenciada de seu tio e dos demais personagens que compõe a narrativa: “Eu quase fui um índio sacana, como meu tio. Perdoando a palavra, o Senhor sabe o que é um índio sacana, não?” (M.T.A. p. 09).

Considerações finais

Obra que pode ser inserida em múltiplas tradições literárias, comprometida com a realidade social latino-americana, preocupada com o imperialismo e suas conseqüências na consolidação destas nações sofridas e injustiçadas, carentes de consciência política; *Meu Tio Atahualpa* é um apelo cômico e hilariante, uma provocação e um chamado à construção de uma realidade mais igualitária e justa.

Trata-se de uma denúncia feroz da afetação que povoa todo o continente hispano, uma espécie de bovarismo, uma vontade de “ser outro” em menosprezo aos elementos próprios da cultura latina e a exploração realizada pelos Estados Unidos. A sátira irônica e mordaz acompanhou toda a narrativa, como pôde ser observado na análise dos episódios.

Referências Bibliográficas

- FANTINATI, Carlos Erivany. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. XV Encontro de Professores universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa e IV Seminário de Estudos Literários: Texto, contexto e intertexto. 1994, Assis. *Anais de Estudos Literários – IV*. São Paulo: Arte e Cultura. Assis: Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, 1994. v.2 – Conferências, mesas – redondas e painéis.
- GONZÁLES, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- HODGART, Mathew. Orígenes y Principios. In: Idem. La sátira [Satire]. Trad. de Angel Guillen. Madrid: Ediciones Guadarrama. 1969.
- HANSEN, João Adolfo. “Um nome por fazer” In: *A sátira e o engenho – Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Cia. Das Letras: Secretaria do Estado da Cultura, 1989.
- MILTON, Heloísa Costa. Romance picaresco e consagração do espaço anti-heróico. In *Estudos de Literatura e Linguística*. São Paulo: UNESP, 1998.



NETO, Paulo de Carvalho. *Meu Tio Atahualpa* (trad. de Remy Gorga Filho).
Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

Notas

- a Professora colaboradora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Londrina. Coordenadora do curso de Pós-graduação
- b Para fins de citação, se utilizará a sigla M.T.A. para referir-se ao romance.



Rompendo Fronteiras: Zoé Valdés e uma Cuba Livre

Maria Fernanda Ferreira Campos (UFRJ)

O título desta apresentação, *Rompendo fronteiras: Zoé Valdés e uma Cuba livre*, tentou dar conta, em um primeiro momento, da extrema liberdade, e eu diria ousadia, com que a autora articula melodrama e política. E mais: quis indicar que se a obra em questão rompe fronteiras é porque quando fala do Amor encontramos uma dura crítica social, e onde esperamos encontrar um discurso sério, engajado, somos surpreendidos por boleros, cinema americano; a cultura de massa banhada em “cubanidade”. Se a cultura moderna se realizou negando a tradição, a arte pós-moderna não pretende oferecer algo radicalmente inovador e sim incorporar o passado de um modo não convencional. A ruptura aqui é justamente não haver rupturas, a “tradição do velho” em oposição à “tradição do novo”.

Para entrar na obra propriamente dita talvez fosse esclarecedor traçar um breve panorama do contexto sócio-político cubano no qual a obra se insere e, principalmente das implicações desse contexto no campo literário, objeto de nosso estudo. Um campo literário marcado pela submissão aos objetivos da Revolução Cubana, um campo onde “as regras da arte” defendidas por Bourdieu, fizeram surgir regras de resistência, levando autores que ousaram discordar dos rumos da Revolução a calar-se ou deixar o país.

Zoe Valdés é literalmente filha da Revolução Cubana: nasceu em 1959. Formou-se em Jornalismo, trabalhou em um órgão do governo escrevendo sobre cinema e, descontente com os rumos políticos de seu país, resolveu deixar Cuba, onde hoje também é considerada “persona non grata”. Esse contexto sócio-político não pode ser ignorado, principalmente porque a obra em questão tem como pano de fundo, e de frente, uma Havana pré e pós-Revolução, e será esse contexto, em grande medida, o responsável pela triste trajetória da protagonista Cuquita Martínez, bem como pela decadência da sociedade cubana que a rodeia.

Como o próprio título sugere, *Te di la vida entera* é a história de uma mulher que dedica sua vida inteira a um grande amor. Uma história de amor em tempos de revolução, ou queria Zoe Valdés contar-nos Sua história dessa Revolução, uma revolução que destruiu tudo, inclusive o amor? Escrevendo em “cubano”, ao som de boleros e inundada em nostalgia, através de Cuquita, a protagonista, a autora nos conduz a uma Havana muito particular, onde se antes respirava-se a utopia re-



volucionária, no final nos deparamos com a total perda da dignidade humana. Paralela à história de amor há uma crítica explícita ao regime político de seu país, crítica contundente e mesmo triste, de quem talvez não quisesse ter que fazê-la. Mas o faz e se vale de um folhetim. Pode um folhetim ser político?

Não se trata, no entanto, de um folhetim convencional, esse gênero desprezado pela “alta cultura”, mas podemos reconhecer suas marcas. Ainda que a própria autora afirme que sua obra “es uno de esos dramones de colgarse en las cortinas, y de arrastrarse por las paredes”, (ZOÉ VALDÉS, 1996, p 173) e que a carga melodramática seja intensa, a obra não se encaixa nos moldes do folhetim tradicional, e não seria arriscado pensar na desconstrução do próprio gênero. A estrutura é a de um folhetim: uma obra dividida em capítulos (“por entregas”) que têm como epígrafes trechos de bolero, que antecipam para o leitor os acontecimentos, há suspense, é possível identificar o vilão, a mocinha, mas nada de final feliz. Sob uma história aparentemente simples revela-se uma narrativa que mescla um humor muito sofisticado a uma ironia fina que certamente escaparia a um leitor menos atento. Se o modelo folhetinesco admite um narrador onisciente, esta história é contada sob diferentes pontos de vista. E mais: há uma discussão interna entre a autora e sua “consciência revolucionária” sobre os destinos dos personagens e mesmo sobre a autoria da obra. Uma obra “aberta” que dialoga continuamente com o leitor, convocando sua participação. Se a grande crítica ao folhetim diz respeito ao seu caráter reacionário, maniqueísta, este é justamente um folhetim revolucionário sob vários aspectos.

Adotando como referencial teórico as concepções de Martín-Barbero e Nestor García Canclini, procuro analisar como a autora rompe as fronteiras do literário e dialoga com os meios massivos: o cinema, a música, os boleros em particular e consegue aliar de maneira genial melodrama e política.

García Canclini afirma que, assim como não se pode mais pensar a oposição entre tradicional e moderno, é impossível uma divisão entre os conceitos de culto, popular e massivo; o que se observa hoje é uma relação mais complexa entre tradição e modernidade que torna possível a postulação de um pensamento mais aberto que abarque a interação entre os níveis. (CANCLINI, 2001, p 36)

Os meios de comunicação de massa, ao promoverem a aventura, o folhetim, o humor e o mistério, zona desprezada pela “alta cultura” mostram continuidade com as culturas populares tradicionais já que ambos são teatralizações imaginárias do social. O rádio e o cinema põem em



cena a linguagem popular articulando o popular com o tradicional e o moderno. No universo da literatura de massa destacam-se o romance policial, a ficção científica, a história em quadrinhos, a telenovela e o folhetim.

Mas como analisar as manifestações que não se enquadram no conceito de culto ou de popular, mas que nascem de sua interseção ou em suas margens? Os cruzamentos representam ocasiões irreverentes de relativizar os fundamentalismos religiosos, políticos, étnicos, artísticos que absolutizam certos patrimônios e discriminam outros. Segundo Canclini, "El posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuada de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folclor se cruzan entre sí y con las nuevas tecnologías culturales." (CANCLINI, 2001, p 299)

E este parece ser o caminho percorrido por Zoe Valdés em *Te di la vida entera*, uma obra que utiliza os meios e os produtos da cultura de massa para contar a história de amor de Cuquita Martinez e o One e, sobretudo, a vida em uma Cuba pós-Revolução.

Entre os meios massivos, o rádio, e os boleros em particular, tem lugar de destaque. Cuquita é uma moça pobre do interior de Cuba, uma "guajira" que se muda para Havana, tentando melhores condições de vida, e conhece aí seu grande amor, o primeiro e único, o One. O primeiro encontro dos dois é marcado por um bolero cantado por Beny More, que traz em sua letra o título da obra: (ZOE VALDÈS, p 42)

Entonces con voz de brisa de cañaveral, la canción que marcó la primera y única historia de amor de Cuquita Martinez:

*En este bar te vi por vez primera,
y sin pensar, te di la vida entera,
en este bar brindamos con cerveza,
en medio de tristeza y emoción*

Mas a própria autora acena com a possibilidade do título não se referir exclusivamente a esse amor, mas ao amor de Cuquita por sua pátria, a qual dedica seus esforços, sua fidelidade, sua vida inteira. Cuquita diz: "En fin que así fue, y ésa es mi vida. *Toda una vida...* Vida que he dado entera. Porque había que defender el sueño revolucionario, eso nos reclamaban los izquierdosos occidentales y los latinoamericanos: resistan, resistan." (ZOE VALDÈS, p 107)

O bolero será um elemento fundamental em toda a narrativa. Todos os capítulos têm como epígrafe um bolero de autores importantíssimos no cenário musical cubano como Bola de Nieve, Beny Moré, que ante-



cipam para o leitor o que virá. E além desta função antecipatória os boleros estão presentes na vida dos personagens pontuando os momentos marcantes, principalmente da protagonista Cuquita que os escuta e canta, incorporando-os à própria vida. Autora nos diz:

(..) es el dramón de una mujer enamorada de un solo hombre, que no es lo mismo que de un hombre solo, ejem... Lo esperó toda su vida, pendiente, sin tan siquiera ella saberlo, de los boleros... (..) Porque, vuelvo a repetir, que ella es una protagonista habanera. (ZOÈ VALDÈS, p 171)

Mas se o bolero é um ritmo também considerado “menor” sua escolha não é gratuita; a autora escolhe, estrategicamente, trabalhar com as margens, mas margens que são a própria tradição da cultura cubana. Zoe Valdés, de fora, apropria-se do que há de mais genuíno para falar da realidade de seu povo.

Também é fortíssima a presença do cinema norte-americano, esse grande inimigo da Revolução. Os artistas de cinema são citados e comparados em algum aspecto aos personagens da trama. Ao referir-se ao desejo de Cuquita de ser amada diz: “Cuquita pensó que tal vez un hombre de pelo en pecho, un amante a lo *highlander*” (ZOÈ VALDÈS, p 29), referindo-se ao viril personagem do cinema. E neste ponto é imprescindível destacar que a obra só pode ser lida, desfrutada em toda sua extensão se o leitor está igualmente familiarizado com este universo pop, para que possa fazer as analogias e captar todas as referências nem sempre claras contidas na narrativa. É preciso ser massivo para entender o universo da cultura de massas.

Mas é interessante perceber que Zoe Valdés, ao mesmo tempo que se utiliza dos elementos da cultura de massas, faz uma crítica à dimensão de alienação que eles encerram. Ao descrever a mulher e a filha do One, que representam a mulher moderna norte-americana (ou todas as mulheres) diz:

Tanto mi mujer como mi hija sufren depresiones graves, sus dogmas son poseer problemas serios de identidad, se los ha detectado el psicoanalista, después que yo, claro: ellas no quieren ser ellas. Ellas quieren ser cualquier otra, menos ellas. No sé, Pámela Anderson, Sharon Stone, Madonna... (ZOÈ VALDÈS, p 152)

Sobre o melodrama, solo de todo folhetim, Martín-Barbero afirma que este nasce como espetáculo total, através do qual o povo pode se



olhar de corpo inteiro. A emoção caracteriza o melodrama e o aproxima do popular em oposição à educação burguesa, marcada pelo controle dos sentimentos. (MARTÍN-BARBERO, 2003: 169) Neste sentido é impossível ignorar o aspecto melodramático em *Te di la vida entera*, uma explosão de emoção, seja na relação entre homem-mulher dos personagens Cuquita e One, na relação conflituosa entre mãe e filha, no reencontro do pai com a filha e ainda na relação dos personagens com sua pátria, Cuba.

Para Martín-Barbero, a encenação do melodrama envolverá cárceres, justiça para vítimas inocentes e castigo para os traidores e será o espelho de uma consciência coletiva. (MARTÍN-BARBERO, 2003: 169) E talvez este seja um aspecto fundamental desta obra de Zoe Valdés: o uso do melodrama para tocar em denúncias de cunho social e político. As emoções vividas pelos personagens, sua transformação, são diretamente afetadas pelo rumo político que vai tomando a sociedade cubana no período pós-revolução, conduzindo à a destruição da dignidade humana em todas as suas dimensões, inclusive das relações amorosas. É possível identificar na obra um grande vilão responsável pela decadência social descrita pelos personagens, mencionado através de vários codinomes: XXL, Talla Super Extra, Super Extra Larga, e podemos interpretá-lo como uma referência ao comandante Fidel Castro.

No melodrama encontra-se em jogo o drama do reconhecimento: o que move o enredo é o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, contra as aparências, contra tudo que oculta; é a luta por se fazer reconhecer. O desconhecimento no melodrama põe em relevo a importância da outra sociabilidade primordial do parentesco, a solidariedade local e a amizade. Se o passado familiar de Cuquita revela uma vivência de abandono, em Havana ela encontrará duas companheiras de quarto, La Mechuga y la Puchunga, com quem estabelecerá verdadeiros vínculos de afeto, as amigas constituirão sua nova família. Assim, quando toda a sociedade em volta parece desmoronar, serão as relações de amizade as guardiãs dos valores morais.

A persistência do melodrama nos dias atuais e sua capacidade de adaptação às diferentes tecnologias não se devem a uma operação ideológica ou comercial, mas à mediação que o melodrama realiza entre o folclore e o espetáculo popular-urbano, massivo; mediação que passa, no plano das narrativas pelo folhetim. A história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massa é, em grande medida, a história do próprio melodrama.



O melodrama é o gênero em que a América Latina se reconhece: é como se estivesse nele o modo de viver e sentir do povo, e por isso constitui um terreno precioso para a o estudo da não-contemporaneidade e da mestiçagem de que estamos feitos.

Lídia Santos afirma que o mal-gosto presente nos produtos dos meios de comunicação de massa é incorporado às narrativas latino-americanas e nos faz refletir sobre o papel que os meios e o kitsch adquirem na literatura e na crítica a partir de sua utilização em obras literárias. No fim dos anos sessenta muitos escritores parodiam a cultura de massas em suas obras, em especial os produtos considerados kitsch: telenovelas, folhetim, rádio, ritmos fora de moda como o tango ou o bolero, que ao incluí-los em suas obras rompem com o panorama estético estabelecido. (SANTOS 2001:11)

Do ponto de vista do texto, a cultura de massa e o kitsch questionam o projeto realista das narrativas do *boom* literário; do ponto de vista histórico marcam a derrota das utopias marxistas na América Latina e o surgimento de uma nova razão crítica que reivindicava as vivências e experiências individuais, papel cumprido por essa nova cultura. Se para alguns críticos essas mudanças indicam a chegada da pós-modernidade, é possível interpretar a utilização da cultura de massa e do kitsch como sendo própria das obras pós-modernas.

Do ponto de vista estético, as narrativas pós-modernas dialogam criticamente com a tradição literária nacional; o novo universo cultural é composto por um repertório que inclui desde a música popular até as influências estrangeiras, como o cinema norte-americano.

Zoe Valdés combina em *Te di la vida entera* várias classes do melodrama moderno: folhetim literário, boleros e o melodrama cinematográfico; com os recursos “alienantes” elabora uma narrativa de denúncia, em nenhuma medida alienada. E unindo de forma brilhante estética e moral, característica fundamental do melodrama, a autora se vale da cultura massiva para fazer política.

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lucia Machado. 2ª Ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Paidós, 2001.
- JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.



MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad: Ronal Polito e Sérgio Alcides. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

SANTOS, Lúcia. *Kitsch Tropical: Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.

VALDÈS, Zoé. *Te di la vida entera*. Barcelona: Planeta S. A, 1996.



Vinicius de Moraes, Nicolás Guillén e Enrique Molina: A imagem do caos e do vazio em suas poesias

Mariluci Guberman (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Dois fatos históricos ocorridos no século XX provocaram o caos na humanidade: a explosão da bomba atômica nas cidades de Hiroshima e Nagasaki (Japão) e a fumaça de napalm no Vietnã. Certamente, a partir desses acontecimentos trágicos e das desilusões da humanidade, surgiu um pensamento caótico e com tendência a contemplar o vazio de um mundo sem imagem. Este pensamento se refletiu nas artes, e foi considerado pós-moderno.

Para se compreender a pós-modernidade, pode-se comparar fatores históricos da segunda metade do século XX com outros de séculos anteriores. No Renascimento, por exemplo, a investigação científica do corpo humano, — na atualidade, mais apurada pelos transplantes —, e a busca de novos mundos — na contemporaneidade, a ida à lua. Entretanto, deve-se ressaltar a diferença nas conseqüências de tais investidas em relação à descoberta de outros mundos. Ao contrário do homem renascentista, o do século XX, ao se dirigir à lua, não encontrou qualquer ser vivo, desencantou-se e teve a sensação de que essas experiências eram utópicas. O homem, conforme Paulo Sérgio Rouanet, “sem nenhuma concepção de futuro, porque a crença no progresso foi uma utopia moderna, e portanto arcaica, [...] só tem a dimensão do presente — um presente monstruoso, avassalador” (ROUANET, 1986, p. 39). Este homem descrente do futuro, sem perspectiva do porvir, tem uma visão contra-utópica da atualidade.

O progresso e o processo de industrialização desmesurado transformaram a modernidade em uma época deshumanizada. De acordo com Octavio Paz, “el capitalismo trató a los hombres como máquinas; la sociedad postindustrial los trata como signos” (PAZ, 1989, p. 216). A mecanização do homem, produzida pela Revolução Industrial, foi substituída pela automação deste mesmo homem na Era Cibernética. Enquanto a matéria se dividia em átomos, a consciência fragmentava-se. Esta, para o escritor mexicano, “Dejó de ser la roca de fundación de la persona y se dispersó” (PAZ, 1990, p. 40). A fragmentação da essência humana propiciou a perda da imagem do mundo, e a poesia agora, conforme Paz, surge “como una configuración de signos en dispersión: imagen de un mundo sin imagen” (PAZ, 1973, p. 12).

Apesar de inúmeros avanços técnicos, duvidou-se do progresso e a crítica foi geral: crítica da família, dos valores, das crenças e das instituições. Essa tentativa de subverter os paradigmas já existentes não permiti-



te que o chamado pós-modernismo ou pós-vanguarda seja considerado como novo, e sim como um processo, ainda em elaboração, que culminará com a revelação de algo novo, de acordo com Baldomero Sanín Cano (1975, p. 150):

[...] tal vez se prepara un retroceso de la civilización para que el hombre unida vuelva a ocupar un puesto de persona consciente en el campo de las actividades sociales y de la soberanía de la inteligencia. El fenómeno justamente que se pudo contemplar en el surgir del humanismo.

A crítica à automação do homem, a partir da segunda metade do século XX, propicia o surgimento de novos princípios, os quais, à medida que se afirmam, despertam uma nova concepção de vida e de expressão. Para Octavio Paz, “nace un nuevo pensamiento político, sus creadores tendrán que oír la otra voz” (PAZ, 1990, p. 135), que “es la voz de las pasiones y las visiones” (p. 131) antigas e modernas, a voz da poesia:

¿Qué puede decir la otra voz ?

[...] recordar ciertas realidades enterradas, resucitarlas y presentarlas. Ante la cuestión de la supervivencia del género humano en una tierra envenenada y aislada, la respuesta no puede ser distinta. Su influencia sería indirecta: sugerir, inspirar e insinuar. No demostrar sino mostrar.

(PAZ, 1990, p. 137)

Ao nascer um novo pensamento político, as artes começam a expressá-lo. A este respeito, pode-se apresentar os seguintes poemas: “A rosa de Hiroxima”, do brasileiro Vinicius de Moraes ¹; “Bomba atômica”, do cubano Nicolás Guillén ² e “Hue”, do argentino Enrique Molina ³. Estas composições poéticas, ao criticarem os feitos que instauraram o caos no século XX, revelam a essência do homem que recrimina os violentos e deshumanos “mecanismos de poder”⁴.

O poema de Vinicius de Moraes, “A rosa de Hiroxima” (1946), pode ser dividido em quatro campos semânticos. O primeiro é um chamado aos leitores para que reflitam sobre os desastres causados pela bomba atômica:

*Pensem nas crianças
Mudas telepáticas
Pensem nas meninas
Cegas inexatas
Pensem nas mulheres
Rotas alteradas
Pensem nas feridas*



O segundo campo semântico é uma comparação entre as dores que a bomba atômica provocou e as rosas ⁵: “Como rosas cálidas”. Neste verso, a rosa a princípio parece adquirir a conotação de vida; entretanto, no terceiro campo, por meio da conjunção adversativa “Mas”, que denota oposição, o sujeito do poema convoca aos leitores com o objetivo de que não se esqueçam da rosa de Hiroxima:

*Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroxima*

Por fim, no quarto campo semântico, a flutuação simbólica da rosa logra sua transfiguração em “anti-rosa” por sua função deformadora e destrutiva:

*A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida
A rosa com cirrose
A anti-rosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada.*

Enquanto Vinicius de Moraes aborda a bomba atômica como a “anti-rosa”, o poeta Nicolás Guillén a trata, em seu poema “Bomba atômica”, como um animal enjaulado e perigoso, que está em El gran zoo. Primeiramente, o sujeito do poema apresenta a bomba: “Ésta es la bomba. Mírenla./ Reposa dormitando. [...]”. Depois, este mesmo sujeito solicita aos observadores que não a provoquem: “[...] Por favor/ no provocarla/ con bastones, varillas, palos, pinchos,/ piedras. [...]”. Também a Direção do zoo proíbe que se atirem alimentos. Por fim, intensificam-se a ameaça e o perigo da bomba atômica, através dos seguintes vocábulos: “Cuidado” e “perigo bárbaro”.

Já o poema de Enrique Molina ⁶ trata do transcurso histórico da cidade de Hue, no Vietnam: antes, “la vieja ciudad sagrada”, que foi capital do país de 1802 a 1945; depois, a “ciudad arrasada” pela fumaça do napalm. Embora Molina declare sua predileção por Baudelaire, sente-se nesse poema uma grande influência do poeta francês Arthur Rimbaud ⁷: o poder da imaginação se alia ao poder de revolta, de liberação absoluta e revela uma beleza formal indescritível. Para Molina (1995, p. 7), ao longo de sua vida, “en esta sucesión de etapas signadas por los vaivenes de la pasión y



por el esplendor de la tierra, la poesía se ha ordenado y nacido [...] a partir del asombro de cada instante [...]”.

Se para Enrique Molina (1995, p.7), “la poesía no puede ser otra cosa que un diálogo abisal entablado entre el ser y el mundo, entre el interior y los datos de los sentidos volcados al espectáculo de una realidad palpable y deslumbrante”, para se analizar seu poema, “Hue” (1968), deve-se refletir sobre esse diálogo abissal entre o ser e o mundo. Por este motivo, pode-se dividir “Hue” em três campos semânticos. O primeiro trata de “la vieja ciudad sagrada”, descrita pelo poeta argentino através da natureza, que serve de cenário para cantar as belezas de Hue e seus personagens:

*Donde el Río de los Perfumes mueve sus ligeras llamas bajo la luna
y las mujeres cantan en su boca
y hunden sus rostros de ópalo vivo en muslos que reverberan entre
címbalos*

*un antro dormido al esplendor de oscuras dinastías
emperadores de labios inmóviles y grandes testículos de oro
cuya bilis era el relámpago
cuya sombra es piedra labrada jardines y sueño*

.....
*graznido de las aves de un mundo caliente
la vieja ciudad sagrada
los monasterios de mármol
construidos sobre cráneos de colibríes [...]*

O segundo campo semântico rompe com o caminho poético, conduzindo pelo “río de seda”; entretanto, segue com o diálogo entre o sujeito do poema e o mundo, abordando o caos:

*Y de pronto
la rajadura ciega
ciudad arrasada hasta no quedar ni un bloque de piedra
en sus mandíbulas
quemada viva como el bonzo en su súplica atroz*

.....
*esos hijos volcánicos
se aferran
a una indomable arquitectura
y entre el estallido de la sangre barridos de napalm y crimen
apostados sobre tumbas reales
exaltaron su propia muerte con una majestad salvaje
desgarradura y convulsión
de esa rugiente maternidad de pólvora*



Após o caos, que foi a destruição de uma cidade pela fumaça de napalm, o terceiro campo semântico focaliza o vazio dessa cidade arrasada: não mais a Hue imperial de outrora, e sim uma natureza que plasma em todo o ar a tragédia ocorrida nessa cidade e observada pelo sujeito do poema:

*otra Hue ha nacido
—su doble de piedras impalpables—
muertos latentes en el aire
¡oh criaturas del monzón!
resisten aún*

.....

*Hue fantasma
hecha de sombras de cadáveres la obstinada
resistencia sin término*

.....

*Hue defendida hueso a hueso
Hue triturada Hue mortaja de sol
Hue resistida hasta la última llama
Hue de ojos de felino entre los intersticios del desastre
Hue coagulada ahora en la memoria verdosa*

A partir da ruptura, “otra Hue ha nacido” e por isto o autor agregou à cidade diversos adjetivos: “Hue fantasma”, “Hue triturada”, “Hue coagulada”, até chegar à adjetivação de “inviolable”. Porque o Rio dos Perfumes segue seu curso como outrora, ainda que “lentamente”, já que, depois dos “muertos latentes en el aire”, se percebe que “otra Hue ondu-la entre la niebla/ de espejismo”, e o que permanece em “la vieja ciudad sagrada” é o rio. O que possibilita sua localização: não mais “bajo/ la luna” do primeiro verso, e sim “alrededor de la luna”, portanto, no espaço interplanetário. O Rio dos Perfumes que hoje existe é um espelhismo do que existiu antes da fumaça de napalm.

Para o poeta argentino, “el poema es un campo cerrado, neto, de tensiones y de lucidez. No es una cosa interminable, como sería la pretensión del automatismo [de los surrealistas]. [...] Como hipótesis es interesante, pero el inconsciente no es todo el hombre” (MOLINA, 1997). Ao apoiar-se na afirmação de Enrique Molina, neste estudo, verificou-se que o poema “Hue” é um campo fechado, além de ser uma composição poética cíclica, pois começa e termina, respectivamente, com os versos “Donde el Río de los Perfumes mueve sus ligeras llamas bajo/ la luna” e “donde el Río de los Perfumes gira lentamente alrededor/ de la luna”. O rio, que no verso



inicial “mueve sus ligeras llamas” e, no verso final, “gira lentamente”, simboliza o processo histórico de Hue, visto que este acidente geográfico surge no poema como “el río de seda”, que arrasta “mercaderías frutas podridas/ lenguajes y juncos de velas negras de cáñamo”. Através do artifício da linguagem, no qual o rio é fundamental, o autor desenvolve o processo histórico da cidade do Vietnam, primeiramente, cantando as belezas de Hue, até chegar à ruptura, “Y de pronto/ la rajadura ciega”, quando então “la vieja ciudad sagrada” se transforma em “ciudad arrasada”.

Quando se observa fotos das cenas do caos no século XX, como o grande cogumelo sobre as duas cidades japonesas ou a menina despida pelo napalm no Vietnam, percebe-se a ausência de vida ou a ameaça do vazio a devorar-nos. Simultaneamente, sente-se a presença desses corpos ausentes e ouve-se o grito da menina a ecoar pelos campos quase vazios. Não se trata mais da destruição do homem, como na tela “O Grito”⁸ (1893), de Edvard Munch, ou em “Soldado ferido”⁹ (1924), de Otto Dix, expressões individuais que retratam problemas sociais e coletivos, nem tão pouco do quadro “Guernica”¹⁰ (1937), de Pablo Picasso, que registra a destruição de uma cidade. Trata-se sim da devastação da humanidade.

Tanto a bomba atômica quanto o napalm, além de revelarem ao mundo o caos, provocaram nas pessoas um vazio, a constatação da impotência do homem perante a ciência, que associada a um poder desmesurado, pode destruir a todos.

Referências bibliográficas

COSTA CLAVELL, Xavier. Picasso. Barcelona: Museo Picasso de Barcelona, 1990.

BISCHOFF, Ulrich. Edvard Munch (1863-1944). Cuadros sobre la vida y la muerte. Köln: Taschen, 1995.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 1. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque; J.A. Guilhon Albuquerque. 7ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985, 3v.

GUILLÉN, Nicolás. Sóngoro Cosongo y otros poemas. Madrid: Alianza, 1981.

MOLINA, Enrique. “Prólogo”. Orden terrestre. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, Seix Barral, 1995.

_____. “Hue”. Monzón napalm. Antología. Ed. de E. Espejo. Madrid: Visor, 1991.

_____. “Enrique Molina em entrevista a Fernando Loustaunau e Javier Barreiro Cavestany” (1997). In: [Http:// www.revista.agulha.nom.br/bh8molina.htm](http://www.revista.agulha.nom.br/bh8molina.htm)

- MORAES, Vinicius de. “A rosa de Hiroxima”. Obra poética. Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: José Aguilar, 1968.
- PAZ, Octavio. Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. 2ed. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- . La otra voz. Poesía y fin de siglo. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . El signo y el garabato. México: Joaquín Mortiz, 1973.
- ROUANET, Sérgio Paulo. “A verdade e a ilusão do pós-moderno”. Revista do Brasil. Literatura Anos 80. FUNARJ, Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 2 (5): 28-53, 1986.
- SANÍN CANO, Baldomero. “El humanismo y el hombre”. Ensayos. 2ed. La Habana: Casa de las Américas, 1975, pp.143-150.
- SANTOS GARCÍA FELGUERA, María. Las vanguardias históricas (y 2). Madrid: Historia 16, 1989.
- WOLF, Norbert. Expressionismo. Köln: Taschen, 2004.

Notas

- 1 *Marcus Vinicius da Cruz de Mello Moraes (Rio de Janeiro, 1913-1980), além de diversas obras, escreveu o poema “A rosa de Hiroxima” (1946), que recebeu música de Gerson Conrad em 1973.*
- 2 *Nicolás Guillén (Cuba, 1902-1989), além de inúmeras obras, escreveu o poema “Bomba atômica”, que faz parte de El gran zoo (1967).*
- 3 *Enrique Molina (Buenos Aires, 1910-1997) residiu em diferentes países e foi advogado, tripulante de barcos mercantes e pintor. Além de diversas obras, escreveu o poema “Hue”, que faz parte de seu livro Monzón napalm (1968).*
- 4 *Emprega-se neste estudo o termo “mecanismos de poder” na acepção de Michel Foucault. In: FOUCAULT (1985, p.93).*
- 5 *Vinicius de Moraes já comparava a rosa e a bomba em seu poema “A bomba atômica”: “[...] Bomba tonta, bomba atômica/ Tristeza, consolação/ Flor puríssima do urânio/ Desabrochada no chão/ Da cor pálida do helium/ E odor de rádio fatal/ Loelia mineral carnívora/ Radiosa rosa radical. [...]”.*
- 6 *Enrique Molina, identificado com as idéias do surrealismo, fundou, com Aldo Pellegrini, em 1952, a revista A partir de Cero, que, conforme Molina (1997), “tenía [...] un carácter más riguroso, con una toma de partido ético y hasta ideológico”.*
- 7 *Enrique Molina publicou junto com Oliverio Girondo uma tradução de Una temporada en el infierno do poeta francês Arthur Rimbaud.*
- 8 *O quadro “O Grito” foi pintado pelo artista norueguês Edward Munch (1863-1944), que sentiu, em Oslo, os reflexos de um terremoto e uma tsunami em 26 de agosto de 1883, ocorrido em Java, na Indonésia e que riscou do mapa a ilha Krakatoa. Quase dez anos depois, em 1893, seguindo as anotações de seu diário, Munch pintou a famosa tela. In: <http://www.galeriamalivillasboas.com.br/dicascal/munch>.*
- 9 *A imagem criada pelo pintor alemão Otto Dix (1891-1969), que se alistou como voluntário no exército durante a Primeira Guerra Mundial, apresenta “los ojos desorbitados y el cabello erizado en [...] [el] soldado recién herido, que todavía sangra”. In: SANTOS GARCÍA FELGUERA (1989) p. 149-150.*
- 10 *Guernica, pintado pelo pintor espanhol Pablo Picasso em 1937, além de seu motivo concreto inspirador —o bombardeio e a destruição da cidade espanhola, cujo nome dá título à obra—, é uma denúncia e um repúdio aos horrores da guerra.*



Prototipo del arte inacabado: *Museo de la Novela de la Eterna* y la metafísica de una obra abierta

Marina Machain Franco (USP/ CNPq)

En cuanto se abre Museo de la novela de la Eterna^a, se pone de manifiesto un desafío: tener delante de los ojos un prototipo de “subversión” literaria y osar comprenderlo. Y es que esta anacrónica novela paródica se hizo a la manera de su autor, suelta, sin techo fijo^b, en trozos por entre diferentes casas, a medias, estupendamente incómoda en su interminable comienzo y jamás alcanzado fin; el propio retrato de un personaje atemporal, profeta *recienvenido*^c de un constante porvenir. Éste, involuacrado en la vanguardia histórica argentina de los años XX^d, anunció la originalidad de la obra venidera

Se verá realmente lo nunca visto, no se trata de fantasía, es otra cosa: el primer caso del género será en novela. La publicará próximamente, pues ya han dicho admirados los críticos manuscritos, ‘es novela que nunca antes se ha escrito’. Y ahora tampoco, pero falta poco (FERNÁNDEZ, 1975, p. 44).

Y páginas adelante aún diría “Ya es tarde para encontrarnos aquí el autor que no escribe con el lector que no lee: ahora escribo decididamente”(FERNÁNDEZ, 1975, p.84).

Modelo de la novela ideal, una teoría de Arte, de lo que según él sería “la primera novela buena”, que daría fin a los procedimientos realistas de las narrativas de entonces y en cuya excentricidad vendría a reflejar la rareza formal, la ausencia de referentes, el desorden total – “el desorden de mi libro es el de todas las vidas y obras aparentemente ordenadas” (FERNÁNDEZ, 1975, p. 106) –, la morosidad de la escritura, la metafísica explícita, el hermetismo constante, el antimimetismo en contra de una realidad superficial, el caos del orden, la concreción de un verdadero lienzo abstracto de la literatura. Radicalismo extremado o pura innovación el hecho es que la peculiaridad de la escritura de MF generó lo que, de acuerdo con Ríos (1994, p. 10), sería el “puntapié inicial de la novela experimental argentina” y que con su originalidad barría “con todo lo previsto” – o, como la define su hijo Adolfo de Obieta (1996, p. XXVI) “abridora de posibles” – en que su cuerpo era el propio planteamiento de las técnicas novelísticas.

Tiene un título-texto, una de sus innovaciones que se justifica porque “títulos-texto y tapas-libro no erran lector” (FERNÁNDEZ, 1975, p.



83-4) – y una apuesta ausencia de signos, ya lo meditó Quizagenio, el personaje medio genio^e, que “los signos matan a las cosas: el traje de luto al dolor, el ir a misa a la creencia; la teología hace ateos” (FERNÁNDEZ, 1975, p. 226). Así, esa “máquina semiótica descomunal”^f se constituyó, a pasos lentos y, como pensaba Macedonio, mostrando en su misma forma su proceso de construcción, cómo se produjo (JITRIK, 1996, p. 488)

Y en esta forma atípica, la *Novela* macedoniana llevó a cabo la desconstrucción del texto literario en una práctica de fragmentación poniendo a la inversa paradigmas elementales y creando otros como el no principio efectivo y el continuo volver a empezar, la posibilidad de diferentes puertas de entrada al texto dentro de su estructura móvil, el diálogo constante entre autor, el lector partidario, salteado o seguido y los personajes no vivientes, la carencia o discontinuidad de los argumentos^g y la absoluta intertextualidad a punto de traer a la *Novela de la Eterna* su hermana mala *Adriana Buenos Aires* para disfrute de los personajes deseosos de vida. Tal intertextualidad hecha juntamente con la previsión de que su *Novela de la Eterna* saltase a otras le trajo a ésta el sentido deseado por su autor de obra migratoria, reflejado ya en el momento en que un personaje se dirige hacia él, escritor

- Pero fíjese que su novela no sea con “cierre hermético” sino con salida a otra, porque soy personaje de trasmigración y me debo no a la posteridad de los lectores sino a la posteridad de los autores.

- Sea: por mí, que se porte bien aquí. No creo por lo demás que los autores del porvenir se conformen con personajes usados, pero esto no me concierne. Estamos entendidos. (FERNÁNDEZ, 1975, p. 63)

Esta trasmigración de capítulos, personajes y de la propia novela para fuera y dentro del mismo texto cabría, quizá precozmente, en el modelo de la obra en *movimiento* de Umberto Eco en cuya definición estaría, más que la apertura para infinitos caminos interpretativos, la colaboración misma en el hacer artístico, “por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas, físicamente irrealizadas”, categoría ésta, según el autor, más restringida de su *obra abierta*^h (ECO, 1976, p. 51-2).

Y ese concepto de *obra en movimiento* u *obra abierta* presenta aún semejanzas con la forma de concepción póstuma de la *Novela de la Eterna*, organizada hecho *collage* por su hijo Adolfo de Objeta. Según Eco

el autor ofrece, en suma, al fruidor una obra a acabar: no sabe exactamente de qué manera la obra podrá ser llevada a término, pero sabe que la obra llevada a término será, siempre y a pesar de todo, su obra, no otra, y que al terminar el diálogo interpretativo se habrá concretizado una



forma que es su forma, aún que organizada por otra de un modo que no podía prever completamente [...].ⁱ (ECO, 1976, p. 62)

En cuanto a esta composición de texto, afirma que “el truco consiste en proponer al lector que lea todos los textos en cualquier orden y de cualquier manera: que mezcle los párrafos de un libro con los de otro, que los abra por la mitad, que se saltee partes, que se detenga en la mitad de una frase para seguir con cualquier otra” (LEOPOLDO GARCÍA, 1975, p.28). En suma, poner fin a reglas podía ser el comienzo de una nueva propuesta del espectador indisciplinado, receptor eficaz para el nuevo arte, no solamente el soplo de las futuras y hoy actuales incomprensibles creaciones del arte contemporáneo, reflejos o secuencia de la histórica antiforma generada en la vanguardia veinte añera en su precoz desorden

que no es el desorden ciego e incurable, la derrota de toda posibilidad ordenadora, pero el desorden fecundo, cuya positividad nos fue evidenciada por la cultura moderna: la ruptura de un Orden tradicional, que el hombre occidental creía inmutable e identificaba con la estructura objetiva del mundoⁱ (ECO, 1976, p. 23)

Y añade más adelante que esa apertura informal de toda obra abierta no vendría a “[...] decretar la muerte de la forma, sino una más articulada noción del concepto de forma, *la forma como campo de posibilidades*”^k (ECO,1976, p. 174).

Así, si *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* guarda el mayor conjunto de la hermética teoría metafísica de Macedonio, en *Museo* las pone en práctica – en medio a un mar de posibilidades – aunque según Ríos (1994, p. 11), no le gustaba separar teoría de ficción y entonces esta última sería más bien una *ficción teórica* pero, dígame de paso, no menos metafísica. Y tal metafísica se la puede encontrar desde en el carácter aparentemente bastante asemejado al del artista Xul Solar^l con respecto a la inconformidad con el mundo visible y palpable a que todos están sometidos al reflejar la idea expuesta por Goloboff (1996, p. XXIV) de que “sentía a la humanidad asfixiada entre innúmeras cosas innecesarias o sobrevividas, y reglas retorcidas y deidades agónicas e innumerable ausencia de cosas necesarias y fe verdadera. Por eso quería a la vez suprimir tantas cosas e instaurar o restaurar algunas fundamentales” como también en sus propios neologismos demostrativos de sus teorías trascendentales como el concepto de *almismo ayoico* – “estado más allá del yo, independencia de una suerte de sujeto puro, alcanzable a través de la literatura” (BORINSKY, 1996, p. 440) – en la búsqueda de una actitud libertadora, de una desyoificación; la teoría de *la nada*, que según Barrenechea (1996, p. 473)



“niega la materia y el yo, y con ellos el espacio, el tiempo y la causalidad”, para el propio Macedonio citado por la misma autora “la nada no existe, con la muerte cesa la pasión en el mundo externo pero continúa en el ensueño y también en el arte que es otro modo de ser” .

Aún, en esta especie de hipertexto o antiforma móvil, otros asgos como la ambigüedad que hace relativa la creencia delante de los hechos, ora aparentemente verdaderos, ora supuesta broma o la ausencia de ciertas cosas como de lo que define Macedonio como *Culinaria* – y para la cual no hay lugar en *la Eterna* –; *Culinaria* que, de acuerdo con el escritor, citado por Flammersfeld (1996, p. 413), sería “[...] todos los contenidos ‘sensoriales’ del arte como la musicalidad de la poesía. La palabra que quiere, mediante el ritmo y la rima, capturar los sentidos, no es artística, sino un intento embustero de valerse de ‘instrumentos’ estéticamente viciados por ser sensorialmente agradables. El verso, considerado como sensorialidad, es prosa fracasada”; y su teoría de la humorística, en la que distingue el humor realista del humor conceptual, el primero, como lo discute Borinsky (1987, p. 13- 39), que se forma a partir del oyente, dicente y una situación real y que no alcanza la conciencia aunque causa gracia al paso que el segundo nace de un juego intelectual entre el que dice y el que oye, en éste no hay hecho real sino interpretación.

Y, en fin, la eternidad planteada por Macedonio que, si era el intento de provocar la evasión del lector a una no-muerte, a una *eternización* aunque momentánea, efímera y a la vez duradera en el único instante en que cree en su no existencia y así se hace capaz de alcanzar otra dimensión que garantiza la inmortalidad, su logro también ha alcanzado otra dimensión y es que la ambigüedad, característica de las estéticas contemporáneas, se hizo la propia apertura del mensaje artístico; su eternidad ha traspasado el límite textual para invadir la mente única de cada lector fautor ajeno a las decisiones conscientes y aptitudes psicológicas de su creador; se diría, como la obra inacabada, en la cual “[...] el autor, aparentemente desinteresado de cómo irán terminar las cosas, entrega al intérprete más o menos como las piezas sueltas de un juguete de armar”^m (ECO, 1976, p. 41), éste, lleno de indefiniciones, como un halo de formas y significados posibles y cuya recepción se abre mucho más para el abanico de imprevisiones delante de oposiciones dialécticas que para la certidumbre de lo previsto dentro de los paradigmas de la probabilidad. Así, en esa metafísica inacabada

los signos verdaderamente se componen como constelaciones en las cuales la relación estructural no es, de salida, determinada de modo unívoco, en las cuales la ambigüedad del signo no es reconducida (como



para los Impresionistas) a una reafirmación final de la distinción entre forma y fondo, pero el propio fondo se torna tema del cuadro (el tema del cuadro se torna fondo, como posibilidad de continua metamorfosis)" (ECO, 1976, p. 153).ⁿ

En esto, Macedonio ya parecía prever la eternidad de su *Novela de la Eterna*, como ya apunta el propio nombre del personaje figurado en el título y al afirmar que "esta novela no consciente separarse de eternidad; quiere tener su frente en brisa de lo eterno [...]"^o pero, a la vez, sus personajes dejaban de existir en el momento que dejaba de escribirlos – "los tristes seres-personajes viven sólo los minutos que alguien posa escribiéndolos [...]"^p, "[...] en el instante en que dejo de escribir dejan ellos de hacer"^q. El permiso de continuidad de la obra en su afán de eternidad se presenta, al mismo tiempo, insertado en una de sus tantas paradojas y es que anuncia constantemente su término como muerte cierta de estos personajes, así afirma "rivales por destino permanente, o sólo momentáneos, han de conducirse siempre como personas que tienen un lugar e instante de colectivo morir: el término de la obra"^r e incluso llega a anunciar la muerte de la propia novela, la cual "al entrar en prensas [...] se ha cumplido la dispersión de las espaldas, la despedida sin mirarse, la muerte académica"^s como si cualquier acto humano de seguir normas y cerrar un trabajo, pusiera en jaque la vida del arte. Y así, con hacer la *Novela* a medias

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer 'libro abierto' en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. (FERNÁNDEZ, 1975, p. 265)

parece admitir que ésta carece aún de cualidad y la regala a cualquiera que se proponga la ardua labor de hacerla mejor, puesto que para eso seguramente no estaba Macedonio, un personaje que se creó para el papel de escritor de una indefinida obra y que, al contrario de sus otros personajes, no dejó de existir con el cesar de la escritura.

Dice Foix (1996, p. 503) que "Macedonio en lo dicho alcanzó perfecciones supremas [...]" y que "[...] quizá haya escrito un libro con tantos comienzos para que el lector encuentre justamente el suyo y escriba". Y así como dejó incierto un final de texto en un prototipo de novela, quizá en su papel de autor él mismo elegiría aquí, para este necesario cierre, sus siguientes



palabras: “en suma: queda indescripto el Final de la novela medio-escrita del mejor de los semi- novelistas” (FERNÁNDEZ, 1975, p. 78). Para esto estaba. El cosmos ordenado desde ya no existía...

Referencias Bibliográficas

BARRENECHEA, A. M. Macedonio Fernández y su humorismo de la nada. In: CAMBLONG, A. M.(Coord.). *Museo de la novela de la Eterna*: Edición Crítica. Colección Archivos. São Paulo: edusp, 1996. p.431- 443.

BORINSKY, A. *Macedonio Fernández y la teoría crítica*: una evaluación. Buenos Aires: Corregidor, 1987. 197 p.

_____. El aprendizaje de la lectura. In: CAMBLONG, A. M. (Coord.). *Museo de la novela de la Eterna*: Edición Crítica. Colección Archivos. São Paulo: edusp, 1996. p.431- 443.

CAMBLONG, A. M. Estúdio preliminar. In: _____. (Coord.). *Museo de la novela de la Eterna*: Edición Crítica. Colección Archivos. São Paulo: edusp, p. XXXI-LXXIX.

CAMPOS, H et al. A obra de arte aberta. In: _____. *Teoria da poesia concreta*: Textos críticos e manifestos/1950-1960. São Paulo: Edições Invenção, 1965. 191 p.

ECO,U. *Obra aberta*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. 288 p.

FERNÁNDEZ, M. Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena). In: *Obras completas: Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, 1975. 270 p.

FLAMMERSFELD, W. Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández. In: CAMBLONG, A. M (Coord.). *Museo de la novela de la Eterna*: Edición Crítica. Colección Archivos. São Paulo: edusp, 1996. p.395- 430.

FOIX, J. C. Meditación de la novelidad.In: CAMBLONG, A. M (Coord.). *Museo de la novela de la Eterna*:Edición Crítica.Colección Archivos. São Paulo: edusp,1996.p.500-503.

GOLOBOFF, M. Macedonio Fernández, el autor anónimo. In: CAMBLONG, A. M (Coord.). *Museo de la novela de la Eterna*: Edición Crítica. Colección Archivos. São Paulo: edusp, 1996. p.XIX- XXI.

JITRIK, N. La “novela futura” de Macedonio Fernández. In: CAMBLONG, A. M. (Coord.). *Museo de la novela de la Eterna*: Edición Crítica. Colección Archivos. São Paulo: edusp, 1996. p.480- 500.

LEOPOLDO GARCÍA, G. *Macedonio Fernández*: la escritura en objeto. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975. 180 p.



OBIETA, A. Macedonio Fernández. In: CAMBLONG, A. M. (Coord.). *Museo de la novela de la Eterna*: Edición Crítica. Colección Archivos. São Paulo: edusp, 1996. p.XXIII-XXVI.

RÍOS, R. *Para una metafísica argentina*: Antología del pensamiento de Macedonio Fernández. Buenos Aires: Corregidor, 1994. 207 p.

Notas

- a *Publicada, a los cuidados del hijo de MF Adolfo de Obieta, en 3 ediciones póstumas. También se debe resaltar la importancia que daba Macedonio al uso de las mayúsculas en nombres comunes, lo que según Alicia Borinsky "[...] funciona como trivializador de sentido, en vez de lo contrario [...] tendía a enfatizar ciertos términos para que el lector fuera consciente de su importancia" (1987, p. 173).*
- b *Reflexionaba Macedonio "Si Cervantes en la situación más incómoda escribió lo mejor, el que escriba en toda comodidad hará terrible libro" (FERNÁNDEZ, 1975, p. 123).*
- c *Seudónimo adoptado por el propio Macedonio Fernández.*
- d *Aunque hay que considerar que MF en verdad era contemporáneo del padre de Borges y no de Borges, personaje ilustre de esa vanguardia.*
- e *"[...] genialidad dudosa, que es la mejor [...]" (FERNÁNDEZ, 1975, p. 104).*
- f *Como define a Museo de la novela de la Eterna Ana María Camblong, 1996, en su Estudio preliminar.*
- g *Hay un único momento en la novela (FERNÁNDEZ, op. cit., p. 77-8) en que el autor, quizá parodiando las novelas realistas, para [detiene] su texto desconexo y resume literalmente lo que va a ser la historia de la novela.*
- h *Importante resaltar aquí que el término "obra abierta" ya había sido "criado" anteriormente por Haroldo de Campos. Cfr. "A obra de arte aberta" na obra Teoria da poesia concreta (1965).*
- i *Trad. ntra.*
- j *Trad. ntra.*
- k *Trad. ntra.*
- l *Al que escritor dedica una página de su libro bajo el tema del "taller lingüístico del singular artista Xul Solar" (FERNÁNDEZ, 1975, p. 47).*
- m *Trad. ntra.*
- n *Trad. ntra.*
- o *FERNÁNDEZ, 1975, p. 66.*
- p *Ibid, p. 53.*
- q *Ibid, p. 75.*
- r *Ibid, p. 113.*
- s *Ibid, p. 258.*

Varios retratos de un Retrato El retratista, el retratado y sus reflejos en *O tempo e o vento*

Nylcéa Thereza de Siquiera Pedra (Universidade Tuiuti do Paraná)

La segunda parte de *O tempo e o vento* es sugestivamente intitulada de *O Retrato*. La importancia de dicho artefacto para la comprensión de la novela es asumida cuando lo tomamos como parte integrante de la narrativa, elemento constitutivo y revelante del ser Dr. Rodrigo Cambará, bien como reflejo del pintor Pepe García. Atribuir una significación al retrato, analizar de qué modo el autor, Érico Veríssimo, dialoga con el arte pictórico y cómo se construye el personaje Pepe García a través del reflejo de la pintura, son cuestiones que buscaremos discutir a lo largo de esas páginas.

Para Aguinaldo José Gonçalves (2004: p-153-154), la pintura se presenta al menos en dos dimensiones en los textos literarios. En la primera de ellas, se presentifica a través de referencias a obras y pintores reconocidos históricamente sirviendo, muchas veces, de elemento de análisis extra-textual, en la búsqueda referencial sobre el hacer literario del autor. En la segunda, su manifestación se hace dentro del ámbito literario, a través de la creación de personajes-pintores y pinturas-ficcionales, que no deben, necesariamente, explicaciones al mundo no ficcional.

La confluencia de las dos dimensiones es perceptible en *O Retrato*. Las referencias a pintores y escuelas pictóricas bien representan, dentro de la primera dimensión propuesta por Gonçalves, el conocimiento que el autor Érico Veríssimo posee de tal expresión artística.

La segunda dimensión – a través de la creación de una pintura ficcional por un pintor también ficcional – puede ser representada por el retrato del Coronel Teixeira, pintado por Pepe García. En este caso, la disformidad del retratado, la imposibilidad de la identificación directa con el mismo y una serie de metáforas representativas garantizan la posibilidad de la mirada interpretativa asumida por los personajes:

Havia nele algo de brutal, de disforme, de caricatural, e um empastamento de cores que causava certa confusão no espírito do observador. Aos poucos, porém, foi começando a descobrir a intensão do artista. O que ali estava na tela era uma estranha figura, metade homem, metade animal. Rodrigo punha a mão em pala sobre os olhos, recuava, avançava, procurando olhar a pintura de diferentes ângulos.

Aunque los ejemplos presentados anteriormente validen la propuesta de la doble dimensión, creemos que la obra presenta un episodio que



caracteriza de modo singular la confluencia de ambas dimensiones y que cuestiona la tenue línea que separa lo auténtico y la representación, una vez que, en muchos casos, el retrato pasa a ser más real que su referente. Tratemos, entonces, del pintor, del acto de pintar y de la concretización del Retrato de Dr. Cambará.

La primera aparición del Retrato y su pintor se hace en las primeras páginas del volumen I de *O Retrato*, sin embargo, el origen del cuadro, su proceso de creación y su repercusión sólo se darán a conocer en la mitad del segundo volumen de esa parte.

El análisis de este episodio puede empezar por la caracterización de Pepe García. Poseedor de uno de los nombres más comunes en lengua española y retrato de estereotipos de su pueblo (revolucionario, buen bebedor y mal de palabras) así es visto por Rodrigo:

Gostava daquele tipo descarnado e esguio como o próprio Don Quixote, daquela cara tostada, oblonga e de aspecto dramático, de olhos fundos, negros e vivos, bigodes de guias caídas pelos cantos da boca e cavanhague pontudo como uma lança. (Vol I, p.215)

Sin embargo, además de la similitud explícita con Don Quijote – que puede extenderse al idealismo del pintor andante que encuentra en Santa Fé terreno poco fértil para sus aventuras revolucionarias – el personaje también trae en sí la representación de la apariencia de uno de los grandes retratistas de la pintura española: El Greco.

Así, a través de dos citas de la novela, podemos comprobar una vez más la primera dimensión propuesta por Gonçalves, eso es, el autor, Érico Veríssimo, se revela, a través de su narrador, conocedor de la obra del pintor del manierismo español, haciendo referencia explícita e implícita a sus obras:

Estendeu para Rodrigo a mão magra e alongada, como a dos fidalgos e santos de El Greco (Vol. 02, p.117)

-No. Si yo pudiera pintar lo que he visto en mi delirio, haría un cuadro inmortal, más terrible que el Apocalipse, más dramático que el Toledo de El Greco. (Vol.02, p. 128)

Es por el habla de Pepe García que los límites entre la representación ficcional y la representación pictórica se rompen y con esa ruptura el lector se acerca al juego realidad-ficción una vez que de la figura “real” - El Greco – se pinta el auto-retrato, ya interferido por el imaginario del pintor, que es representado, ficcionalmente, por la descripción dada por Pepe

García y por la percepción de los demás personajes de la novela. El pintor español ficcional afirma: “-sou natural dum quadro de El Greco que se acha na catedral de Halgar. Sou o terceiro monge a contar da esquerda” (Vol 01, p.216). Este cuadro, como se lee en el párrafo siguiente al habla de Pepe, se intitula *El entierro del Conde de Orgaz*. Mirando la representación pictórica y contando el tercer monje de la izquierda a la derecha, nos encontramos con el autorretrato de El Greco.

Seguramente la analogía El Greco-Pepe García es reveladora en la interpretación de la intención del Retrato de Dr. Rodrigo Cambará. Está claro que al “hacerse” El Greco, Pepe García asume para sí, muchas de las características del precursor del retrato civil español, características que no se limitan a los referenciales del arte pictórica, sino en el argumento representativo (y significativo) de los colores, contornos, luminosidad, alargamientos de cuerpo y posición de los ojos que revelan en cada uno de los respectivos espacios, los personajes representados.

Según Javier Portús Pérez (ROCHA, 2005, p.3),

El retrato es una frontera donde convergen numerosas ideas, significados y experiencias, tanto artísticos como extraartísticos. Es el lugar, por ejemplo, donde se pone a prueba la aspiración ilusionista que ha caracterizado durante muchos siglos al arte figurativo occidental; pero también constituye un campo donde se expresan las tensiones entre arte y realidad, y donde la imagen ha trascendido con mayor frecuencia su condición de mera forma significativa y ha adquirido contenidos más complejos.

De este modo, el Retrato-ficcional de Dr. Rodrigo Cambará se acerca de otros tantos retratos pintados – a lo largo de la Historia del Arte - que traen en sí el supuesto compromiso de fidelidad al modelo. La representación pictórica de Rodrigo Cambará sorprenderá a todos por su similitud con el dandi, travestido en sus ropas burguesas, en los prados gauchos:

Ali estava, nas cores mesmas da vida, o dr. Rodrigo Cambará, todo vestido de preto (Pepe explicava que o plastrao vermelho era uma licença poética), a mao esquerda metida no bolso dianteiro das calças, a direita a segurar o chapéu-coco e a bengala. O sol tocava-lhe o rosto. O vento revolvía-lhe os cabelos. E havia no semblante do moço do Sobrado um certo ar de altivez, de sereno desafio. Era como se – dono do mundo – do alto da coxilha ele estivesse a contemplar o futuro com os olhos cheios duma apaixonada confiança em si mesmo e na vida. (Vol II, p.124)



Sin embargo, la significación mediática de la observación de la obra, se contrapone a lo que se ve “más allá” de lo visto, garantizando la legitimidad de la representación del retrato ficcional, o sea, además de representar las características físicas del retratado, la obra también es capaz de dejar revelar aspectos de su personalidad.

Tal afirmativa se justifica, por ejemplo, en y por el habla del pintor Pepe García en el diálogo que establece con el médico al ver las fotos sacadas por ése en su viaje a Porto Alegre:

- Mas que é que achas mau nestes retratos? Não estão parecidos? A qualidade da fotografia não é boa? Ou é a pose? Vamos, explica-te!

- No tienen alma. Están muertos.

- Que queres dizer com “no tienen alma”?

- Mira, angelito, qué vemos en estas fotografías? La imagen miniatura, en sepia, de un hombre. Pero quién puede decir, al ver esas figuritas, como es ese hombre, lo que piensa, lo que siente?

- Mas como é possível uma fotografia exprimir tudo isso?

- Ah! Dices bien, como es posible que una fotografía... Bueno! Eso es lo que está mal. Una cámara fotográfica es una máquina y una máquina no tiene alma...

La referencia al diálogo nos remite, no sólo a una discusión que se hacía presente en este tiempo sobre la legitimidad de la fotografía como referencial artístico, sino, y principalmente, la importancia de la presencia del “alma” – sea la del pintor o la del pintado – en el proceso de construcción del retrato pictórico:

-Rodrigo, me gustaría pintar tu retrato de cuerpo entero...No! De alma entera. (...)

- Ya estoy a ver la obra acabada... Los hombres la miran e descubren tu alma, como si fueras transparente. Porque en el retrato estará no solamente tu cuerpo, pero también tus pensamientos, tus deseos, tus pasiones, tu pasado, tu presente y tu futuro... (...)(Vol II, p. 116)

Sim, ele se reconhecia naquela imagem: a tela mostrava nao apenas a sua aparência física, as suas roupas, o seu “ar”, mas também seus pensamentos, seus desejos, sua alma. (Vol II, p.124)

Tal afirmativa contribuye también para la idea de que “Quien pinta, se pinta” – en una analogía al hermeneuta Gadamer - que nos vale para sostener la hipótesis de que el Retrato del Dr. Rodrigo Cambará también

es reflejo del alma Pepe García; que se confirma en las palabras de Pe. Astolfo cuando dice: “Está claro que Deus conhece até as coisas que ainda não têm existência, assim como (...) o artista que pintou aquele quadro já o conhecia antes de pintá-lo...” (Vol II, p.193). Podríamos abreviar esta relación personaje-pintura a la ecuación: *El entierro del Conde de Orgaz* está para la descripción física de Pepe García, como el Retrato está para su caracterización ideológica.

Así, al encontrar Don Pepe, en el café Minuano, afirmando a Cuca que Rodrigo es un traidor (vol 01, p.52), en momentos en que se abraza al cuadro garantizando que el médico es un embuste (vol 02, p.143) y más enfáticamente cuando dice que Don Rodrigo nunca salió de Santa Fé, porque el verdadero Rodrigo era el pintado en el Retrato (vol 01, p.49) verificamos la personificación de su ideal revolucionario, de la creencia de que el Rodrigo pintado, traía como él, Pepe, el gusto por la vida y por la revolución. Y este retrato, que representa un hombre que mira al mundo con altivez y seguridad reflejaba el pintor que había dejado “tudo o que tinha de melhor” (vol. 01, p.51) que se, dejara, en fin, en su gran obra.

En la aproximación al Retrato, una lectura más se hace posible. La insistencia de Pepe García de que el verdadero Rodrigo era el retratado – y que en un primer momento fue analizada como la referencia a los ideales revolucionarios – tiene su significado ampliado cuando encontramos a Dr. Rodrigo Cambará, casado, amante de Toni y completamente olvidado de los ideales del joven médico que regresar a Santa Fé. En una apropiación bastante particular, el Retrato pasará a ser el alter ego de Rodrigo. Con él, mantendrá un diálogo mudo intentando justificar el decadente momento presente ante el sublime retrato. El conflictivo juego entre ver lo que se fue y lo que se es encontrará, en las palabras de Rodrigo, la justificativa del ventaja de ser “de carne y hueso”:

Aproximara-se do piano, bateu distraído numa tecla, tornou a olhar para o Retrato e ficou-se num diálogo mental com o Outro.

Qual é a tua opinião?

Tudo pode acontecer.

Mas nao será bom parar enquanto é tempo?

Agora é tarde.

Eu sei...

Desde o princípio sabias que um dia havia de ser tarde, mas quiseste criar o inevitável.

Acho que ela gosta de mim.

E de mim também.

Ah, mas tu estás preso nessa tela, és de tinta, ao passo que eu sou de carne e osso e nervos! (Vol.02, p. 247)



Otro elemento interesante, y que se contrapone al habla de Rodrigo en la cita anterior, es el carácter de perpetuación de la obra de arte, no perecible al tiempo, y del hombre, que consume su existencia en el pasaje de los días. De ese modo, en el retrato se concretiza el ideal de inmortalizar el instante y el hombre en un exacto momento - generalmente en su gloria - posibilitando a las generaciones futuras, la aproximación a un momento y/o a un personaje registrado históricamente.

Este mismo procedimiento se evidencia en la novela. Cuando el Retrato es visto por Eduardo, hijo de Rodrigo Cambará, refleja un período y una conducta histórica imperceptibles a la época en que hubiera sido pintado. El alejamiento temporal permitirá entonces, una nueva interpretación a lo que es visto:

- Ali está o símbolo das coisas que nós comunistas combatemos. O dono da vida, o moço do Sobrado, o morgado, a flor de várias gerações de senhores feudais, muitos dos quais começaram como ladrões de gado e foram aumentando seu patrimônio por meio do saque, do roubo, da conquista à mão armada e à custa do suor e do sangue do trabalhador rural. Olha só a empáfia, a vaidade... Parece que ele está dizendo: "Eu sou o centro do mundo, o sal da terra". (Vol.02, p. 349)

Retomando la idea de que la perennidad de lo pintado se contrapone a la brevedad del hombre y de su momento de gloria, el retrato aparece como instrumento para la conservación de ese momento sublime, como se lee en las palabras de El Greco (ROCHA, 2005, p. 43):

Una llama atraviesa las piedras, los hombres, los ángeles, esto es lo que quiero pintar. No quiero pintar la ceniza, soy pintor y no teólogo. Quiero pintar el instante en que las criaturas de Dios arden: un poco antes de que caigan en cenizas.

Y hacen eco en las de Pepe García:

- Todo pasará, hijo. Tu padre, tu hermano, tu tía, tus hijos, tú. Pero el Retrato quedará. Tú envejecerás pero el retrato conservará su juventud (...) Porque, hijito, el tiempo es como un verme que nos está a roer despacito y es del lado de acá de la sepultura que empezamos a podrir.

De ese modo, si el momento glorioso de Rodrigo Cambará es único, también será único el momento de la construcción de la obra de arte del pintor español:



- (...) *Só as obras de arte é que estão vivas, e sempre estarão vivas. Todo o artista atinge seu ponto máximo uma vez na vida e depois começa a descida. Meu pico é o retrato. Deixei nele tudo o que tinha de melhor. Depois me quedei seco.* (Vol I, p.51)

Es evidente que ni todos los retratos y ni todos los retratados son iguales. La intensidad de los colores, la firmeza de la tela, las líneas más vigorosas se hacen en la misma proporción de la personalidad de quién es pintado, al menos para pintar Pepe García. Si el marco de oro daba a conocer un óleo sobre tela del gran Rodrigo Cambará – reflejando, como destacamos, el carácter revolucionario, el gusto por la vida, también comunes al pintor -, Licurgo, aunque semejante físicamente a su padre, merecerá un acuarela. Los tonos más claros, las líneas menos austeras, además de marcar una generación criticada por Pepe, también será una representación de su condición: “- Um dia te farei o Retrato, sabes? Segunda edição de Rodrigo Cambará, versão moderna. Te pintarei em aquarela porque nao tienes sangue nas veias, mas água mineral.” (Vol. II, p. 339)

Tomar un elemento ficcional para, partiendo de él, buscar atribuir significaciones a la obra analizada es tarea que por veces se cae al vacío. No creemos que eso pase con Retrato. Retrato este, que gana autonomía en el texto, que gana vida al ser mayúsculo y reflejo de personajes y - ¿por qué no?- de momentos históricos. Como en el juego que Velázquez establece en *Las meninas*, es a través de la mirada del pintor que se pinta en el entorno de la familia de Felipe IV y se da a conocer todos los que están a su alrededor, así también Pepe García posibilitará, el conocimiento de parte de la historia de los Terra Cambará.

Referencias Bibliográficas

- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1992.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu movente (o signo da arte em Marcel Proust)*. São Paulo: UNESP, 2004.
- MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- ROCHA, Francisco. *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Espasa, 2005.
- VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento (Parte II. O Retrato vol.1)*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- _____. *O tempo e o vento (Parte II. O Retrato vol.2)*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.



A zoomorfização do homem como representação das tensões e conflitos provocados pelos jogos de poder no romance *Os cães famintos* de **Ciro Alegria**

Patrícia Oliveira Lacerda (UFMT)

Ciro Alegria Bazán (1909 – 1967) foi romancista, contista e político peruano cuja obra representa, juntamente com a de seu compatriota José María Arguedas, a expressão artística mais madura da narrativa regionalista e indigenista nacional no século XX. Nasceu em Huamachuco, povoado andino ao norte do Peru e fez seus estudos na mesma região. Ganhou três prêmios literários que o consagraram como autor com as obras *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1939) ganhador do prêmio Zig-Zag de Literatura e *El mundo es ancho y ajeno* (1941), que é considerado sua obra prima. Alegria utiliza-se de técnicas de narrativas modernas em sua composição para apresentar um relato que traz consigo materiais diversos que criam um mosaico variado e dramático como a realidade da vida indígena.

Alegria, em seu livro *Os Cães Famintos*, relata-nos a vida rural do período colonial no Peru, sendo caracterizada pela história da vida da família de Simón Robles, indígena contador de histórias e peão, que trabalhava, vivia e criava ovelhas na fazenda Páucar, do fazendeiro Don Cipriano Ramírez. Seus cães eram conhecidos e tinham fama por suas habilidades de cuidar, conduzir e proteger o rebanho. O autor apresenta os cães dividindo-os hierarquicamente, desde os primeiros da linhagem, pois deles descendem os demais que foram se misturando e miscigenando-se como o homem indígena daquelas cordilheiras: *Mulato*, que foi chamado assim porque tinha os pelos escuros e *Wanka*, a matriarcal, recebeu esse nome em homenagem a uma tribo inca, representando num primeiro momento, a pureza e qualidade da raça e ao mesmo tempo metaforiza a agressão que sofre o indígena a ponto de reduzi-lo a cão.

As chuvas abundavam e todos recebiam alimentos com fartura, dentro das limitações de seu espaço vital. Os filhotes de *Wanka* e *Mulato* eram vendidos ou trocados por ovelhas, e o rebanho de ovelhas cresceu bastante que Simón ficou com os cães *Pele* e *Oso* para ajudar no trabalho diário com a lida do rebanho. Um dos cães – *Mañu* - foi dado à Martina, filha mais velha de Simón e casada com Mateo, também de origem indígena. Esse cão passou de simples mascote a chefe de família quando Mateo foi obrigado a acompanhar o serviço militar, inclusive protegendo e cuidando dos membros restantes. *Oso* é raptado por bandoleiros, ladrões de gado, quando estava pastorando com Antuca e Vicenta; laçado,



reluta e é castigado dolorosamente até que segue com os irmãos seqüestradores. Com o passar do tempo, acostuma-se com a nova vida e estabelece laços de afetividade com os novos donos. Em um ataque por parte da polícia, “Osso” morre em meio ao tiroteio entrando na frente da bala destinada a Julián. A morte desse cão marca o período da seca, onde a comida começa a escassear e as relações afetivas e familiares entre seres humanos e animais deterioram-se, ficando claro a desumanização pela qual passa o homem em detrimento à antropomorfização dos cães –recursos utilizados pelo autor para mostrar o desequilíbrio social. Não chove e tanto homens quanto animais não têm o suficiente para matar a fome. Os cães chegam a invadir os milharais e os peões pedem ajuda a Don Cipriano, que a nega. O sofrimento é tão grande que as pessoas e os cachorros perdem a fidelidade para com seus “amos”; *Wanka* mata uma ovelha para saciar sua fome e é expulsa de casa a pauladas; *Mañu* e *Mashe* (mestiço) morrem de fome e Simón apóia a família de seu amigo. Don Cipriano acuado pelos pedidos de ajuda e de alimentos por parte dos mestiços, mata três deles a tiros, como se fossem animais famintos. Depois de tanta catástrofe as chuvas chegam, *Wanka* volta pra casa, é perdoada, a “felicidade” regressa para os animais e o povo inteiro, e a vida segue seu curso, como se tudo estivesse em perfeita sintonia e toda dor e miséria fossem lavadas pela doce chuva que ora caía.

Nessa novela, podemos ouvir o eco da problemática mais profunda do homem peruano, que considera a terra e a água como elementos essenciais, e sua escassez reflete na economia e nas relações humanas. O autor chega a referir-se à raça dos cães tão miscigenada como a do homem peruano mostrando a mistura entre os conquistadores e os índios originando uma raça mestiça, do mesmo modo que fala sobre os cães: “Raça? Nem falemos nisso. Tão misturada como a do homem peruano. (...) Ancestrais hispânicos e nativos se misturaram em *Wanka* e *Mulato*, tal como em *Simón Robles* e em toda gente miscigenada dessas paragens” (ALEGRÍA, 1978, p.25).

Ciro Alegria utiliza esses animais como principal recurso para mostrar a psicologia humana e nos faz pensar sobre as relações de amizade e solidariedade que o homem tem com o cão, talvez, como uma maneira de preencher o vazio que o ser humano não consegue com seus pares. O cão seria, então, o correspondente dessa amizade: “o melhor amigo do homem” que diante das forças antagônicas em constante enfrentamento se desumaniza a cada dia –até mesmo a própria natureza se faz personagem opressora– revelando a antropomorfização do cão e a zoomorfização do homem, numa novela que descreve o tradicional relacionamento entre



cães e homens e como esse relacionamento se altera quando a seca e a fome impõem uma desigual e feroz luta pela sobrevivência. Toda uma crítica social transparece na violência desta fábula em que os animais e o próprio homem esperam do homem, no mínimo, dignidade.

A região do atual Peru foi conquistada pelos espanhóis no decorrer da década de 30 do século XVI. Em 1533, Francisco Pizarro entra em Cuzco, capital do Império Inca^a, momento crucial para que a conquista se efetivasse. Foi a prata que atraiu os espanhóis ao Império Inca, arrasando-o depois de vários anos de luta. No entanto, o fim do império não significou a eliminação do indígena, que passou a ser utilizado como trabalhador escravizado nas minas da região, através da mita^b. As guerras e as imposições do colonizador foram responsáveis por grande mortalidade e também, por grande mestiçagem, integrando parte das comunidades indígenas à estrutura socio-econômica imposta pela metrópole.

A realidade do povo indígena peruano e sua condição de subalternidade estão expostas no romance *Os cães famintos* que traz à luz o despojamento das terras do indígena. Até o período da Conquista^c “desenvolveu-se no Peru uma economia que brotava espontânea e livremente do solo e do povo peruanos (...) os alimentos abundavam, a população crescia” (MARIÁTEGUI, 2004, p. 8), e, depois, no entanto, o que sobressaiu aos olhos foi o massacre dessa população, sua marginalidade, sua falta de lugar diante desse mundo tão vasto e alheio.

Conforme os apontamentos de Mariátegui^d, devemos reivindicar o direito do índio à terra uma vez que a questão do indígena emerge da economia peruana e suas “raízes” estão no regime de propriedade de terras. Na verdade, o que importava era o lucro e a exploração de minérios, sendo assim, o índio que tinha sua vida pautada na coletividade e vivia da terra se viu obrigado a se submeter a um regime escravista de trabalhos forçados e a República que deveria tomar para si o papel de dignificar o índio, integrando-o à sociedade, fez justamente o contrário, ressaltando suas diferenças e marginalizando-o cada vez mais.

Devia a República elevar a condição do índio. Contrariando este dever, a República empobreceu o índio, agravando seu abatimento e exasperando sua miséria. A República significou para os índios a ascensão de uma nova classe dominante, que sistematicamente, se apropriou de suas terras. Numa raça com costumes e alma agrária, como a raça indígena, este despojar constituiu-se numa causa de dissolução material e moral. A terra sempre representou toda a felicidade do índio. O índio mesclou-se à terra. Sente que a vida “provém da terra” e volta à terra. Finalmente, o índio pode ser indiferente à tudo, menos à posse da terra que suas mãos e seu esforço lavram e fecundam religiosamente. (MARIÁTEGUI, 2004, p.29-30)



O indígena em seu culto à terra deixa mostras de sua sabedoria quanto ao futuro inseguro que as futuras gerações enfrentariam, diante da falta de alimentos geradas pelas más condições climáticas e pelo uso abusivo da terra. Se antes a busca era pela conquista territorial, agora segue em outra esteira, privando os seres humanos da vida, de esperanças e tornando-os sofredores a ponto de animalizá-los diante da invasão que sentem em seu íntimo, conforme revela uma pesquisa feita pelo Dr Edgar Carvalho:

Terras e florestas, rios e oceanos, a atmosfera como um todo foram colonizados, erodidos, poluídos. O capital agora tem que se lançar para novas colônias, para invadi-las e explorá-las, a fim de garantir sua acumulação futura. Essas novas colônias são os espaços interiores dos corpos das mulheres [e também dos homens], plantas e animais (SHIVA, 1997:13)⁶.

A natureza devolve ao homem o tratamento que recebe, em consequência das agressões que sofreu ao longo dos séculos. A apropriação das terras indígenas pelos colonizadores que, posteriormente, se tornaram grandes latifundiários, causou grandes interferências na cultura indígena: a abundância da terra tornou-se escassez; a liberdade tornou-se escravidão; a cultura indígena (costumes, conhecimentos, mitos) miscigenaram-se à cultura dos brancos europeus. A opressão e a coerção sofrida pelo índio peruano, por meio das mais diversas formas de violência, são explicitadas, por meio da indiferença do Estado em relação à sua condição. Alegria denuncia essa violência sentida na carne, como a fome, a seca, as doenças e a que não é, mas que fere porque ignora os signos culturais do outro, suas crenças, costumes e tradições por considerá-los marcas do atraso e da inferioridade, jogando fora essa cultura secular. A violência a que o indígena foi submetido desde a conquista e a consequente exploração da qual ele foi vítima – o que o mantém na condição de subalternidade até os dias atuais se mostra abertamente na obra e no comportamento humano e animal. A violência, a grosso modo, é um comportamento que causa dano a outra pessoa, ser vivo ou objeto, negando-lhe autonomia, integridade física ou psicológica e mesmo a vida de outro. Dentre as diversas conceituações e formas de violência, compartilharemos desta que melhor se acomoda ao nosso objeto de estudo:

Por violência institucionalizada entendemos a violência de Estado em sua forma mais concreta – a violência da polícia e dos diversos sistemas de encarceramento e tutela de que se tornam alvo alguns segmentos da população. É a violência exercida sobre o corpo e, portanto, sobre a mente, que é também corpo (RAUTER, 2001, p.3).



Nesse trecho do livro *Os cães famintos*, nos é mostrado como a coerção pode ser violenta, ferindo, assim, um dos direitos básicos do cidadão: seu direito à liberdade:

Aconteceu que Mateo foi levado à força para o serviço militar. (...) Esse dia os guardas apareceram de surpresa, enquanto ele estava revolvendo amorosamente o viçoso milharal. Curvado sobre os sulcos, enxada na mão, não os viu a não ser quando já estavam muito próximos. Caso contrário, teria se escondido, porque quando aparecem pelos campos não é para nada de bom: levam presos os homens ou requisitam cavalos, vacas, ovelhas e até galinhas. Mateo, então, não pode fazer outra coisa senão deixar a enxada de lado e cumprimentar com o chapéu na mão. (...) Um dos guardas desceu do cavalo e lhe deu uma bofetada, jogando-o no chão. Martina, então, se encolheu, gemendo e lamentando-se. Depois amarrou os punhos de Mateo com os braços nas costas. A corda era de crina e Mateo puxava, sentindo a carne ferida. O soldado de galeões aproximou seu cavalo e lhe deu duas chicotadas na cara.(...)

— *Caminha, seu filho duma... (ALEGRÍA, 1978, pp. 37-38)*

O homem peruano encontra-se, nesse momento, equiparado e reduzido à condição de animal que também é violentado, como nessa passagem que o autor mostra a equivalência e semelhança da omissão daquele que deveria proteger, ao invés de fechar os olhos e permitir que fossem levados por seus agressores:

Chegando junto do rebanho, aquele que tinha a corda, jogou-a habilmente no pobre Osso, que foi o primeiro que encontraram. (...) Quando percebeu, já estava preso pelo pescoço. (...) O pobre Osso estava ali com a língua para fora, puxando a corda. (...) aproximou seu cavalo e golpeou Osso com a correia da rédea. (...) Assim, entre chicotadas e arrastões, prosseguiram até que Antuca os viu desaparecer atrás de uma lombada. (ALEGRÍA, 1978, pp. 51-53)

A negligência do homem para com o homem é denunciada por diversas vezes e formas no romance, como nos trechos citados anteriormente, revelando como a violência pode ser materializada em um setor específico que a executa, como prefeitos, capatazes, policiais e outros. Assim, cada "autoridade" omite-se de sua parcela de contribuição e dever como se fosse natural as pessoas morrerem de fome, diante da terra que não produz por falta de chuva. Percebemos esse descaso em vários momentos da obra de Alegria:



Um dia Dom Rómulo sugeriu:

__ Senhor, quem sabe o Governo...

__ O Governo? __berrou indignado Dom Cipriano __ o senhor não sabe o que é o Governo. De Lima vêem as coisas de outro jeito. Eu estive lá. Uma vez em Ancash houve um período de grande fome e o Governo não ajudou nada. O subprefeito, se não é um idiota já deve ter informado. Aposto que o Governo não vai fazer nada... (ALEGRÍA, 1978, p. 119)

O autor deixa claro que os próprios latifundiários desacreditam nas ações do Governo para prover a população nos momentos de dificuldades. É essa violência de Estado que priva a raça indígena de exercer domínio sobre as terras que, anterior à Conquista, eram de sua propriedade, isentando-os de necessidades básicas como habitação, alimentação e saúde.

A zoomorfização^f do povo indígena peruano, metaforizada nessa novela, provém da miséria social, da marginalização, da falta de assistência ao homem do campo. O homem se vê animalizado, ele adquire comportamentos típicos de animais, ou mesmo vive em condições subumanas semelhantes àquelas pelas quais os animais experimentam, gerados pela violação dos direitos humanos. Violência esta veio com o poder do “além-mar” há séculos e instalou-se como “natural” nas terras “recém-descobertas”, para em seguida, centralizar-se com a instauração da República e do poder político, espalhando-se como fogo ao sabor do vento e mais ainda, banalizando o mal e silenciando o indígena.

Uma das formas de denunciar as violências direcionadas às classes menos favorecidas (seja mediante sua posição social ou racial) no modelo social regente é por meio da Literatura, que é capaz de metaforizar situações concretas em diversos planos de expressão, conforme aponta D’Onófrío (2004):

Se o poeta interroga ou, melhor, questiona o mundo, o faz para colocar em discussão o critério dos valores dominantes. E se o material de sua arte é a palavra, é só através do uso invulgar destas que ele pode chamar a atenção dos destinatários para a realidade mais profunda da condição humana.(p.16)

Alegria apresenta-nos a possibilidade de reavermos, historicamente, a experiência traumática que as comunidades indígenas vivenciaram após a colonização, desembocando em uma situação inaceitável e longe de ser resolvida pelas autoridades responsáveis, transformando-se num drama contemporâneo, vivido, também pelo Brasil.



Em se tratando de uma produção artística, vale ressaltar que o deleite da leitura não nos impede a reflexão de que nossa condição de subalternos é semelhante à de nossos vizinhos, quase iguais “na vida e na sorte”, e nos dá a oportunidade de entrelaçar os elementos que movimentam a vida social de um povo e mesmo em uma sociedade injusta, classista e capitalista, a solidariedade e a justiça podem e devem sobrepor a toda forma de opressão e violência, mesmo que seja em constante enfrentamento.

Referências Bibliográficas

- ADOUE, Sílvia Beatriz. *Operações sobre a memória: narrativas sobre a violência de Estado*. In: *Revista Espaço Acadêmico*. Nº 58, março de 2006, ISSN 15.
- ALEGRÍA, Ciro Bazán. *Os cães famintos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade – Estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- D’ONÓFRIO, Salvatore. *Teoria do texto – Prolegômenos e teoria da narrativa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2004.
- GENRO FILHO, Adelmo. *Violência, política, poder e Estado: reflexões preliminares*. Florianópolis: UFSC, Mimeo, 1984, 25 pp.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Havana: Casa de las Américas, 1963.
- RAMA, Angel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001
- RAUTER, Cristina. *Psicologia em estudo*. Violência institucionalizada: reflexões e tratamento. V.6, n.2, p.3-10, jul./dez. Maringá, 2001
- SHIVA, V. “The second coming of Columbus”. *Resurgence*, n.182, may-june 1997, p.12-14.

Sites

www.videotexto.tv/zoomorfico_zoomorfismo.html <http://www.filologia.org.br/viiiisenefil/03.html>

Notas

- a *Os incas eram uma antiga civilização que habitou diversas regiões da América do Sul, especificamente o Peru, Equador, Bolívia, Chile e Argentina, entre os séculos XII e XVI. Possuíam uma cultura avançada para aquela época.*



- b *Tributo pago pelos índios. Informação retirada do site www.historianet.com, em 20/08/2006, às 13:00.*
- c *Denominação referente ao processo de colonização do Peru pelos espanhóis. Termo utilizado por José Carlos Mariátegui em sua obra *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*.*
- d *O peruano José Carlos Mariátegui (1894 – 1930), ativista político e cultural que sempre se preocupou e mergulhou no mundo indígena peruano, tornou-se referência em toda a América Latina, ainda que pouco conhecido no Brasil. Além de valorizar o componente indígena no processo de renovação da nação peruana, possuía uma postura ideológica e revolucionária bastante definida. Extraído do site www.patriagrande.net/peru/josecarlosmariategui, em 14/08/2006, às 21:00.*
- e *Citação inserida no artigo do Dr Edgard de Assis Carvalho, professor do Departamento de Antropologia, Coordenador do Núcleo de Estudos da Complexidade da PUC-SP, intitulado *Tecnociência e complexidade da vida*.*
- f *Quando um ser humano é descrito como se assemelhado a um animal, pelas suas características, funções ou aparência física (Conceito extraído do site: www.filologia.org.br/viiiisenefil/03.html, no dia 27/07/2006, às 14:45). Religião ou culto de animais considerados encarnações sagradas de deuses, de seres sobrenaturais ou protetores de clãs e tribos. Crença na possibilidade da transformação de homens e animais (Conceito extraído do site: www.videotexto.tv/zoomorfico_zoomorfismo.html, no dia 27/07/2006 às 14:58).*



Chimbote e o choque da migração

Raquel Araújo (UFF)

[...] un gran pueblo, oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica [...] se había convertido en una nación acorralada [...] (“No soy un aculturado” 13)

O crítico literário Rodrigo Montoya em seu ensaio *Visiones del Peru en la obra de Arguedas* (1991) afirma que o poeta peruano José Maria Arguedas é uma metáfora para imaginar um mundo de todas as línguas e culturas florescendo em um mesmo solo. Um homem que levou o Peru a ver-se a si mesmo. Arguedas, que se definia como antropólogo, afirmava que arte e antropologia eram inseparáveis. Sua convivência entre duas culturas permitiu-lhe interpretar a realidade como poucos, alimentando sua obra com a problemática de vários ícones sociais, como o índio e o mestiço.

Em seu livro, *Los Universos Narrativos de José María Arguedas* (1997), o crítico peruano Antonio Cornejo Polar propõe um outro olhar a narrativa arguediana: não só a vê como a gesta do índio e do mestiço, mas também como a gesta do migrante. De acuerdo com Cornejo Polar, a mestiçagem seria insuficiente para explicar as “oscilaciones y multivalencias” da obra de Arguedas. Sugere então a perspectiva da migração como uma das possíveis estratégias de leitura, principalmente de seu último romance, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

Ciertamente la condición de migrante no desplaza a las categorías étnicas de indio o mestizo, pero de alguna manera puede englobarlas, como a otras, en términos de un proceso tanto individual como colectivo, dentro de un imprevisible proceso que sitúa al movimiento, y por consiguiente a la historia y su encabritada fluencia, en un primer plano. (CORNEJO POLAR, 1997, p. 271.)

Desde de *escribir en el aire* (1994) o pensamento de Cornejo passeia pelo campo da migração relacionando-o com a obra de Arguedas. Este trabalho é mais enfatizado com seus dois ensaios: *Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas* (1995) e *Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno* (1997). Neste último ele explica que e o discurso do migrante é descentrado porque não se apoia em um só eixo cultural convertendo-se em um discurso contraditório: desarraigo por um lado e triunfo por outro.



Transculturación masiva o mestizaje universalizado se podría decir, y con razón, pero sucede que el migrante nunca deja de serlo del todo, aunque se instale definitivamente en un espacio y lo modifique a su imagen y semejanza, porque siempre tendrá detrás su experiencia fundante y una casi imperturbable capacidad para referir la existencia - la suya y la de sus nuevos prójimos – en relación y de acuerdo a la índole de las estaciones y de las fronteras que hubo de conocer para instalarse – precariamente o no – en un lugar que probablemente lo fascina tanto como lo aterra. (CORNEJO POLAR, 1997, p. 279.)

Pode-se dizer que o romance póstumo de José María Arguedas - *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, é um romance da migração. Produto das vivências pessoais do autor e representação dos problemas da realidade nacional peruana da época, proclama a igualdade de raças e sangue para construir sociedades multiculturais. Arguedas toma Los zorros mitológicos da narração do manuscrito quíchua recolhido na provincia de Huarochirí pelo sacerdote Francisco de Ávila no final do século XVI, manuscrito que Arguedas traduziu e publicou com o nome de *Dioses y hombres de Huarochirí* em 1966. Estes zorros míticos aparecem no romance como zorros e também têm a faculdade de converter-se em personagens da narração:

José María Arguedas es, por excelencia, el poeta quechua de la reconquista utópica andina. Reinterpretando viejos mitos andinos y, paralelamente, reelaborando la estructura mítica de los himnos católicos quechuas – cantos corales que traducen toda la fuerza de la religiosidad indígena – Arguedas ha creado una nueva poética quechua del migrante, una poética donde el poema se presenta como himno y como manifiesto a la vez. (NORIEGA, 1996, p. 330.)

Percebemos então que muitos dos escritos de Arguedas estabelecem relação com a realidade do Perú, e que alguns personagens têm uma grande semelhança com a vida do próprio autor. Portanto, a narração de Los Zorros não remete só a crise depressiva que leva ao escritor a incapacidade criativa e a morte, mas tem também suas raízes na crise cultural e social que conhecia então o país. Em uma região com duas línguas e duas culturas diferentes, a migração possui um sentido muito mais acentuado.

A narração de Los Zorros já começa com uma partida, com uma viagem, sinalizando uma nova etapa - a da migração:



Chaucato partió en su bolichera "Sansón I", llevando de tripulantes a sus diez pescadores, entre ellos al maricón el Mudo, y como suplementario, a prueba, a un violinista de la boîte de copetineras "El gato negro". (LOS ZORROS, p.25)

Pessoas de condições sociais e procedências geográficas variadas, mas a maior parte são serranos, que acabam de chegar a Chimbote no final dos anos 1960, no momento do boom da indústria pesqueira.

...siguen bajando a buscar trabajo a Chimbote; también vienen de la selva, atravesando trochas y montes, ríos callados de tan caudalosos. Del Cuzco y Arequipa, ciudades grandes, antigüísimas, ya no vienen indios sino mestizos obrelires, comerciantes; y más aún de Huacho. De Chiclayo, de Pacasmayo, de toda la costa. (LOS ZORROS, p. 88)

Este sistema produtivo (a pesca marítima e a indústria da farinha de peixe) implica não só num violento e traumático cambio de valores, mas em um processo acelerado de adaptação - o ingresso avassalador a modernidade que se instala num tranquilo e pacífico porto pesquero sob a espécie de uma enorme indústria, que atrai aos povos dos Andes e os obriga a participar de um novo sistema produtivo.

A prosperidade repentina encheu o porto de construções e negócios, mas o contingente migrante foi desproporcional, e logo houve um desequilíbrio no mercado de empregos responsável por absorver todos. Bares, bordéis e violência, somados à pesca indiscriminada converteram a paisagem urbana em uma contraditória versão da modernização compulsiva. A miséria se instaura, greves, invasões de terrenos, conflitos com a polícia, se destacavam no processo caótico e desigual do desenvolvimento.

¿Por qué siguen viniendo serranos a Chimbote? ¿Saben las fábricas están reduciendo su personal a una quinta parte? ¿Qué a la industria no le conviene seguir teniendo obreros fijos con derechos sociales y que pronto eliminarán a todos y no quedarán sino eventuales bajo el sistema de contratista general? (LOS ZORROS, p. 89)

A razão para que Chimbote se tornasse atrativa encontrava-se nas duras condições de vida que os serranos experimentavam em suas comunidades ou nas fazendas, uma relação de servilismo, que levou ao empobrecimento grandes contingentes populacionais da serra peruana, que não tiveram outro caminho a não ser escapar através das correntes migratórias.

La gente "homilde", como se llaman a sí mismos, bajó de la sierra a cascadas, porque em la sierra, ¡yo lo he visto!, los hacendados grandes y



chicos se mean em la boca y em la conciencia de os índios... (LOS ZORROS, p. 91)

A migración é vista como uma alternativa de chegar mais perto do centro político e econômico. Os personagens queriam deixar de ser aqueles que sofrem a ação para tentar começar a construir sua própria história. Asto, como os outros personagens similares, representa as pessoas, os índios que deixaram a serra rumo a costa – Chimbote. Todos esperançosos com a promessa de riqueza, de melhores condições de vida, fugindo da miséria serrana e de sua condição desumana. Eles se deparam com uma nova realidade, um novo sistema sociocultural ao qual devem adequar-se.

A dura realidade chimbotana rompe com o sonho de realização humana dos serranos, os leva a fazer parte de um grupo de vítima que está submetido, a mais uma vez, a todo tipo de exploração. Passam por uma mudança, vestem uma nova identidade. Constrói-se, então, um processo de autonegação, devido aos deslumbres advindos da nova situação econômica, que não seria possível na serra, e, com isso, eles aniquilam-se. É um mundo novo para os que chegam, mas um mundo que já existia e que era controlado por poucos, que buscavam de alguma forma receber de volta o dinheiro dos pagamentos feitos a estes migrantes. Como exemplos destes que ocupavam o centro do poder, destacamos o império de Braschis, que utiliza os bordéis e as cantinas como estratégia para absorver o capital, e de alguma forma colaborar para derrocada moral destes indivíduos:

A los pobrecitos serranos les haremos enseñar a nadar, a pescar. Les pagaremos unos cientos y hasta miles de soles y ¡carajete! Como no saben tener tanta plata, también les haremos gastar en borracheras y después en putas y también en hacer sus casitas propias que tanto adoran estos pobrecitos. (LOS ZORROS, p. 92).

Pero la “mafia” hizo gastar a los pescadores en su debido tiempo: cebó sus apetitos de machos brutos. Con buenos trucos los hizo derrochar todo lo que ganaban; los mantuvo en conserva de delincuencia, y esa mancha no se lava fácil. (LOS ZORROS, p. 96).

Com uma ocupação importante tanto para economia quanto para o ócio de Chimbote, o prostíbulo possui uma divisão em seus setores: o branco, o rosado e o coral, que sinalizam a desigualdade e a injustiça. É um reflexo que surge entre as personagens, como consequência da discriminação dos migrantes serranos na costa.



A realidade de Chimbote não é homogênea, é o lugar onde os diversos tipos humanos e sociais se confratam. O sujeito leva consigo suas características até a costa, ou seja, desloca junto com ele toda heterogeneidade que o circunda. Há uma abundância de culturas e formas de transculturação, um paradoxo entre a ocidentalização oferecida pela modernidade e a resistência ocasionada por suas origens. Por isso os instrumentos habituais do conhecimento ocidental como a língua castellana e a escritura, se revelam muitas vezes ineficazes para expressar esse turbilhão. Destacamos o diálogo dos migrantes Don Esteban e o louco Moncada:

- *Cierto- dijo Don Esteban [...] Quizás el evangélico de Chimbote es... ¿cómo ostí dice? ¿Desabridosos?*
- *Desabrido*
- *Eso mismo, en quichua, más seguro dice qaima, hace conocer a profeta Esaías. (LOS ZORROS P. 153)*

Assim Arguedas convoca outras fontes para tentar representar e compreender a realidade multiforme de Chimbote, como ações revestidas de símbolos religiosos e patrióticos. Sua entrada ao “mundo de abajo”, ao mundo costenho, representa o mesmo trajeto dos homens y mulheres que desceram da serra para cidade. Mas o próprio autor afirmava não conhecer bem a Chimbote:

- *El segundo capítulo lo escribí, arrebatado, sin conocer bien Chimbote ni conocer como es debido ninguna otra ciudad de ninguna otra parte. A través siplemente del temor y la alegría ni se puede conoce bien las cosas (LOS ZORROS, p.80)*

Chimbote impressionava e entusiasmava muito a Arguedas, mas ele não a compreendia. Como os personagens que são lançados ao mar e aprendem a nadar, o poeta peruano terá que lançar-se nesse mundo novo para decifrar Chimbote e seus signos.

A imagem de Chimbote é de caos, múltipla concentração de diferentes tipos humanos que se relacionam com o porto. É o lugar de choque, de ebulição constante, como denominava o próprio José Maria. O personagem Don Ángel Ricón em uma conversa com seu ilustre visitante Don Diego, usa o vocábulo quíchua - lloqlla , para definir Chimbote:

- *¿Usted sabe lo que es una lloqlla?*
- *La avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedra que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos*

*se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas ...
- Así es Chimbote, oiga usted; y nadie nos conocemos. ...
(LOS ZORROS, p.87)*

À medida que pensamos que o boom da farinha atrai uma avalanche humana até Chimbote, podemos comprovar que a metáfora usada por Don Ángel não é só uma comparação inusitada. Negros, zambos, mestiços e índios procuram encontrar-se dentro desta nova realidade que os rodeia. A mescla de culturas, de classes e tipos sociais fazem de Chimbote um verdadeiro caos, um lugar cheio de contradições

A baía também é comparada ao órgão do sexo feminino de uma prostituta, pois tanto uma como outra são vítimas do capitalismo, são usadas, tiram tudo que elas podem oferecer, todo seu proveito e benefício. Elas são desnudadas e exploradas: “Esa es la gran ‘zorra’ ahora, mar de Chimbote (...). Era un espejo, ahora es la puta más generosa ‘zorra’ que huele a podrido.” (LOS ZORROS, p.41)

Arguedas afirma que o desenvolvimento industrial capitalista do porto, onde ocorre a trama da novela, é uma espécie de maldição. Porque seu crescimento se dá a custa de danos irreparáveis, de destruir as tradições e os idiomas dos povos andinos. O que significará, no futuro, inevitavelmente uma maior degradação e degeneração da cidade e de seus habitantes, especialmente dos índios migrantes:

La fetidez del mar desplazaba el olor denso del humo de las calderas..El olor de los desperdicios, de la sangre, de las pequeñas extrañas pisoteadas...y el olor del agua que borbotaba de las fabricas a la playa hacia brotar de la arena gusanos gelatinosos, esa fetidez a ras del suelo y elevándose (LOS ZORROS, p. 50)

Arguedas propõe a construção de uma escrita hermenêutica social que origina a conversão de um modesto porto pesqueiro no maior do mundo, que convivia com a desigualdade, com a pobreza. Uma massiva migração de personagens das mais variadas procedências geográfica e diversidade cultural é o que ocasiona esta mudança, esta explosão demográfica. Um verdadeiro fervor multiétnico e plurisocial: empresários, sacerdotes, políticos, artesão, prostitutas, operários, profissionais fracassados a margem da miséria, além da gente andina que escolheu enfrentar o mar e a nova estrutura social que seguir a submissão. Todos depositos a conseguir riqueza, mesmo que fosse necessário romper limites.

A questão da migração aparece com evidencia tanto no relato novelesco quanto no talante andarilho dos animais que dão título ao roman-



ce. Até os diários revelam a condição migrante do próprio autor, seus traumáticos deslocamentos da fazenda - onde sofreu muito, às pobres comunidades quíchuas que o acolheram com afeto. Já durante a vida adulta segue o seu vagar por dezenas de povoados e cidades andinas. O próprio Arguedas se auto-definiu como forasteiro permanente, considerando como experiência desassossegante o fato de ser homem de vários mundos e ao mesmo tempo de nenhum. (POLAR, 2000, p.129)

Depois de *Los Zorros*, onde a marca da migração é evidente, é possível ler toda a obra arguediana com uma nova perspectiva – a da migração. Muitos textos do peruano aludem o assunto. Podemos por tanto definir a produção de Arguedas como a gesta do migrante. Verificando que o migrante não deixaria de ser migrante por completo, ainda que se instalasse num determinado espaço e o modificasse a sua imagem, levaria consigo suas experiências.

Referências Bibliográficas

ARGUEDAS, José María. “Yo no soy un aculturado”. In: *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias Casa de Las Américas, 1976.

----- . *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo*. Edição crítica de Eve-Marie Fell, Colección Archivos. Madrid: Fondo de Cultura Económica\Alca XX, 1996.

CORNEJO-POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. – Org. Mario j. Valdés. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. – (Humanistas).

----- . *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima.: Editorial Horizonte, 1994.

----- . *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997.

CORNEJO-POLAR, Antonio. Un ensayo sobre los zorros de Arguedas. In: *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo*. Edição crítica de Eve-Marie Fell, Colección Archivos. Madrid: Fondo de Cultura Económica\Alca XX, 1996.

MONTOYA, Rodrigo. Visiones del Per-u en la obra de Arguedas. In: *Jose María Arguedas. Vida y obra*. Peru: Amaru Editores, 1991.

A conquista da América: cobiça de ouro e de corpos na trilogia de Abel Posse

Regina Simon da Silva (UFRJ)

A cobiça de ouro

Segundo Eduardo Galeano, o que motivou os reis Católicos a investirem na empresa de Colombo foi a carência, na Europa, de especiarias e, ademais, a falta de metais preciosos, pois a “Europa entera necesitaba plata” (GALEANO, 1994, p.16).

Vencido o *Mare Tenebrarum* e as lendas que envolviam essa travessia, Colombo não escondeu o seu deslumbramento diante das novas terras e de seus habitantes. Porém, não se descuidou do seu propósito de encontrar ouro e prata:

Ellos todos a una mano son de buena estatura de grandeza y buenos gestos, bien hechos. [...] Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía [...] Y yo estaba atento y trabajaba de saber si había oro, y vide que algunos de ellos traían un pedazuelo colgado en un agujero que tienen en la nariz, y por señas pude entender que yendo al sur o volviendo la isla por el sur, que estaba allí un rey que tenía grandes vasos de ello, y tenía muy mucho (COLÓN, 1977, p.31-32).

Colombo morreu em 1506, ignorando que havia descoberto um novo continente e, como as ilhas do Caribe eram pobres em metais preciosos, não enriqueceu e nem resolveu o problema financeiro da Espanha.

Esta façanha foi realizada por Hernán Cortés, em 1519, quando este revelou à Espanha a riqueza do império asteca de Montezuma, no México; e por Francisco Pizarro, em 1534, que recebeu um gigantesco resgate em ouro e prata, pela vida do inca Atahualpa (estrangulado em seguida), no altiplano andino.

A reação do conquistador, descrita pelos informantes indígenas de Sahagún, no *Códice Florentino*, é a melhor representação dessa cobiça:

E quando deram-lhes isso, abriram a cara em sorrisos, alegraram-se muito, estavam deliciados. Erguiam o ouro como se fossem macacos. Como se estivessem em pleno gozo, como se o coração os renovasse e os iluminasse. É certo que anseiam por isso com grande sede (apud LEÓN-PORTILLA, 1987, p. 64).



Como novos proprietários dessa terra, tudo o que se encontrava nela lhes pertencia, inclusive seus habitantes, dos quais o invasor poderia dispor como quisesse.

A cobiça de corpos

Segundo Peter Brown, o homem do século II d.C. tinha uma expectativa de vida inferior a 25 anos, logo, “a morte se abatia brutalmente sobre os jovens” (BROWN, 1990, p.16). Tentando resolver o problema do decréscimo populacional, o Imperador punia os solteiros e incentivava os casais que produzissem filhos. Portanto, o corpo era usado para a procriação.

Com o advento da doutrina de S. Paulo, que pregava a virgindade perpétua e o abandono do casamento, as pequenas cidades do mediterrâneo corriam sério risco de desaparecerem.

A evolução do cristianismo é gradativa e alguns nomes contribuíram nesse processo. Ambrósio, bispo de Milão, pregava que todo homem carregava uma mácula inconfundível, que era “a cicatriz da sexualidade” (apud BROWN, 1990, p.289). Este aspecto diferia todos os homens do nascimento virginal de Cristo.

Essas palavras influenciaram sobremaneira a geração posterior; fornicaram a Agostinho “o que ele encarou como uma confirmação irrefutável de suas próprias concepções sobre a estreita relação entre o ato do coito e a transmissão do pecado original” (apud BROWN, 1990, p.291).

Essa época foi marcada pela explosão de novas idéias, crenças, modelos de comportamento e, segundo Richards, “cada um deles assistiu a afirmação simultânea do ascetismo e do libertinismo como meio de auto-expressão” (RICHARDS, 1993, p.13)

É importante destacar que, assim como os teólogos, os leigos faziam distinção entre casamento (para a procriação) e os casos extramaritais (para o prazer): a diferença sendo que a Igreja desaprovava estes últimos e os leigos não.

Nesse ambiente cresceu e se desenvolveu a maioria dos homens que se lançaram na aventura da conquista das novas terras, que tiveram que se relacionar com o “Outro”, sendo que, o sistema de segregação excluía o “Outro” interno, impondo-lhe privações.

Abel Posse e a conquista

A trilogia do descobrimento de Abel Posse é um conjunto de obras que abordam a temática da conquista e foram publicadas entre 1978 e 1992, motivadas pelas comemorações dos Quinhentos anos do “descobrimento” da América.



Em cada obra Posse deixa clara a cobiça de ouro e de corpos, resta-nos observar de que maneira ele o faz.

Em *Daimón*, que ficcionaliza a figura do conquistador Lope de Aguirre, a primeira página já traz uma revelação importante: um fragmento da Carta de Colombo enviada aos Reis Católicos, citada como epígrafe: “Cuando llegué aquí me enviaron dos muchachas muy ataviadas: la más vieja no sería de once años y la otra de siete; ambas con tanta desenvoltura que no tendrían más unas putas” (POSSE, 1991, p.9).

Talvez Colombo tenha interpretado mal e trocado inocência por libertinagem, talvez ele nunca tenha visto uma criança feliz...

Na verdade, tudo na América incitava o homem a ver a continuidade, cheirava a sexo, inclusive a natureza:

Las quietas flores humedecidas de rocío se entreabren durante la noche para parir la semilla de la araucaria gigantesca. [...] los jacarandáes se incitan con el razonamiento de las ramas más altas movidas por la brisa y estallan en nubes de polvo amarillo, fecundador (los heliotropos, de nodados mensajeros del amor, se encargarán de llevar ese polen ardiente hasta los cálices de las ansiosas hembras) (POSSE, 1991, p.11).

Tanto a natureza quanto seus habitantes logo perceberam que os invasores não sabiam viver em harmonia, e a proposta de instituírem aqui os seus costumes, nada mais era do que o extravasar de suas frustrações:

Afirmaban haber llegado para establecer instituciones y costumbres similares a los de su Reino pero en realidad venían para desembarazarse de ellos: abusaban de las mujeres, mataban, se daban a todos los vicios. Era visible que no podían comprender la libertad sin el crimen (POSSE, 1991, p.49).

Seus prazeres mais sórdidos seriam saciados no “dulce y peligroso país de las Amazonas” (POSSE, 1991, p.56), mas antes, o narrador descreve a visão do corpo para esses homens:

...en el mundo de los blanquiñosos los cuerpos están bajo sospecha de pecado [...] Que la visión de la piel y de las formas del cuerpo estaban modificadas por sus ropas, corazas de la paz; que se acoplaban en penumbra y con perfecta noción de abuso de placer; que su estúpido dios parecía tenerlos agarrados de los genitales. Sólo en sus ramerías podían mirar la piel y las formas, pero ya no era un cuerpo: era una cosa, cuerpo degradado por el pecado y la exclusión social (POSSE, 1991, p.58-59).



No país das Amazonas todo esse pesadelo se desvencilhou, o sexo sem pecado lhes proporcionou a tranqüilidade necessária. Foram iniciados na arte de beijar e descansavam satisfeitos nos braços das vencedoras: “esos hombres que siempre habían galopado en silencio y con cierta furia vengativa el cuerpo de las mujeres [...] ahora descubrían un nuevo tiempo para los cuerpos. Ya no se sentían obligados a vestirse y salir” (POSSE, 1991, p.65).

Quando Aguirre pergunta à rainha Cuña se o reino do *El Dorado* está muito longe, de sua resposta se vê a distância que separa os dois mundos: “no, no es muy lejos... ¡Es un país tan infeliz! El arenal de oro sólo sirve para criar escorpiones y migalas. ¡No hay yuca, ni camote ni ananaes! El señor de Paytiti es muy desdichado” (POSSE, 1991, p.69).

Entretanto, aquele tempo de felicidade logo começa a entediar os visitantes, que buscam fantasias para satisfazer seus desejos. Cuña se queixa com Aguirre que dois de seus homens tingiram de preto duas camisolas e obrigaram as princesas a se vestirem de freiras para então, violentá-las animosamente.

À noite, quando Aguirre percorria as casas para fiscalizar seus homens, ele ouve algumas discussões e percebe que a Rainha tinha razão, era hora de abandonar a reino das Amazonas antes que algo pior ocorresse. O vício do velho continente começava a se manifestar entre os visitantes: “¡Que te vistas, maldita, vístete! ¡Quédate quieta, quédate quieta, que soy yo el que me abalanzo sobre ti, quieta! ¡No, no te quites lo que he puesto!” (POSSE, 1991, p.71).

Em *Los perros del paraíso*, que ficcionaliza a figura de Colombo, a situação não é diferente. Porém, ao invés do reino das Amazonas, Colombo chega ao Paraíso Terrestre. Se na epígrafe que introduz o livro *Daimón*, Colombo confunde a inocência das indiazinhas com libertinagem, em *Los perros del paraíso* o erro é inverso: são os autóctones que pensam que os estrangeiros são deuses e confundem luxúria com admiração:

Es tanta su bondad que parecen lelos: se quedan mirando los colores de los pájaros más corrientes y se zambullen, hasta quedar sin aliento, para observar a los peces. Todo los maravilla, todo los asombra. Y nada miran con más éxtasis y dulce entrega que las mujeres: se amontonaron en torno a la princesa Anacaona, uno pellizcó –pero sin maldad alguna– a la cacica Siboney (POSSE, 1987, p.204).

A aproximação entre as duas culturas se dá de forma festiva. Seguindo a tradição indígena, as virgens iniciam a dança das boas-vindas ao



som de “tamboriles y caracoles” (POSSE, 1987, p.204), chamando a atenção dos iberos: “las voces se cerraron. Quedaron enredados en el encanto, mudos, concentrados en la vista” (POSSE, 1987, p.205).

Segundo Mircea Eliade (ELIADE, 1952, p.39-40), as danças são sagradas em sua origem e representam, para a cultura indígena, o que eles têm de mais belo e puro, um momento mágico retratado pela belíssima apresentação da princesa Anacaona, que “desprendió los cintillos de su tanga y quedó completamente desnuda. Ritualmente desnuda: para simbolizar delicadamente que recuperaba su doncelez ante los dioses nuevos, ante el nuevo cielo teogenético” (POSSE, 1987, p.205).

Também neste romance se percebe a influência dos ensinamentos cristãos sobre os homens e a sua relação com o corpo, pois Colombo, como o “Eleito”, dita suas ordens: “— Padre, que los hombres crezcan y se multipliquen. ¡Pero que lo hagan sin goce vergonzoso y sin piruetas! Aquí cesa ya toda urgencia. La lujuria es un subproducto de la frustración!” (POSSE, 1987, p.210).

É preciso observar que Colombo autoriza o sexo para a procriação, conforme prescrevia a Igreja.

De sua habitação – a Árvore da Vida – Colombo passa a governar o “paraíso” e envia sua primeira mensagem à praia: “la Ordenanza de la Desnudez” (POSSE, 1987, p.214), provocando euforia nos mais libertinos.

Porém, essa alegria não durou muito tempo. O arquétipo da vida paradisíaca não condizia com a ideologia imperialista ibérica. Definitivamente, o Paraíso não lhes interessava, ao contrário, os incomodava profundamente:

Después de dos semanas empezaron a sentir que sin el Mal las cosas carecían de sentido. Se les desteñía el mundo, las horas eran nadería. En realidad el tan elogiado Paraíso era un antimundo soso, demasíadamente desnudo, diurno –porque la noche ya no era noche–. Andar desnudos y sin el Mal era como presentarse de frac a la fiesta que ya se acabó (POSSE, 1987, p.218).

Assim como em *Daimón*, o sexo realizado com o consentimento perde a graça rapidamente. Por isso, ao vestir as índias com roupas ocidentais, os europeus “caem” sobre elas como cães famintos, instaurando nas novas terras o velho arquétipo erótico que tanto lhes fazia falta.

Dominar, tomar à força, provocar a libido, mostrar quem era o senhor da situação. O machismo renasce das cinzas e faz sua primeira vítima: “una madrugada, la primera que apareció nublada en esos trópicos



siempre azules, encontraron a la graciosa princesa Bimbú desfigurada por las torturas, colgada del brazo izquierdo de la cruz horca” (POSSE, 1987, p.223).

Ela foi a primeira, mas não a última vítima da cobiça do europeu.

El largo atardecer del caminante, ficcionaliza a figura do conquistador Álvaro Núñez Cabeza de Vaca.

Narrado em primeira pessoa, a narrativa se propõe a reescrever a história de *Los naufrágios* de Cabeza de Vaca, só que desta vez, não ocultando nenhuma verdade.

Cabeza de Vaca se recorda da temporada de festas rituais, onde havia danças e êxtase de álcool e fumo sagrados. Ele já havia ganhado a confiança do cacique Dulján, que nesse dia, oferece-lhe sua sobrinha para desposar: “— Es tuya. Eres probablemente hombre. Aunque ella es mi familia, princesa, es tuya. He visto tu larga mirada. No eres ratón, es tuya” (POSSE, 1999, p.94).

A dúvida quanto a sua masculinidade sugere que o comportamento de Cabeza de Vaca com relação às índias com as quais convivia era respeitoso. Talvez porque estivesse desacompanhado de um grupo de conquistadores ou sem armas ...

Cabeza de Vaca aceita o matrimônio, embora soubesse que com essa atitude estaria traíndo a sua fé.

Em suas lembranças lhe vem à memória a doce noite de núpcias, em que Amaría (seu nome indígena era Nube) envolveu seu assalto com doçura. Neste momento, o narrador-protagonista distingue a leitura que se faz dos corpos:

Nosotros, los cristianos, más bien caemos sobre el otro cuerpo poseídos por el deseo, que es un perro rabioso. Más bien siempre violamos o robamos. Siempre asaltamos con la torpeza de Adán (allí está el origen), en forma nocturna pecaminosa. Salvo las putas, nuestras mujeres se sienten pecadoras, incluso mediante casamiento (POSSE, 1999, p.96).

No entanto, para os indígenas:

Ellos no ven nada malo en el cuerpo. No ocultan sus partes. Las acarician y les hablan con palabras dulces, susurradas. En su barbarie no pueden imaginar la presencia del pecado. Se demoran en una larga ciencia de los sentidos volcados a gozar la mayor sensualidad. Les interesa más el placer que la procreación, que en modo alguno atribuyen a la unión carnal (POSSE, 1999, p.56).

Como se observa, tudo o que é natural e sagrado nas relações entre o homem e a mulher no mundo indígena é condenado no mundo cristão.

Todavia, Cabeza de Vaca conhecia esses ensinamentos, mas deixou-se levar pela sensação prazerosa de ser iniciado na arte de amar: “yo aprendí a hundirme dulcemente en ese conocimiento del placer y de los sentidos. Aprendí a gustar el sabor de su sexo como el de una fruta madura y renovadamente fresca” (POSSE, 1999, p.97).

Amaría deu a Cabeza de Vaca dois filhos: Amadís y Nube, aos quais ele devotou profundo amor, porém, inconfessável no seu retorno ao mundo cristão.

Deixá-los, talvez tenha sido a decisão mais difícil a qual ele teve que optar, por isso foi tão penoso para ele escrever essas páginas, mas também lhe deu um grande alívio:

...quería llegar a este punto y saber que alguien, alguna vez, al descubrir el manuscrito, me liberará de algún modo del tremendo peso de haber muerto sin confesar mi felicidad, mi amor por mi familia india: Amaría, Amadís, Nube... Los nombres de los seres ligados a mi carne, a aquella carne de aquellos años (POSSE, 1999, p.58).

Cabeza de Vaca acompanhou a destruição e pilhagem do Novo Mundo de Sevilha, com a vinda dos navios procedentes da América através do rio Guadalquivir:

...contra la Torre se ve un selecto regimiento de ídolos de oro. Abollados dioses humillados que pasan de la sentina a la balanza. Se ven varias pilas de máscaras; seguramente funerarias porque tienen manchas verdosas y oscuras de la corrosiva cadaverina de caciques, guerreros águila o sacerdotes que vieron violadas sus tumbas... (POSSE, 1999, p.40).

Assim encerramos nossa incursão pela América, certos de que a história está longe de ter um fim. Enquanto houver riqueza sobre a terra o homem não cessará sua cobiça e seguirá fazendo vítimas.

Referências Bibliográficas

BROWN, Peter. *Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

COLÓN, Cristóbal. *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*. 6. ed.



Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé, 1952.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. 7 ed. Madrid: Siglo XXI, 1994.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *A visão dos vencidos: a tragédia da conquista narrada pelos astecas*. 2 ed. São Paulo: L&PM, 1987.

POSSE, Abel. *Los perros del paraíso*. Argentina: Emecé, 1987.

----- Daimón. Argentina: Emecé, 1991.

----- *El largo atardecer del caminante*. Argentina: Emecé, 1999.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.



Violencia e irreverencia en *auto-epitafio* de Reinaldo Arenas

Rhina Landos Martínez André (UFMT)

Cubano como Lezama Lima y Virgilio Piñera, entrañable amigo de los dos, irreverente como Quevedo y nostálgico como los ‘marielitos’, Reinaldo Arenas narrador, ensayista y poeta, un año antes de morir reunió en el texto *Voluntad de vivir manifestándose*, de 1989, una parte importante de su obra poética escrita durante los últimos veinte años. Una parte de sus innumerables degradantes vivencias están descritas en el Prólogo de este libro:

El envejecimiento de la miseria durante la tiranía de Batista, el envejecimiento del poder bajo el castrismo, el envejecimiento del dólar en el capitalismo- y como si esto fuera poco he habitado los últimos nueve años en la ciudad más populosa del mundo que ahora sucumbe ante la plaga más descomunal del siglo XX. (ARENAS, 1989, p. 07)

En todo el poemario nos cuenta con exquisita voz poética, desde la ficción y la recreación biográfica, cómo soporta el deterioro y la nostalgia a que la violencia social y política le había empujado al ser rechazado por su elocuente peculiaridad, que era su opción sexual y su irreverencia; refleja, además, su actitud crítica frente a la vida y la realidad social en la que se deja sentir todo el peso de su trayectoria: escritor, disidente, exiliado, víctima del sida, y por si fuera poco, un encuentro forzado de seducción femenina descrito en el penúltimo poema: *El otoño me regala una hoja*. Es su interioridad hecha pública que sorprende por el uso de un lenguaje erotizado y por las peculiares combinaciones lúdicas que resultan en un juego de extrañezas y de seducciones alucinantes, metaforizando las salidas más absurdas para huir y burlarse del sistema que le encarcela, al mismo tiempo que hace un retrato irrevocable de la soledad y de la orfandad del hombre diferente. Arenas utiliza el lenguaje poético para denunciar, ironizar, parodiar la tradición de las sociedades capitalistas y la hipocresía de los sistemas socialistas, sin embargo, mantiene mucha preocupación con la fugacidad del tiempo y la transitoriedad de las cosas.

La mayoría de los lectores críticos de este eximio escritor son unánimes en opinar que el *eros* y la escritura constituyen manifestaciones de libertad; que su prosa poética, o sus memorias, o sus piezas breves, o su poesía son testimonio de la represión sexual y política de su país, y que ningún disidente ha llegado tan lejos como él en la denuncia de la situación sociopolítica de la Isla desde la literatura, ni ha señalado con tanta



insistencia a sus responsables. Para algunos, fue el machismo tradicional cubano que le desterró al ostracismo; para otros, fue su corrosiva crítica al régimen castrista y la violencia de las prisiones. Sea cual sea la razón de su encierro, no podemos negar que el erotismo y la sexualidad, la denuncia corrosiva de la corrupción en el interior de las prisiones y la violencia del castigo, son temas recurrentes en la producción de este poeta cubano que murió de AIDS en 1990. Arenas decidió darle fin a su vida porque perdió la imagen del presente y del futuro, pues todo lo que su mirada recorría estaba sin-sentido; había perdido el significado de la vida y de la muerte, así como lo dice Octavio Paz en *Los signos en Rotación* cuando el poeta pierde la imagen del futuro y observa la aceleración del tiempo histórico: "Enquanto durar este tempo que é o nosso tempo, não há passado nem futuro, idade de ouro anterior à história ou falanstério posterior" (PAZ, 1996, p.106). Arenas observaba que el presente se le estrechaba cada vez más; su conciencia descubría que su historia no tenía sentido, por tanto veía el futuro inimaginable e imprevisible. Ante la imposibilidad de reconciliarse con la historia presente, y desde su poesía contestataria, redimensiona su rebeldía en su doble condición de hombre diferente, para chocar con todos los entrabes, como si la historia fuese a acabar hoy mismo, conforme bien lo explica O. Paz: "O tempo do poeta: viver em dia; e vivê-lo simultâneamente, de duas maneiras contraditórias: como se fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo" (PAZ, 1996, p.106). Arenas busca no sólo enfrentar la intolerancia con osadía oponiéndose al vivir uniforme que se le intenta exigir, sino que desde su poesía lanza el ataque como una forma de liberarse del presente que le reduce a un tiempo imprevisible. Pero toda su obra no es más que el grito irreverente, en sus distintas variantes genéricas, como una forma de reivindicar la diferencia sexual y denunciar, como Arturo de su corta novela *Arturo, La estrella más brillante*, que no se somete ni doblega ante la atroz mediocridad política del mundo donde ha sido recluido, sino que recurre a la literatura como una forma de escapar y metonimizar la insumisión ante un régimen que está destruyendo su dignidad. Declararse homosexual en un país con larga tradición religiosa envuelto en valores católicos seculares era un atentado contra la moralidad; era situarse al lado de los excluidos y diferentes de todo tipo, y aun más, con el deseo explícito de emigrar para USA suponía el aislamiento político. Cuando por fin logra salir como 'marielito', acumula más adjetivos y es considerado contrarrevolucionario, inmigrante y capitalista, además de homosexual. En 1980 comenzó su exilio en Nueva York, sin embargo, aun en el destierro, enfrentará a la sociedad que lo margina, incluso el repudio a su país de origen se verá dimensionado y su actitud será más contestataria.



Es sintomático que el poemario *Voluntad de vivir manifestándose* cierre con un irónico e irreverente *Auto-epitafio*^a que contrasta visiblemente con la tradición elegíaca clásica sobre la visión de la muerte, para reírse del esqueleto caprichoso y burlón, porque Arenas es un virtuoso del desdén. En apenas 28 versos heterométricos en que el *Auto-epitafio* se levanta desaparecen los signos de duelo que expresan sentimientos de tristeza o exaltación patriótica o amorosa, peculiar en este tipo de composición poética y se convierte, a la manera quevediana, en una composición satírica e irreverente por su acalorada crítica. Sin imitar el pensamiento quevediano Arenas se abre a la reflexión estoica como una forma de rebelarse a los reveses de la vida y aludir a esta como negación de futuro. Los poetas elegíacos del barroco observaban en la muerte la desaparición del vigor, la belleza y la juventud porque sabían que la vida en este mundo era pura ilusión; consideraban que la verdadera naturaleza de los bienes terrenales, en palabras de Góngora, eran tierra, humo, polvo, sombra, nada. La muerte dejaba al descubierto el esqueleto que hay debajo de una piel hermosa y señalaba una realidad definitiva: la vida eterna del alma. Arenas dentro de estas concepciones elegíacas le confiere un peculiar sentido a su auto-epitafio; es él quien le da el sentido a la vida y el sentido a la muerte; en vez de ver la muerte como un instrumento del destino ilustra una peculiar visión de la vida y de la muerte. Contrariamente a la manera de Jorge Manrique que espera y acoge a su visitante sepulcral como a un enviado de Dios “que querer hombre vivir- cuando Dios quiere que muera- es locura” (PEDRAZA J. y RODRIGUEZ C, 1991, p. 53), en Arenas se invierte el sentido de morir cuando Dios quiere que muera. Si para Manrique el tiempo era un río lento y deliberadamente se abría paso hacia el mar, *que es el morir*, nuestro poeta vivía eternamente fugitivo en las aguas de la vida a una velocidad vertiginosa con peligro de naufragar, pero sintiéndose libre y respondiendo a sus instintos, porque la vida es un río de corrientes infernales donde sólo existe engaño y desamor. O a la manera de Ovidio quien, en sus poemas *Tristes y Pónticas*, -escritos desde el destierro-, dirigidos a distintas personalidades romanas, cuenta sus desgracias personales al mismo tiempo que solicita ayuda para conseguir el regreso a la patria. En el auto-epitafio de Arenas desaparecen los signos de reverencia moral o cortesía social y se convierte en una composición irreverente, donde describe su humillación aludiendo a la muerte como ser la real existencia de la vida y mostrar la falta de fe que Dios tiene en el hombre. En cuanto a la estructura formal de los epitafios o poemas elegíacos clásicos Arenas no mantiene en su totalidad la rigurosidad estilística de aquellos. Tiene especial interés en



mantener una combinación rimática con versos que oscilan entre endecasílabos y pentadecasílabos, estructurados en hemistiquios irregulares en donde el primero manifiesta la causa y el segundo la consecuencia, separados por signo de puntuación o no, que establecen pausas internas para impregnarle sentido nostálgico e irreverente y con la finalidad de desmitificar la métrica formal de los clásicos sonetos epitáficos. Otra característica propia de los epitafios es el cuidado especial en el refinamiento estético de los versos, que es lo que Arenas precia en mantener y con ello deja al descubierto su fina calidad poética. La rima de varias estrofas aluden a pares de antítesis que descubren una combinación *quasi* lúdica de incitaciones negativas y la anteposición de estímulos positivos, o sea, una reacción contraria o contradictoria que explicaría la causa y la consecuencia de haber elaborado su propio auto-epitafio y es en estas dicotomías donde también se metaforiza su irreverencia. Frente al ostracismo, para el enamorado de la noche, de la lujuria, del encanto, de lo prohibido que despierta el brillo de la noche, busca en medio del sórdido horror, de manera furtiva, lo que se le niega: el encuentro con la vida. Al destierro responde con estoicismo como una forma de vociferar que no claudica ni se da por claudicado. Contra la fatalidad ostenta con orgullo su audacia, pues se entrega a la vida como si fuera su último instante, y nos lo dice repetidamente *que la vida es riesgo o abstinencia*. Tenemos ahí corporizada, sin duda, la interpretación que hace Octavio Paz al referirse al significado de la *outridade*:

Não me preocupa a outra vida além, só aqui. A experiência da outridade, é aqui mesmo, a outra vida... Recuperar a vida concreta significa reunir a parêlha vida-morte, reconquistar um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos (PAZ, 2005, p. 110)

Pero al final de cuentas el ejercicio lúdico que le da forma a la irreverencia y al humor cáustico es moldear de humor negro elegía e ironía. Elegía y humor expresan el espíritu fragmentado del poeta. Los dos elementos funcionan al unísono, complementándose, equilibrando la carga trágica o cómica del epitafio y haciendo resaltar la desventura. La actitud de rebeldía irónica es una forma de reír en vez de claudicar y tenemos que leerlo como la risa del payaso que encubre la interioridad de la tragedia personal, pues, secreto, espacio privado, sigilo, alrededor de la homosexualidad son figuras que aparecen sistemáticamente vinculadas de distintas maneras a la represión, a lo interdicto, al silenciamiento. Pero con toda la audacia que le es característica consigue violar el orden ju-



rídico establecido para mostrar la mediocridad ideológica y la violenta represión del estado. Se vuelca abiertamente a la denuncia de un tipo de violencia que analiza Walter Benjamín en su pequeño texto *Para una crítica de la violencia* al hacer la descripción sobre los tipos de violencia que los sistemas políticos aplican y les sirven para mantener el orden social. Aquí Benjamin analiza la violencia desde el punto de vista jurídico-filosófico explicando que la violencia es inherente a la constitución misma del Estado y a la organización del orden social. Una especial preocupación que el autor apunta es aquella en que para mantener la consolidación del poder a través de sus formas institucionales y jurídicas radica en aplicar actos fuertes de violencia, porque el Estado los impone para regular el orden social: “una causa eficiente se convierte en violencia, en el sentido exacto de la palabra, cuando incide sobre relaciones morales” (BENJAMIN, 1995, p. 23). Ahora veamos que el ostracismo aplicado a Arenas es uno de los mecanismos de violencia que emplea el Estado para mantener y regular el orden, porque aquel entra en contradicción con lo instituido como moral social. La prisión se hace necesaria porque Arenas se contrapone a los valores tradicionales, deshonra la sociedad por su homosexualismo condenado por el régimen y subvierte el orden establecido. Por esta contravención se le expropián los sentimientos y se le prohíbe disfrutar lo erótico como expresión de la libertad. Precisamente a este orden es que Arenas contrapuso su irreverencia, su audacia y su estoicismo, caminando siempre por cuerdas tensas. Se opuso a la tradición, al duelo, al llanto, al túmulo, como lo registra en los versos. Pidió que sus cenizas fueran tiradas al mar, porque aun muerto buscaría desestabilizar el orden. Exigió que no hubiera ceremonias de duelo o llanto, y como si los Dioses le hubieran escuchado su último pedido, su deseo se materializa en un hospital donde murió solo, casi olvidado, asistido apenas por dos amigos íntimos. Tal vez el deseo de lanzar sus cenizas al mar, como lo pide en los últimos versos: “Ordenó que sus cenizas fueran lanzadas al mar / donde habrán de fluir constantemente /no ha perdido la costumbre de soñar:/ espera que en sus aguas se zambulla algún adolescente” (ARENAS, 2001, p.152), lo hiciera porque la fuerza bruta del mar le enardecía y le seducía como él mismo registra: “El mar adquiría para mí resonancias eróticas”(ARENAS, 1994, p.136). O posiblemente llevaba implícito el anhelo de volver a su tierra natal arrastrado por el flujo de las aguas para recrearse en el mar caribeño del cual siempre estuvo nostálgico, o tal vez en la pequeñas partículas sin vida completaría la simbiosis de la relación hombre y mar para permanecer en el eterno maremagnum de las aguas y así entregarse al disfrute del libidinoso vaivén que le fue impedido. En



fin, donde esté, seguramente seguirá haciéndole muecas a la tradición y estará gozando del voluptuoso vaivén del mar, bajo la fuerza erótica de las aguas del caribe. Él mismo afirmó:

El mar fue para mí el descubrimiento y el goce más extraordinario; el tumultuoso oleaje del invierno, sentarse frente al mar, caminar desde mi casa hasta la playa y desde allí disfrutar del atardecer.... donde el sol cae como una bola inmensa sobre el mar mientras todo se va transformando en medio de un misterio único y breve, y de un olor a salitre, a vida, a trópico. Las olas, llegando casi hasta mis pies, dejaban un reflejo dorado en la arena... Yo no podía vivir alejado del mar... El mar adquiría para mí resonancias eróticas. (ARENAS, 1994: p. 136).

Finalmente se puede decir que memoria e historia de vida están sintetizadas en un epitafio, lugar de conciencia biográfica e historia del presente, a partir de imágenes generadas por lo que se vive o se pierde. Sin embargo, es una escritura de cuestionamiento que guarda relación con la incompletad de la cultura porque lo que se muestra con humor, no es humor hecho para la risa, sino la risa como signo de la desesperanza desde una mirada irónica del hombre frente a la Historia. A través del epitafio Arenas somete a crítica el código de valores ideológicos y estéticos de la época, pues, exponer abiertamente la homosexualidad en la literatura, principalmente durante los regímenes totalitarios latinoamericanos, era una forma de colocar en crisis las fronteras de lo considerado canónico. Romper la tradición del discurso literario implicaba quebrar el estigma o la concepción de cultura de lo que se entendía como identidad masculina y femenina, tradicionalmente analizados desde una vertiente machista. A pesar del avance de los nuevos discursos sociológicos y antropológicos sobre este asunto, muchos sectores sociales aun no aceptan ese otro perfil de 'alteridad' por la figura que desborda y transgrede la frontera entre el límite de la moral y la religión. Arenas rompe la tradición con su irreverente actitud y nos dice y repite que la sexualidad es una manifestación de vida, una expresión de la potencialidad en lo cotidiano del individuo, una forma de comunicación que recupera la humanidad.

Referencias Bibliográficas

- ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1994.
 _____: *Voluntad de vivir manifestándose*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, Ed. 2001

BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Ed. Leviatán, 1995

GOTBERG, Luis Duno. *Sobre el sentido de la transgresión*. In <http://slaternura.com/APLAYA;Noereselúnico/alettra/ARENAS%20Reinaldo.24/05/2006>

OLIVER, Juan Manuel. *La poesía del Barroco: Quevedo*. Montevideo: OL-TAVER S. A en Co-Edición con Consejería de Educ. de la Emb. de España en Brasil, 1993

PAZ, Octavio. *Signos en rotación*. Trad. Sebastián O. Leite. Org. y Revisión Celso Lafer y Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva 2005.

PEDRAZA J. y RODRIGUEZ C. *La literatura española en los textos: de la edad media al S. XIX*. São Paulo: Nerman, [Brasília, DF]: Consejería de Ed., Embajada de España, 1991

Notas

- a *Mal poeta enamorado de la luna, / no tuvo más fortuna que el espanto; / y fue suficiente pues como no era un santo, / sabía que la vida es riesgo o abstinencia, / que toda gran ambición es gran demencia/ y que el más sórdido horror tiene su encanto. /Vivió para vivir que es ver la muerte/ como algo cotidiano a la que apostamos/ un cuerpo espléndido o toda nuestra suerte/.Supo que lo mejor es aquello que dejamos/ precisamente porque nos marchamos/.Todo lo cotidiano resulta aborrecible/ Sólo hay un lugar para vivir, el imposible/.Conoció la prisión, el ostracismo, /el exilio, las múltiples ofensas/ típicas de la vileza humana; / pero siempre lo escoltó cierto estoicismo, /que le ayudó a caminar por cuerdas tensas/ o a disfrutar del esplendor de la mañana. /Y cuando ya se bamboleaba surgía una ventana /por la cual se lanzaba al infinito. / No quiso ceremonia, discurso, duelo o grito,/ ni un túmulo de arena donde reposase el esqueleto/ (ni después de muerto quiso vivir perdido la costumbre de soñar: /espera que en sus aguas se zambulla algún adolescente. (Nueva York, 1989quieto)./ Ordenó que sus cenizas fueran lanzadas al mar/ donde habrían de fluir constantemente. /No ha). In Voluntad de vivir manifestándose. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed. 2001. Pág. 151-152*



McOndo e a estética do *business plan*: as inquietantes conclusões inconclusas de André Trouche.

Rodrigo F. Labriola (UERJ)

Os anos 90 presenciaram múltiplas transformações no âmbito da literatura latino-americana, e muitas delas ainda não parecem analisáveis sem recorrermos a uma tendência que surge tanto das dificuldades da contemporaneidade quanto da irrupção na literatura em geral dos sintomas mais característicos da globalização. Essa tendência subjacente é a de ver uma *ruptura* qualitativa entre as obras literárias de décadas passadas e a produção dos novos textos “literários” do período que se denominou pós-modernismo. Por um lado, uma grande porção das obras contemporâneas tentam se afastar violentamente da tradição letrada (os livros) em prol de uma espécie de genealogia bastarda e tecnológica ao mesmo tempo, composta pelos produtos do cinema, da TV, da informática e da indústria discográfica *pop*. Tais obras literárias “pós-modernas”, porém, são publicadas no formato livresco e, claro está, recebem toda a aura “cultura” dos âmbitos letrados, no mínimo quanto a sua visibilidade. Por outro lado, pareceria ser que essa tendência a pensar numa ruptura seria coerente com as mudanças radicais que sofreu a crítica literária nas últimas décadas: os estudos culturais abriram o campo disciplinar para além do cânone e a literatura foi assimilada rapidamente pelas produções da indústria cultural. Foi nesses anos 90 que surgiu o movimento autodenominado “McOndo”, integrado por um grupo de jovens de procedências várias, em torno a uma proposta estética fortemente influenciada pela mídia, orientada pela indústria cultural e amparada em discursos assumidamente neo-liberais. Através dos prólogos de duas antologias e em outros textos dispersos, McOndo defendia como ponto fundamental da sua proposta a rejeição do realismo mágico, considerado falso e folclórico.

O professor André Trouche pesquisou nesses textos no final da sua vida, procurando avaliar o novo McOndo como signo genérico e eixo de uma construção identitária substitutiva à aquela anterior referência estética e política que formara o campo intelectual hispano-americano do século passado (Macondo). A originalidade da sua pesquisa, infelizmente inconclusa, residia na análise dos procedimentos discursivos dos mcondos em relação com seus objetivos estéticos e os efeitos sobre a crítica literária, tomando tão-só alguns dos prólogos e artigos escritos pelo representante mais exposto de McOndo, o chileno Alberto Fuguet. A escolha, que deixava deliberadamente fora às obras, estava motivada pela hipótese de que existiria uma *lógica de mercado*, extra-literária (no sentido tradicional do que é especificamente literário), e visível somente



nesses textos de tipo *programático* ou meta-ficcionais, sendo preciso trabalhar nas margens discursivas do que já está sendo fixado como “texto literário” antes mesmo de ser publicado ou ainda escrito. Isto é: propondo uma tendência teórica alternativa à aquela do par ruptura/continuidade.

A “moda do pós-modernismo” *lato sensu* já não é nova, nem tampouco o era quando ela chegou à escrita literária por volta de 1989, com uma forte influência de autores americanos como Charles Bukowski e John Fante (no conto), ou Bret Easton Ellis e Douglas Coupland (no romance), além de autores de culto (*cult*) como Thomas Pynchon (que em 1973 escreveu *O Arco-íris da Gravidade*, uma obra cheia de referências à cultura de massa), entre outros. Naquela época, o mercado da literatura latino-americana estava vivendo um certo apogeu que geralmente chama-se Pós-boom e deu fama mundial a autores tão heterogêneos quanto insípidos, como Isabel Allende, Antonio Skármeta ou Laura Esquivel (Cf. SHAW, 1999). O sucesso editorial dos romances de Allende, de Esquivel, de Skármeta e de outros autores da mesma época ajudou a fechar os debates estéticos em torno do realismo mágico e do lugar da experimentação. O realismo mágico foi fixado como padrão mercadológico da literatura do continente: a experimentação foi abandonada em prol de uma narrativa linear e ausente de obstáculos estilísticos para o leitor médio, e o comprometimento político ficou reduzido, quando muito, ao testemunho de uma práxis política quase mítica no período das ditaduras militares das décadas anteriores.

Nesse contexto, aparecem os primeiros textos que consideram o problema da pós-modernidade e a globalização na América Latina, merecendo uma especial menção o ensaio de García Canclini, que propõe o conceito de culturas híbridas. Isto é: por volta de 1989 o tema do pós-modernismo era, principalmente, um problema relevado nos ensaios. O termo *McOndo* surge apenas em 1996, como título de uma antologia de uma parte daquela produção literária “pós-moderna”, publicada por Mondadori e compilada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez. No prólogo, Fuguet menciona como antecedente histórico uma outra antologia, *Cuentos con walkman*, publicada pela editorial Planeta em 1993. Não é, porém, o único antecedente. A partir de 1991 a editora espanhola Planeta inicia uma agressiva política de expansão comercial com a criação da coleção Biblioteca del Sur, cujos textos são escolhidos e editados pelas próprias filiais da editora na Argentina, no Chile e no México. Entre 1991 e 1996, autores como Fuguet e os argentinos Rodrigo Fresán, Juan Forn e Martín Rejtman são publicados nessa coleção. Mas tais autores estavam longe de serem desconhecidos. Apesar de não serem massivos, todos



eles tinham conexões bem fortes com dois âmbitos: a mídia (cadernos jovens dos jornais, programas de rádio, música rock) e a academia (as novas cadeiras de literatura comparada, estudos culturais e a carreira de comunicação). A primeira vista, essa relação tripla entre mídia, academia e editoras poderia parecer um resultado feliz de aglutinação cultural: num continente em franca carreira de privatização e entusiasmo neoliberal, surge uma primavera literária com juízo crítico e dando conta da vitalidade cultural do continente. Mas também poderia ser contemplado um outro panorama. Por um lado, um deslocamento dos acadêmicos para a mídia, mas sem abandonar suas cadeiras: a proverbial crise de orçamento das universidades latino-americanas torna esse movimento ainda mais complexo do que uma simples conseqüência dos novos objetos de estudo cultural. Por outro lado, a designação como editores de alguns desses novos acadêmicos midiáticos ou, diretamente, de personagens da mídia com reconhecimento entre o público jovem urbano. Mais complexo se torna o quadro se constataremos que os autores publicados excedem a mera conexão com a mídia, a academia e as editoras, e eles mesmos trabalham como editores e diretores de cadernos jovens, além de estar vinculados com as universidades. Temos, então, que a primeira sensação de uma grande quantidade de autores “descoberta” pela indústria cultural é apenas um reduzido grupo de letrados (recortado do universo só um pouco menos reduzido dos letrados totais) que possuem o controle quase monopólico dos meios de produção de livros de literatura e de sua difusão através da mídia e da academia. A isso, deveríamos acrescentar a sua participação nos processos de seleção de prêmios, bolsas e subsídios estatais. A história do McOndo se encontra indissolúvelmente ligada a esses avatares “curriculares”, o caminho no mercado do trabalho intelectual dos 90, e que talvez poderia ser analisada em extenso como uma transformação contemporânea daquilo que Angel Rama denominou a Cidade Letrada.

A pertinência do breve *racconto* se deve ao paradoxo que significa o apagamento dessa história no prólogo de *McOndo*. Os nomes da história não é preciso citar aqui; se encontram agradecidos por exemplo nas últimas páginas de *Por favor rebobinar* de Fuguet ou de *Mantra* de Fresán. O estilo é similar ao de uma confraria, com reminiscências *new age*: “a la hermandad cósmica...”, “sincronia digna de considerarse mágica...”, etc. O uso das metáforas astrológicas é interessante, porque confere uma maquiagem às relações concretas de poder nas quais avança a história. Mas no prólogo de *McOndo* essas relações são visíveis apenas de forma indireta. As causas do *apagamento da história* talvez não seja necessário



procurá-las nas formulações ideológicas ou políticas, tais como as referências ao individualismo, ao neoliberalismo ou ao pós-modernismo, como fazem a maioria das posições críticas com relação a Fuguet e seus mcondos, por exemplo Diana Palavedish (2003). O gesto crítico de Trouche foi mergulhar nesse problema tendo em vista aquela *lógica do mercado* antes mencionada: segundo Trouche, McOndo seria o produto da necessidade de um *discurso literário* coerente com um *discurso publicitário*.

McOndo foi publicada por Mondadori, uma editora do grupo Grijalbo-Mondadori, mistura dos cansados capitais espanhóis da Grijalbo com a injeção de novos capitais italianos (dos quais era parceiro o neoliberal Silvio Berlusconi). É importante destacar, porém, as palavras de Fuguet quando ele conta no prólogo que a idéia não teria surgido da editora, mas de David Toscana (representante do México em Iowa), e que

Como en todo acto creativo, lo más entretenido (y agotador) fue coordinar y encontrar a los autores que cabían dentro del canon preestablecido. El primer desafío de muchos fue conseguir una editorial que confiara en nosotros, nos convidara infraestructura y redes de comunicación y, por sobre todo, nos asegurara una distribución por toda Hispanoamérica para así tratar de borrar las fronteras, que hicieron de esta antología no sólo una recopilación sino un viaje de descubrimiento y conquista. (FUGUET, 1996, p. 6)

O parágrafo acima não tem desperdício. Mencionaremos apenas três elementos: infraestrutura-comunicação-distribuição. A idéia de *marketing* estava pronta *antes* de qualquer departamento de marketing editorial entrar no jogo. Não se trataria, porém, de uma elucubração maquiavélica de Fuguet contra a literatura, e nem de uma marca de ideologia de direita. Apagar a história “curricular” no prólogo de *McOndo* faz parte de um discurso publicitário que por um lado procura delimitar seus “prospectos” ou consumidores-alvo (na gíria do *marketing*), e que por outro lado deve se apresentar como uma mercadoria nova. Fuguet ataca o protocolo do politicamente correto com um jeito de ruptura filo-vanguardista mas precisa da academia “aberta” dos estudos culturais para legitimar seu produto. Nas palavras de Fuguet:

Existe un sector de la academia y de la intelligentsia ambulante que quiere venderle al mundo no solo un paraíso ecológico (¿el smog de Santiago?) sino una tierra de paz (¿Bogotá? ¿Lima?). Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. Mercedes Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? (FUGUET, 1996, p.7)



A seguir, aparece uma enumeração caótica (e neste caso, caótica mesmo, apesar das reservas borgianas sobre as enumerações “falsamente caóticas” da literatura) que inclui Ricky Martin, as telenovelas, “El condor pasa”, Sting, Machu Pichu, Cantinflas, Puig, Onetti, Corin Tella-do, a MTV Latina, e inumeráveis etcéteras. E acrescenta: “Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje”. Mas o que seria mais interessante aqui é observar a maneira com que Fuguet sobre põe o popular e o massivo (Cf. BARBERO, 1991), e liga irremediavelmente a idéia de mestiçagem com a de hibridez. Questionar a exatidão conceitual de Fuguet não adianta: seria morder a isca da “academia” e da “inteligentsia” discutindo as imagens identitárias da América Latina. Isso é o que viu lucidamente André Trouche. A mistura de produções culturais referida por Fuguet não tem a intencionalidade de se modelizar nem uma *comunidade de leitores* (como seria o caso dos *manifestos* do século XX) nem uma *sociedade de cidadãos* (como no caso das *proclamas* do século XIX), mas como uma definição operativamente efetiva de um *mercado de consumidores*, que nesse caso eram latino-americanos, e no caso da seguinte antologia (*Se habla español*, publicada por Alfaguara em 2000, e em Miami) era a enorme massa de hispânicos nos Estados Unidos. Assim, o modelo discursivo dos prólogos de *McOndo* e de *Se habla español* deveríamos procurá-lo num outro campo disciplinar. Esse modelo se conhece no mundo dos negócios como *business plan*.

Sabe-se que existe uma estratégia primária do marketing, conhecida como a *definição do produto*. Deste ponto de vista, a coerência e o sucesso do discurso publicitário dependem em grande medida de que o produto seja apresentado como “novo”. A proposta da suposta ruptura mcondiana, então, tem um nome, que é uma grife: o *realismo virtual*, que parece propor uma estética literária que só pode ser formulada a partir da superposição do Pós-boom com a poética do Boom, numa continuidade que iria do realismo mágico fundacional dos ‘60 até sua banalização no mercado editorial literário dos ‘90, acabando na virtualização do mesmo modelo realista. No entanto, quando Fuguet qualifica de “kitsch” o realismo mágico dos ‘90 não está se referindo a uma categoria estética mas a um certo *profile* de mercado. A estética é deslocada do leitor para o consumidor, definido por variáveis, uma das quais seria sua “estética”, seus gostos literários. A faixa da quarta edição de *Cuentos con walkman* está incluída no prólogo de *McOndo*: “Una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyroom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual”. Assim, o discurso publicitário entra na definição supostamente estética



não como um recurso retórico, mas como uma maneira de *conceituar*. Em momento nenhum McOndo esclarece seus *slogans*, porque a lógica em jogo não é a de esclarecer mas a de repetir, acumular, redundar em fórmulas publicitárias (por exemplo, as comparações com a MTV Latina ou as remissões a outros produtos da indústria cultural: “McOndo é como tal ou qual filme...”, “O filme X ou a música X é McOndo...”, de maneira semelhante ao que acontece nas capas das fitas de vídeos quando se menciona “Fulano de Tal, ator de um outro filme X”). Para a definição do produto McOndo, só é necessário construir o *profile* do realismo virtual por oposição ao realismo mágico. Mas o realismo mágico dialoga com um conceito de realismo amadurecido durante séculos no seio da literatura européia; o realismo virtual, ao contrário, dialoga com a fixação do realismo mágico em um perfil de consumo. Realismo mágico e realismo virtual não seriam, pois, categorias comparáveis; elas pertencem a universos conceituais diferentes.

Em definitivo, o trabalho de Fuguet junta essas categorias heterogêneas para definir um produto grifado McOndo segundo uma lógica de consumo de massa que poderia remontar às estratégias do mercado de oferta a partir dos anos 50. O modelo discursivo utilizado é o do *business plan* (Cf. EGLASH, 2003). O prólogo de McOndo segue escrupulosamente os passos e os objetivos desse tipo de escritos: definição de produto, definição do mercado, estratégia da campanha publicitária, orçamento e logística, etc.; são as “quatro P” do marketing: produto, ponto de venda, publicidade, perfil do consumidor. (As marcas disso podem ser procuradas no prólogo de Fuguet com facilidade). O que é original, em McOndo, não se encontraria no realismo virtual, mas na explicitação, *ao velho modo de uma Estética*, de uma lógica de mercado que teria invadido a literatura. A ruptura/continuidade, então, que poderíamos avaliar como críticos literários, pareceria estar mais na passagem discursiva da proclamação e do manifesto para as mutações atuais do *business plan*. E é nesse caminho que podemos ler as palavras de Alberto Fuguet, ao se referir à “postura ante la literatura” dos mcondos:

El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediabilmente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de televisión, admirado las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica.” (FUGUET, 1996, p.8)



Sem dúvida, é possível ver a mesma TV. Também é possível, ainda que mais difícil, ter assistido a todos os filmes que merecem ser vistos. Mas como possuir a certeza de ter lido todos os livros que *merecem* ser lidos, inclusive num cânone literário já fechado definitivamente? Tal perplexidade faz parte das inquietantes conclusões inconclusas de André Trouche, e a sua morte poderia ser levada em conta, na possível resposta dessa pergunta, como um último argumento irrespondível.

Referências Bibliográficas

- AA.VV. *Cuentos con walkman*. Santiago (Chile): Planeta, 1993.
- BARBERO, Jesús María. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gilli, 1991.
- EGLASH, Joanne. *How to write a .com business plan?* EUA: McGraw-Hill, 2003.
- FUGUET, Alberto. I am not a magic realist!. Mimeo. Niterói: UFF, 2003.
- .. Magical neoliberalism. Mimeo. Niterói: UFF, 2003.
- .. *Por favor rebobinar*. Santiago (Chile): Planeta, 1997.
- FUGUET, A.. Prólogo. In: FUGUET, A. y GOMEZ, S. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.
- FUGUET, Alberto y PAZ SOLDAN, E. *Se habla español*. Miami: Alfaguara, 2000.
- PALAVERSICH, Diana. Macondo y otros mitos. Disponível em <http://www.literaturas.com>. Acesso: 2003.
- SHAW, Donald. *La nueva narrativa hispanoamericana*. Madri: Cátedra, 1999.
- TROUCHE, André. Boom e Pós-boom. Mimeo. Niterói: UFF, 2003.
- .. Narrativa Testemunho: matrizes paradigmáticas. In: FREITAS REIS, Livia e TROUCHE, André Luiz (Orgs.). *Hispanismo 2000*, Volume 1. Niterói: Associação Brasileira de Hispanistas, 2001. (p. 673-678).



Sobre *A biblioteca de Babel* como alegoria de um universo possível. O eterno retorno compreendido a partir da noção de máquina de escritura.

Rogério de Souza Confortin (Universidade Federal de Santa Catarina)

Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo roblema: la Biblioteca é ilimitada y periodica. ORGES, 1956, p. 85)

Este trabalho intenta basicamente duas operações. A primeira diz respeito ao desdobramento conceitual da noção de Eterno Retorno de Nietzsche operada a partir da leitura que dela faz Gilles Deleuze nas “Conclusiones sobre la voluntad de poder y el eterno retorno”, em *La isla desierta y otros textos* (2005) e em “Platão e o simulacro”, incluído em *A lógica do sentido* (2001). Junto a essa primeira operação - que já de algum modo pretende ser “perspectivista”, no intuito de fazer-se dobrar sobre e sob o próprio objeto analisado, pretende-se relacionar a reflexão sobre o eterno retorno a uma certa alegoria geral de *A biblioteca de Babel* de Jorge Luiz Borges (BORGES, 1959). “Sobre” o texto, porque se deseja perceber até que ponto o eterno retorno invade esse texto de fora para dentro o comportando inteiramente. E “sob”, porque há o desejo e a suspeita de que se o eterno retorno comporta o texto, ou se pode ser lido no texto enquanto intrusão é justamente porque o próprio texto o contém enquanto possibilidade a partir de suas premissas internas, a partir do próprio movimento de sua narrativa ficcional.

Esse movimento que se busca a partir dessa primeira operação de relação entre a noção filosófica de eterno retorno e o texto de Borges será caracterizado como *máquina de escritura crítica*, ou seja, aquela que é desencadeada pelo movimento crítico de relação do sentido da noção de eterno retorno proposto na ficção e o sentido que nos oferece Deleuze. A noção de máquina de escritura deverá ser desdobrada conjuntamente ao movimento crítico que se estabelece da própria proposição comparativa, vale dizer que a noção de máquina é resultado e intenção desse movimento mesmo. Há, aqui, um certo paradoxo que poderia ser referido à própria idéia de “moto-perpétuo” sem contudo querer-se dizer que há qualquer intenção de prova física. É apenas uma metáfora que poderá criar um outro movimento talvez necessário no que diz respeito ao funcionamento da máquina de escritura que de agora em diante poderá ser descrita como máquina crítica.

A metáfora do “moto-perpétuo” intenta fazer perceber que a idéia da alegoria é a de um complexo de figuras, de símbolos num movimento de



construção-desconstrução de sentido. Conjunto de figuras ou de símbolos que, operados numa certa relação metonímica, pode gerar constelações de sentido. Gerar sentido, aqui significa que não se trata de um sentido apenas ou de vários sentidos, mas que o uso do infinitivo do verbo “gerar” é o que dará a idéia do que pode se lançar, ou se inaugurar, como possibilidade dentre infinitas outras. Ou seja, singularidade de um arranjo ou de uma constelação em pelo menos quatro dimensões.

Blanchot tem uma reflexão muito importante quanto ao símbolo e à alegoria. Na verdade essa reflexão aponta para todo o pensamento blanchotiano sobre o sentido da literatura, sobre o movimento de descentramento incessante que se opera no espaço da criação literária. E ainda a partir do símbolo sobre a questão do pensamento como experiência simbólica. Não haverá espaço para o devido desdobramento da questão do símbolo. Mas em poucas palavras, seria necessário afirmar “o pensamento é simbólico” (BLANCHOT, 2005, p.125). Por símbolo, Blanchot parece querer dizer que há toda uma relação do objeto de conhecimento e de intenção de se conhecer. Que haveria uma certa relação imediata na efervescência das imagens a que o pensamento é atraído enquanto possibilidade de se tornar operativo e expressivo (vale dizer, formalizado pela expressão e pelo conteúdo) mas paradoxalmente nos afastando dessa atração a um sentido único. Cito Blanchot:

O símbolo não significa nada, não exprime nada. Ele apenas torna presente – fazendo-nos presente nela – uma realidade que escapa a qualquer outra captura, e parece surgir, ali, prodigiosamente próxima e prodigiosamente longínqua, como uma presença estrangeira.

(...) Não existe infelizmente exemplo preciso porque quando o símbolo é particular, fechado e usual, ele já se degradou. (BLANCHOT, 2005, p.127)

E sobre a alegoria, ele afirma:

A alegoria não é simples. Se um velho com a foice significa o tempo, e uma mulher sobre uma roda significa a fortuna, a relação alegórica não se esgota nessa única significação. A foice, a roda, o velho, a mulher, cada detalhe, cada obra em que a alegoria apareceu, e a imensa história que aí se dissimula, e sobretudo o modo de expressão figurado, estendem a significação a uma rede infinita de correspondências. Desde o início temos o infinito a nossa disposição. (BLANCHOT, 2005, p.127)

Um pouco adiante, ele propõe: “A alegoria tem um sentido, muito sentido, maior ou menor ambigüidade de sentido” (p.127). O que se aponta aqui, a partir de Blanchot é, num rápido sobrevôo, explicitar o caráter vertiginoso (*mise en abîme*) que é operado no interior da máquina crítica. Talvez pudéssemos afirmar que a máquina crítica deverá conseguir funcionar a partir dos jogos de força que interagem entre os símbolos enquanto atratores de imagens, entre a alegoria que relaciona os símbolos no interior do relato e ainda no movimento transversal que se pretende fazer ao contrapor a máquina-alegórica borgeana com a noção de eterno retorno.

Retornando à descrição do trajeto de nossa máquina crítica. Essa idéia de $n+1$ possibilidades de escolha no interior da máquina-crítica deve ser encontrada também e com importância singular nesse texto, na idéia de *máquina-estética* da alegoria. A alegoria de um espaço-tempo possível sob a forma de uma biblioteca fantástica, finita e infinita a uma vez, devido à qualidade própria de seu sentido, a saber, o caráter ilimitado que advém de seus objetos, os livros, (leia-se linguagem) e que os forma e preenche ilimitadamente por seu caráter compositivo de desdobramento de seus elementos será percebido enquanto a própria reflexão que promove a alegoria enquanto máquina-estética.

Porque a alegoria funciona a partir da qualidade intrínseca de seus elementos, vale dizer, a forma e o encadeamento que determinadas escolhas compositivas fazem relacionar ou operar na construção de um sentido mais potente, mas nunca único, que poderia se nomear como o sentido da intenção narrativa do relato.

Esse sentido que não poderíamos limitar a uma origem fixa como simplesmente da intenção do narrador, percorre como uma espécie de energia ou, antes, de jogo incessante de forças, desde a máquina-estética que inscreve a alegoria até a máquina de escritura crítica. Tal percurso poderia ser pensado aqui como uma espécie de deriva pseudo-controlada. Falso controle que se verifica já nos próprios elementos da alegoria borgeana quando, ao final do relato, pressentimos a expectativa e a indeterminação de uma situação importante ao relato, a saber, a de uma possibilidade remota, mas talvez não impossível, da existência de um livro-total que conteria todas as possibilidades e que poderia ser encontrado por alguém que alegoricamente valeria por todos os homens. Livro-total que conteria todos os livros e que ao ser lido por alguém redobrar-se-ia em sua infinitude em um fora-dentro dado na leitura.

Poderíamos prever nesse ponto do relato a questão da esperança, como termo e limitação da infinitude, momento que pode dar alguma conclusão, mesmo que seja a de um movimento não conclusivo, nesse estranho



limiar que aponta para a indeterminação? Será a partir da idéia-alegórica desse livro-total que partiremos no intuito de refletir sobre a noção de *eterno retorno diferencial*. A partir de agora, procurar-se-á, em linhas gerais, o que não deixa de ser problemático, apresentar um resumo das reflexões de Eric Alliez sobre esse tema e que se encontra em “Ontologia e Logografia A farmácia, Platão e o simulacro”, publicado em *A assinatura do mundo. O que é a filosofia de Deleuze e Guattari* (1994). Nesse ensaio, Alliez desenvolve uma sorte de entrecruzamento, ou melhor, de transversalidade crítica entre *A farmácia de Platão* (DERRIDA, 1991) e “Platão e o simulacro”. Alliez parte da questão contemporânea sobre uma certa “inversão do platonismo” que teria lugar atualmente na questão de fundo sobre um estatuto valorativo da filosofia sobre a dualidade essência/aparência, ou Idéia/Imagem. Basicamente o estado da filosofia contemporânea se encontraria relacionado de forma constitutiva a uma teoria crítica que percebe a questão sobre o objeto de crítica como imbricado incontornável e constitutivamente ao sujeito da crítica filosófica. Essa questão incontornável poderia ser nomeada como uma relação transversal e irreduzível da crítica filosófica e desse objeto, diria, “em trânsito” da crítica. Crítica ou hiper crítica da própria relação fenomenológica desse objeto especial de que trata e opera a literatura e a crítica literária. Trata-se, em poucas palavras, do questionamento sobre a própria linguagem dobrada sobre si mesma e que poderia ser equacionado de forma condensada no estatuto da escritura enquanto *máquina de escritura crítica*.

Em *A farmácia de Platão*, Derrida descreverá uma sorte de “método” de desestabilização operativo (a partir da imagem conceitual do *Pharmakon*, palavra que carrega uma ambigüidade constitutiva de valor: é remédio e veneno a um só tempo), desdobrado analiticamente sobre o *Phedro* de Platão. Sabe-se que esse texto remete a questões constitutivas da questão do valor da escritura em relação à fala, sendo esta considerada como uma representante “legal” do *logos*.

Para Derrida, e para a crítica filosófica contemporânea em geral, não há como simplesmente evitar a dualidade platônica e o binarismo de oposições valorativas, expresso nos pares de oposição essência/aparência, inteligível/sensível, bom/mal, etc. É necessário operacionalizar um movimento de desestabilização, a partir de um movimento crítico transversal às formas de constituição de sentido que poderiam ser descritas numa economia das forças valorativas no interior de uma escritura filosófica, literária ou ensaística.

Em “Platão e o simulacro”, Deleuze resume a intenção ou motivo platônico quanto a sua filosofia: “(...) em termos muito gerais, o motivo da teoria



das idéias deve ser buscado do lado de uma vontade de selecionar, de filtrar. Trata-se de fazer a diferença. Distinguir a “coisa” mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro” (DELEUZE, 2001, p.259).

Daí que há uma hierarquização no platonismo. E que essa distinção cria uma ordem valorativa que estabelece dois tipos de imagens:

A distinção se desloca entre duas espécies de imagens. As cópias são possuidores em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. É por isso que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado as cópias-ícones, de outro os simulacros-fantasmas. (DELEUZE, 2001, p.262)

Para Platão trata-se de privilegiar as cópias-ícones em detrimento dos simulacros-fantasmas. Em relação à Idéia, os simulacros seriam cópias em terceiro grau, distantes e degradados segundo o critério da semelhança. Acontece que esse critério de semelhança que dá mais valor às cópias que aos *simulacros* valoriza por uma relação “interior e espiritual, a semelhança” seria apenas “a medida de uma pretensão” (DELEUZE, 2001, p.260). Em relação à Idéia a semelhança é um critério do bem fundado em relação ao fundamento. Segundo Deleuze, Platão teria se utilizado, no *Fedro* e no *Político*, de um mito fundador para preencher de um valor-dogma, ou seja, esse critério da semelhança. Apenas no Sofista ele teria levado “o método da divisão” a, paradoxalmente, não “filtrar” os bons pretendentes, as cópias, dos maus pretendentes, os dessemelhantes, os simulacros. Ali no Sofista, cito Deleuze:

o método da divisão (...) é empregado não para avaliar os justos pretendentes, mas ao contrário para encurralar o falso pretendente como tal para definir o ser, (ou antes o não-ser) do simulacro. O próprio Sofista é o ser do simulacro (...). Mas, nesse sentido é possível que o fim do Sofista contenha a mais extraordinária aventura do platonismo: à força de buscar do lado do simulacro e de se debruçar sobre o seu abismo, Platão, (...) descobre que não é simplesmente uma falsa cópia, mas que põe em questão as próprias noções de cópia... e de modelo. (DELEUZE, 2001, p.260)

A partir dessa citação, podemos acrescentar ainda uma outra de Deleuze para em seguida junto a Eric Alliez, perceber onde nos leva essa suspeita no próprio texto de Platão de um desencadear de simulacros, que remeteriam a uma “inversão” do platonismo.



Vale dizer que os simulacros não seriam desprezíveis cópias de cópias, mas simplesmente a forma de potência do falso enquanto *iterabilidade*, a própria constituição de um jogo de substituições ininterrupto que ocorreria entre Idéia-Fundamento e as séries sógnicas que aí se relacionam com a pretensão de semelhança ao fundamento. Mais além, diria que de algum modo, não há cópia, mas somente simulacro, que não há uma semelhança mais próxima, mas somente já uma degradação e um desgaste entre modelo e cópia. Levando adiante a reversão do platonismo, não haveria idéia, modelo, nem essência, mas somente simulacro e fantasma, imagem. Enfim, uma “ontologia” da Diferença Primeira. Talvez apenas Ficção? A propósito, afirma Deleuze:

Reverter o platonismo significa então: o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro nenhuma pode ser interiorizada como original, nenhuma como cópia. (DELEUZE, 2001, pp.267-268)

Eric Alliez afirma, ao citar Derrida, já no final de seu texto:

Na inversão da hierarquia tradicional entre fala e escrita, significado e significante, a desconstrução do platonismo constitui o platonismo em sistema textual. O texto surge no “jogo de duas escrituras”, onde “a boa só pode ser designada na metáfora da má”, quando se trataria de fazer a distinção apenas entre fala e escrita. O texto nasce de um mesmo fluxo, filosófico e literário, no ponto preciso em que a escrita excede a interpretação metafísica da mimesis. “A estrutura é uma escritura”, resume J. Derrida. Entenda-se: um jogo de escrita no qual se executam “infinitamente substituições de signos. (ALLIEZ, 1994, p.84)

Leia-se infinitas substituições de signos como *iterabilidade*, conceito derridiano que opera como verdadeira *lógica maquínica* à questão da diferença no seio das substituições ininterruptas que ocorrem em uma economia mimética do signo”, no caso, justamente o que reivindicamos como a própria maquínica alegórica e crítica que se opera aqui a partir do texto borgeano e um determinado espectro do pós-estruturalismo.

Aonde queremos chegar? No eterno retorno enquanto signo-máquina. Máquina-alegórica. O simulacro, sob a “pele” irredutível do signo é uma verdadeira máquina imagética, ele opera em sua relação de ambigüidade absoluta um trânsito ininterrupto interior-exterior, invaginação onde o sentido dobra-se, desdobra-se e redobra-se. Diria que há um fantasma na



máquina. Melhor, fantasmagoria maquinaica do signo em direção à constelação que (per)forma a máquina da escritura. Há uma operacionalidade maquinaica do simulacro, dir-se-ia que é uma *simulação* tanto da potência da idéia quanto da imagem da cópia. De algum modo não haveria mais como pensar apenas nos termos de uma lógica da hierarquia platônica da idéia, apesar de que essa lógica é incontornável do ponto de vista de sua desconstrução: Idéia, Cópia, Simulacro serão desestabilizados em sua axiologia. Há apenas simulacro que simula num desdobramento *iterável* a superposição das três instâncias. Na transversalidade da operação crítico-ficcional, ocorre a repetição diferencial do simulacro como fantasma. Eterno retorno da diferença no seio do mesmo. Máquina da escritura como o que pode disseminar a máquina-alegórica borgeana, alegoria do uni-verso dúplice, reiterável e infinito da linguagem.

No seio da máquina-literária borgeana, ou diria, desdobrando o mecanismo e renomeando o dispositivo, pressente-se na máquina-alegórica de Borges o arquivamento fantasmático dessa rotação do signo sobre si mesmo, plena iterabilidade desgastando e degradando seu próprio rastro, ficcionalizando seu efeito de verdade.

Referências Bibliográficas

ALLIEZ, Eric. *A assinatura do mundo. O que é a filosofia de Deleuze e Guattari*. Trad. Maria H. Rouanet e Bluma Villar. Rio de Janeiro, Ed. 34.1994.p. 84.

BLANCHOT, Maurice. *O livro porvir*. Trad. Leila Perrone-Moisés, Martins Fontes, São Paulo, 2005.

BORGES, Jorge Luiz. "La biblioteca de Babel" In: *Ficciones*. Emecé, Buenos Aires, 1956.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Apêndice I, São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)* Trad. J. L. Pardo. Pre-Textos, Valencia, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo, Iluminuras, 1991.



Dominação e submissão em *Una mujer amaestrada*

Rosa Maria Severino (Faculdade Alvorada de Brasília/ UnB – Universidade de Brasília / Escola de Línguas Unicamp – Universidade Estadual de Campinas)

Talvez *Una mujer amaestrada* seja, junto com *La migala* e *El guarda-gujas*, o conto de Arreola que mais se aproxime da configuração literária kafkiana. O espetáculo circense como mostra das relações estruturais do mundo real, o humor lacônico e o jogo entre o observador e o observado o colocam nessa órbita. No entanto, em Arreola o modo de narrar é menos denso, uma vez que seu narrador exhibe uma consciência de si mais transparente que a habitual nos personagens de Kafka.

Os personagens de *Una mujer amaestrada*, além de mambembes e caricaturais, encontram-se numa situação grotesca, e é justamente a partir desta situação que o surge o humor do conto.

“Hoy me detuve a contemplar este curioso espectáculo: en una plaza de las afueras, un saltimbanqui polvoriento exhibía una mujer amaestrada”. As primeiras palavras do narrador são diretas e revelam que ele contará um fato passado muito próximo ao presente. Inicialmente o narrador nos apresenta o cenário, os atores e os instrumentos usados na função. O primeiro olhar dirigido à mulher é cheio de estranhamento, e percebe apenas o surpreendente da cena. Em seguida ele se identifica com o domador e estende sobre este um olhar próprio da solidariedade masculina. Contudo, esta solidariedade é ambígua já que pode ser percebida tanto pela perspectiva do machismo quanto por uma visão mais aguçada, em que o domador é percebido também como “criatura” do espetáculo, uma vez que seus feitos são tão – ou mais – extraordinários que os da mulher. Já no final do conto, o narrador volta-se outra vez para a mulher, admitindo ter cometido um engano ao não ter centrado sua atenção nela. Sobre este último ponto comentaremos mais adiante.

Além da tríade principal de personagens – narrador/mulher/domador –, existe outra figura que não aparece gratuitamente no conto: o policial. Numa cena típica dos filmes de Chaplin, ele aparece duas vezes para chamar a atenção do domador e impedir que o espetáculo prossiga. Este personagem realiza a típica paródia do defensor da ordem pública. Ironicamente, sua intervenção não tem por objetivo salvar a mulher de sua submissão, senão unicamente garantir a livre circulação pela via pública. O suborno, além de aniquilar a autoridade do policial, evidencia a marginalidade dos atores e aponta a corrupção como o único meio para que estes se estabeleçam enquanto artistas, ainda que continuem marginalizados.



Machismo e misoginia

A idéia de uma mulher amestrada ser o mesmo que um animal, assim como outros elementos do conto é ambivalente: uma “mulher-fera” é domesticada e tem sua condição primária elevada ao realizar operações que correspondem ao campo humano. Por outro lado, uma mulher é dominada e tem sua condição humana rebaixada; limitando-se a realizar pequenos feitos, de acordo com os desejos de seu senhor, que a exhibe ante um público masculino.^a

A animalização da mulher ou a humanização da fêmea pode ser lida, ainda, a partir do tema da misoginia em Arreola, quem por meio de uma abordagem normalmente sarcástica, revela as tensões estabelecidas na relação homem-mulher em sua obra. A diversidade de posicionamentos masculinos diante da mulher em todo o *Confabulario* arreoliano traz à luz o conflito de sentimentos vivido por nosso autor perante o sexo oposto. Desta forma, Arreola assume “– por intermedio de sus *dramatis personae*– todos los papeles masculinos. Es el [...] macho hiperpotente que impone a la mujer el completo sometimiento, que la convierte en hembra sumisa...”^b

Ainda assim, não seria justo condenar o relato de Arreola como mera proposta machista. Há que se considerar que seu texto oferece uma leitura ambivalente, uma vez que também pode ser entendido como uma crítica às relações de dominação dentro da instituição do matrimônio.

O observador e o observado

Em *Una mujer amaestrada* o olhar perplexo do observador encontra um cenário de matizes medievais e carnavalescos, construído à maneira do espetáculo circense.

O conto se inicia assim:

Hoy me detuve a contemplar este curioso espectáculo: en una plaza de las afueras, un saltimbanqui polvoriento exhibía una mujer amaestrada. Aunque la función se daba a ras del suelo y en plena calle, el hombre concedía la mayor importancia al círculo de tiza previamente trazado, según él, con permiso de las autoridades. Una y otra vez hizo retroceder a los espectadores que rebasaban los límites de esa pista improvisada. La cadena que iba de su mano izquierda al cuello de la mujer, no pasaba de ser un símbolo, ya que el menor esfuerzo habría bastado para romperla. Mucho más impresionante resultaba el látigo de seda floja que el saltimbanqui sacudía por los aires, orgulloso, pero sin lograr un chasquido.^c

A primeira coisa que chama a atenção neste início é o clima de pobreza e precariedade no qual a cena é descrita. O saltimbanco é sujo;



não há cenário, apenas um círculo de giz separa os atores do público. Um fenômeno ainda mais curioso é observado pelo narrador: os elementos circenses de dominação são simbólicos e não possuem eficácia real. A corrente que une o domador à mulher é frágil e o chicote não fere.

Na contradição dos elementos de doma usados pelo saltimbanco encontramos um dos procedimentos típicos do humor, que consiste em separar a aura simbólica de um objeto de seu ser real efetivo e perceptível pelos sentidos. Mas, esta discordância entre o efeito simbólico e a realidade oculta uma crítica subterrânea: não há nada real que prenda a mulher domada, somente os valores simbólicos a submete. Neste sentido, o próprio Arreola afirma que estes elementos são mesmo emblemáticos e que, assim como seria fácil à mulher romper a corrente que a prende pelo pescoço, qualquer homem ou mulher pode separar-se de seu parceiro; romper os laços conjugais. Portanto, a corrente e o chicote funcionam como símbolo do casamento, “*bendición o juramento civil que de hecho no es nada. En cambio, el hombre y la mujer se sienten ligados por aquella ceremonia mágica, que es tan inexistente como aquella cadena irreal*”.^d

O espetáculo da mulher domada, tal como o transmite o narrador, é em si pouco interessante: ela se limita a caminhar erguida, saltar pequenos obstáculos e fazer operações aritméticas elementares. No entanto, o que atrai o público é a forma de submissão e não seus efeitos. Em dado momento o narrador compara a função apresentada com o espetáculo de uma pulga vestida: o que impressiona o público não é a qualidade do traje, senão o trabalho que se teve para vesti-la. É justamente a partir desse momento da narrativa que o trabalho do saltimbanco, que é também ator, adquire o status de “arte”. Logo, por sua arte o domador torna-se também objeto de admiração e é nele que o narrador centra seu olhar nesse momento. Os feitos da mulher amestrada refletem o trabalho do artista e este passa a coexistir nela –*et nunc manet in te*–.^e

A submissão da mulher e sua identificação como obra de arte – o que não deixa de ser um objeto –, se traduz em sofrimento para o domador-criador, que passa a considerar os erros da mulher como próprios. Sua angústia do domador diante dos possíveis erros ou da torpeza da mulher pode ser interpretada não apenas como medo de se perder o controle do espetáculo – em seu sentido literal: domador/fera –, senão também em um sentido mais simbólico, já que denuncia o temor de que a esposa cometa deslizos ou fuja ao controle do marido na relação conjugal.

O narrador é um espectador sofisticado, segundo Arreola, um *hombre absoluto*^f. Diferentemente do público, ele centra sua atenção nos procedimentos da doma e, a partir de então, rotula o público de “inocente” uma



vez que este percebe apenas os resultados apresentados. O narrador vê a si mesmo como consumidor sofisticado de um objeto cultural também sofisticado. Em suas reflexões fica clara a idéia de que o domínio sobre a mulher é uma arte. Portanto, o domador é um artista, inclusive, é um artista que sofre e padece das limitações de sua obra:

Guiado por un ciego impulso de solidaridad, desatendí a la mujer y puse toda mi atención en el hombre. No cabe duda de que el tipo sufría. Mientras más difíciles eran las suertes, más trabajo le costaba disimular y reír. Cada vez que ella cometía una torpeza, el hombre temblaba angustiado.

A suposta relação “obscena” entre o domador e a mulher revela-se íntima e funciona como espelho das relações familiares. “Entre ambos existía una relación, íntima y degradante, que iba más allá del domador y la fiera. Quien profunde en ella, llegará indudablemente a una conclusión obscena”.⁹

Os vínculos familiares da tríade de atores se confirmam na pessoa do anão, personagem cujo processo de humanização torna-se evidente no decorrer do conto. Inicialmente ele é descrito como um “pequeño monstruo de edad indefinida”; um ser que parece integrar o elenco apenas pelo grotesco de sua aparência. Em seguida ele é chamado de anão, e finalmente recebe o status de filho e menino: “azulado por su padre el enano del tamboril dio rienda suelta a su instrumento”. E mais adiante: “no perdí ni pie ni pisada...hasta que el niño dejó de tocar”. Os elementos citados confirmam a familiaridade formada pelo conjunto de atores: pai, mãe e filho.

A vida como espetáculo

Cada vez que lhe são jogadas moedas, o domador exige que a mulher distribua beijos ao público. Tal exigência põe em evidencia um sistema conjugal machista em que o homem exhibe a mulher “domesticada” e portadora de virtudes, ainda que estas sejam as mais elementares, como as apresentadas pela mulher amestrada. Apesar de longa, a citação abaixo ilustra bem a visão de Arreola a respeito de todo o espetáculo que se desenrola, e cuja realidade pode ser tão miserável e irônica quanto a de sua ficção:

Es triste y sangriento imaginar a un hombre que ha dedicado toda su vida a la tarea ridícula y sin esperanzas de amaestrar a una mujer. Y cuando cree que lo ha conseguido, se dedica a exhibirla ante todos los hombres de la tierra... El saltimbanqui es el amante que ha encontrado a



la mujer, que la ha amado y ha hecho de ella una diosa. Puesto que tiene ese tesoro maravilloso, sale a exhibirla por la calle. Es decir, lo exhibe ante el universo, ¿y qué es el universo sino el corro de bobos que contempla las hazañas de un charlatán callejero?

El saltimbanquí exhibe su prodigio del mismo modo en que los hombres exhiben, consciente o inconscientemente a la mujer que poseen a la curiosidad pública. El reparto de besos viene a significar que toda mujer, aunque esté ligada por el matrimonio a un hombre, se sigue repartiendo a los demás: reparte la gracia, la bondad. En cierta manera las mujeres indefectiblemente nos traicionan: siempre dan algo de si mismas, aunque sea como espectáculo.^h

As palavras de Arreola coincidem com a opinião de Carmen de Mora, quando afirma que este conto expressa a união matrimonial.ⁱ Nesta perspectiva, a mulher amestrada representa a esposa submissa e dominada, e a função apresentada em praça pública tem por objetivo exibir o produto desta dominação, moldado ao gosto do *domador*, e do público por extensão. Entretanto, apesar de sadomasoquista, a situação ambígua do conto nos faz pensar que talvez o domínio do homem dentro desta relação não seja de todo predominante, como se pressupõe no início da leitura. O frágil círculo traçado no solo, que é rompido tanto pela mulher, que sai dele para beijar os homens, quanto pelo narrador, que o adentra no final do conto, revela que o domínio do saltimbanco não é absoluto; tal como acontece na esfera das relações afetivas do “mundo real”.

...et nunc manet in te..

Lenta e secretamente o conto vai evidenciando que falta algo no circuito domador-mulher-espectadores, que o círculo não se fecha e que essa falta de fechamento provoca angústia, tanto no domador como no narrador. Este fato provoca um leve incômodo no público. Essa angústia se rompe no final do conto por meio de uma mudança inesperada: a mulher começa a dançar uma dança erótica, com torpeza, o que irrita o saltimbanco. Por sua parte, o narrador rompe o círculo e se introduz no show.

A ruptura do traçado de giz é bastante sugestiva. Por meio dela o narrador se introduz na conflituosa esfera das relações amorosas, que é sempre um dança improvisada; um “improvisado movimento perpétuo”. Depois desta entrega, nada mais resta ao homem senão cair “bruscamente de joelhos”.

Nas palavras de Arreola, “el hombre que está viendo la escena pertenece a la especie de los no comprometidos, de los hombres que juzgan.”ⁱ Mas, ele muda de lado e de espectador passa a ser também ator. O cair



de joelhos significa que neste momento o narrador termina por ceder aos vínculos afetivos. Logo, ele “se rescata como hombre y sucumbe como ser superior: cae en la trampa de la carne”.^k É neste ponto que a epígrafe do conto parece atingir o seu ponto alto: “et nunc manet in te” – e agora ela permanece em ti –.

Em síntese, em *Una mujer amaestrada* Arreola descreve um espetáculo pobre; feio; semi-circense, que reproduz os vínculos homem-mulher no matrimônio e na sociedade. Assim, o humor demonstrado na figura do policial, a falta de concordância entre os símbolos e sua realidade –corrente e chicote–, e a sensação do “luz-câmera-ação” condensada e degradada no olhar e nas atitudes do narrador funciona como espelho das relações afetivas e contribui para que este seja um dos contos mais estranhos, irônicos e sarcásticos de *Confabulario Definitivo*.

Referências Bibliográficas

ARREOLA, Juan José. *Confabulario Definitivo*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1986.

_____. *Obras. Juan José Arreola*. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1987.

DE LA VEGA, C. F. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1986. (pp. 58-78).

POOT-HERRERA, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto Literario de Juan José Arreola*. México: Editorial Universidad de Guadalajara, 1992, p. 92-110.

RODRÍGUEZ, Efrén. *Arreola en voz alta*. México: Conaculta. 2002.

Notas

a Cf.: Sara Poot-Herrera, p. 92-110.

b Saúl Yurkievich. *Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa*. In: *Obras, Juan José Arreola*, p.16.

c *Confabulario Definitivo*, 1986, p. 140.

d *Arreola en voz alta*, p. 35.

e “...et nunc manet in te...” [...e agora ela permanece em ti...]. Esta epígrafe corresponde ao título do livro autobiográfico de André Gide, escrito após a morte sua mulher, Madeleine. O livro aborda o amor na relação matrimonial e todos os conflitos provocados por este sentimento, desde a ternura até o sórdido e obsceno.

f Cf.: *Arreola en voz alta*, p. 34.

g *Confabulario Definitivo*, 1986, p. 141.

h *Arreola en voz alta*, p. 34-36.

i Cf.: *Carmen de Mora*. In: *Confabulario Definitivo*. Prólogo, p. 32.

j Cf.: *Arreola en voz alta*, p. 36.

k *Ibidem*, p. 36-37.



O movimento da mulher: das rupturas geopolíticas à transculturação narrativa

Rose Mary Abrão Nascif (Doutoranda da UFF)

A partir da segunda metade do século XIX, já com o deslocamento de modelos ibéricos em direção ao modelo francês, os discursos literário e político se adequam a modelos próprios para a consolidação das propostas das vanguardas hispano-americanas e do modernismo brasileiro, em que dialogam o regionalismo e o vanguardismo.

Na verdade, procede-se uma espécie de descentralização imbuída de uma dinâmica que conduzirá à chamada *transculturação*³, contrária a uma postura de subserviência absoluta quando do contato entre culturas metropolitanas, centrais, com outras, periféricas.

A princípio do século XX, ocorre a inserção gradual de vozes, até então marginalizadas, por um discurso literário que se queria “puro”, avesso a incorporações afastadas do rígido cânone metropolitano, hegemônico, e nos anos sessenta e setenta, eclode o boom da literatura hispano-americana, restrito a um grupo hegemonicamente masculino como representante da vanguarda hispano-americana e do modernismo brasileiro. Destacam-se quatro autores regionalistas: o brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1968), o peruano José María Arguedas (1911-1969), o mexicano Juan Rulfo (1918-1986), e o colombiano Gabriel García Márquez (1918), e outros mais universalistas, como os argentinos Jorge Luis Borges (1899-1986) e Julio Cortázar (1916-1984). Todos, por sua vez, tornaram-se a tradição canônica das letras latino-americanas.

Chama-nos a atenção a invisibilidade de obras escritas por mulheres nesse fértil período da produção literária do continente, o que nos levou a buscar possíveis razões e circunstâncias que impediram as autoras de obterem a mesma repercussão de representatividade na então *nova narrativa* de língua espanhola e nas produções em língua portuguesa, embora as atividades intelectuais feministas à época tivessem empreendido um avanço significativo no sentido de conter a expropriação do saber a que vinham sendo submetidas.

Enquanto fenômeno cultural, o *boom* teve várias origens: uma delas estreitamente relacionada com o desempenho de venda e *marketing*, que é o *público*, já que “sem o leitor não há boom” (MONEGAL apud TROUCHE, 2005, p. 86). Outro fator, que interfere positivamente no campo intelectual latino-americano, relaciona-se com a *migração* de intelectuais -provocada pela guerra na Europa e a ascensão ao poder de ditadores nos primeiros decênios do século XX. Isso impulsiona o empreendimento



editorial latino-americano e dá lugar a um verdadeiro renascimento cultural, o que, aliado a uma progressiva modernização das metrópoles no continente, avança o mercado editorial por conta de uma maior disponibilização de universidades, escolas secundárias, bibliotecas, livrarias, revistas e periódicos e de editoras latino-americanas. Por sua vez, em nome da auto-suficiência gerada pela conjuntura político-econômica mundial da época, e em nome de uma dominação hegemônica, o político - homem público detentor do poder decisório -, passa a priorizar o mercado em detrimento do social e do cultural, acolhe ou rechaça a classe artística e os intelectuais segundo suas conveniências, assentado na prerrogativa da “manutenção da ordem” e do “bem-estar da nação”.

Às mulheres, porém, segundo as prerrogativas patriarcais, reservou-se o âmbito privado (doméstico, sexual, emocional), enquanto que o público (profissional, social, econômico, político) caberia aos homens – uma dicotomia enraizada na cultura, cujas fronteiras deveriam ser rompidas assim como as geopolíticas. Dicotomia esta que tornou-se alvo de estudos feministas, não com o intuito de inverter a polaridade de poder, privilegiando o privado sobre o público, nem mesmo invertendo a oposição – o público como feminino e o privado como masculino -, mas desconstruí-la, rompê-la, enquanto categoria estanque, fundi-la em espaços móveis, permeáveis e ou intercambiáveis (ARAÚJO, 1997, p. 20).

Nesse sentido, emerge um processo de conscientização num mundo em efervescente transformação social, política e econômica, para, nos revolucionários anos sessenta, avolumarem-se os movimentos feministas - sobretudo nos Estados Unidos e na França, países centrais e democratas -, com perspectivas distintas, mas tendo em comum o repúdio à exploração machista e à “falta de poder social da mulher” (SADLER, 1989, p. 19).

Algumas obras-chave, como o “The Feminine Mystique” (1963), de Betty Friedan (1921-2006), impactaram o comportamento das mulheres, principalmente universitárias, incentivando-as a sair às ruas bradando por igualdade, ameaçando milênios de dominação masculina. De fato, aquela década entra para a história como tendo sido uma era especial, marco divisor de águas, com mudanças sensíveis em vários setores, embora toda aquela efervescência tenha sido preparada pela década anterior e resultasse em desdobramentos irreversíveis nas posteriores, período a partir do qual a mulher aceita desafios, assume sua sexualidade e seu corpo, e contra preceitos religiosos passa a querer ter o controle da natalidade pelo uso da pílula e outros métodos anticoncepcionais, re-elabora seu excesso de pudor e adota a minissaia, defende o amor livre apregoad



pelo movimento hippie, procura aprimorar-se intelectualmente e a aceder com cada vez mais afinco e competência a um mercado de trabalho até então, quase que exclusivamente, dominado por homens.

Se a produção literária feminina metropolitana carecia de reconhecimento, cujas vozes se mantinham relegadas a uma condição “efêmera, vazia e sem importância”, mais grave se apresentava a situação da mulher latino-americana circunscrita num ainda mais restrito âmbito literário. Não apenas por estarem afastadas dos centros de produção cultural, mas também por reiterar-se “um processo que canonizava textos que ficcionalizavam ‘o nacional’, ‘o público’, ‘o histórico’ e ‘o transcendental’, relegando os escritos de mulher à esfera do ‘íntimo’, do ‘introspectivo’, típico da alma feminina” (GUERRA, 1994, p. 184).

Pressupõe-se que a reivindicação do reconhecimento se determina por indivíduos ou grupos não reconhecidos por seus interlocutores, os não canônicos, que permanecem à margem por um poder hegemônico, coercitivo, e mantenedor de uma estrutura hierarquizada e hierarquizante, excludente. Pertencentes a esse grupo de marginalizados, as mulheres vêm progressiva e efetivamente integrando-se ao processo de construção da pluralidade identitária latino-americana, tornando-se uma voz pertinente e de respeitabilidade nos diversos setores das atividades político-culturais, para além das fronteiras latino-americanas, mesmo que ainda pesem sobre seus ombros as mais variadas formas de ditaduras, tácitas ou explícitas.

Nesse sentido, a transculturação seria uma entre outras formas de lograr tal objetivo: um movimento em sentido centrípeto, de autoconsciência, de visão de singularidade na diversidade, estendendo-se para fora de si, em sentido centrífugo, num diálogo inclusivo, para, por fim, traçar uma representatividade significativa através da palavra, da escritura, como forma de libertar-se dos grilhões da ignorância e do isolamento estéril. E para ilustrar esse embate transcultural em escala (inter)nacional e regional, recorreremos a duas escritoras: uma cubana, Zoé Valdés (1959), com a obra *La hija del embajador* (1994), e uma brasileira, Marilene Felinto (1957), com a obra *As mulheres de Tijuco-papo* (1982), no intuito de, ao tomarmos uma escritora de língua hispânica e outra, de língua portuguesa, averiguarmos seus pontos de contato e de distanciamento, dentro dessa perspectiva transcultural abordada por representantes femininas de uma geração mais recente da literatura latino-americana.

***La hija del embajador*: a redenção pela ruptura da memória:**

Zoé Valdés, atualmente radicada em Paris, já trabalhou pela delegação



de Cuba na UNESCO e no escritório cultural da embaixada cubana em Paris. De postura abertamente anticastrista, não esconde seu descontentamento com o regime autoritário sob o qual vive seu país. Se auto-exila na França, o que nos possibilita antever inevitáveis traços autobiográficos em *La hija del embajador*, guardadas evidentemente as devidas improbabilidades.

Nela, a protagonista, Daniela, filha de um embaixador cubano em Paris, desorientada por uma suposta “asfixia vital”, empreende uma viagem de Havana a Paris, onde a aguardam seus pais. Durante o vôo, conhece Maurice, um aventureiro francês milionário, que lhe oferece um diamante por ele roubado e com quem, já em território parisiense, reencontrará-se em situações inusitadas. Ali, envolve-se numa aventura marcada de erotismo cujo fim lhe reserva uma espécie de epifania, e que, apesar de duração curta, passageira, confere-lhe um contundente processo de despojamento das ilusões em favor de um profundo e caro auto-(re)conhecimento, capaz de mudar seu rumo de vida.

Como filha de embaixador, Daniela goza de privilégios sociais proibitivos a um cidadão cubano comum, cuja liberdade individual se mantém cerceada pelo regime autoritário de Fidel Castro, fiel unicamente às diretrizes propostas por um “comunismo” coercitivo e estratificador. Por outro lado, o cargo que o pai ocupa a mantém afastada dos pais, reaproximando-os dela em esporádicos reencontros, em distintos países. O mais recente se daria em Paris, onde os pais a aguardavam no aeroporto, após haver realizado uma viagem durante a qual ocorre seu primeiro contato com aquele francês que a presenteia com um diamante recém-roubado, sendo pouco depois tragado por ela, incidente que a obrigaria, num futuro próximo e a duras penas, a tomar decisões que só a ela caberia tomar, em prol de uma libertação de amarras que a atavam a um passado perturbador. As recordações da infância, de fato, a assombravam, mas apesar dos freqüentes recuerdos, em seu íntimo ela buscava, contraditoriamente, “acabar con la memoria” (VALDÉS, 1994, p. 15). Para ela, contudo, a lembrança era “[...] una lejanía y precisamente por esa infinitud estaba tan cerca del presente, tan influyente y lo tocaba.” (Ibidem, p. 14)

Esse contato com o *outro*, o *estrangeiro*, o *estranho*, é, portanto, proporcionado por uma viagem, que, para além da aterrissagem, se prolonga em solo francês. Ali, o processo de estranhamento se dará não só pelas diferenças entre as culturas caribenha e francesa, como também porque esse encontro se desdobrará até o mais visceral dos contatos, ou seja, o sexual, que trará conseqüências insólitas.



As mulheres de Tijucopapo: a redenção pelo resgate da memória:

A brasileira Marilene Felinto nasceu em Recife e se graduou em Português e Inglês, Língua e Literatura pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 1981.

Seu primeiro romance, *As mulheres de Tijucopapo*, mereceu tradução para o inglês, holandês e francês. Nele, Rísia, personagem central, é uma garota pobre, nascida em Pernambuco, numa região sacrificada por um clima seco e açotada pela escassez de recursos. Ela cresce em meio a esse desastre social, até que parte com sua família para São Paulo, no sudeste do país, na ilusão de encontrar ali melhores condições de vida, assim como tantos outros retirantes do sertão. Depois de algum tempo, desiludida não só pela perda do homem amado, mas também pela rudeza da família e pela relação conflituosa com “a maneira de ser” reinante no maior e mais importante centro urbano do país (“São Paulo é de um jeito que não é o meu”) (FELINTO, 2004, p. 113), ela empreende uma viagem de volta ao seu mundo agreste onde pretende recuperar suas ilusões achacadas pela aspereza da cidade grande.

Quer reencontrar-se a si mesma, recompor fragmentos, em busca de uma identidade massacrada por uma série de perdas e desamores que vem recolhendo desde sua infância, e que a fez perder-se de si mesma. Parte em busca de seu destino, através de memórias que a auxiliarão na compreensão de sua própria trajetória de vida, de idas e vindas, para, reconciliada com seu passado, ir em direção a um destino mais fiel às suas expectativas do que seja “felicidade”.

Depois de trocar um bairro pobre de Recife pelo Brás, bairro pobre de São Paulo, onde passa a viver num cubículo com a família - pai, mãe e mais quatro irmãos -, sustentando-se e aos demais com um parco salário, Rísia, depois de ter sido abandonada pelo homem a quem amara desde a infância, Jonas, aquele “que se morreu” dela, e de um desentendimento irreconciliável com o pai, que mexera em seus pertences num determinado dia, parte em busca de Tijucopapo, onde crê que por fim logrará uma vida mais feliz. Ela diz:

[...] Hoje eu vou de volta para Tijucopapo, Nema.

Hoje eu quero ver Zana, Hozana, e ter um filho no bucho e três na barra da saia e morar na miserável vila da usina de açúcar, contanto que o que eu tenha seja amor o suficiente para me dar forças e me levar a descobrir. Hoje eu volto para as canas, Nema. Volto para descobrir. Volto para conseguir. (ibidem, p. 91)



Visceral, a obra joga por terra mitos como o da criança inocente em que traição e culpa assombram as personagens, inculcando-lhes medo e frustração, ou arroubos de crueldade ou vingança, nem sempre levados a termo. Imbuída de um discurso armado de forte realismo crítico, a narrativa se desenvolve tensa, lépida, sem prescindir de algumas referências bíblicas, para ilustrar não só o pensamento como também o estado de espírito exasperado da protagonista na sua constante busca pelo que havia perdido num passado remoto.

Conclusão

Enquanto margem da margem, as mulheres latino-americanas contrárias a um patriarcado tão protetor quanto coercitivo, ainda têm de superar preconceitos de todas as ordens, que procuram desqualificá-las intelectual e culturalmente. Outras são, porém, as estratégias para manterem-se afinadas com as demandas de um pós-modernismo regido pela multiplicidade e a heterogeneidade. Já não se pretende ocupar os centros hegemônicos, mas desestabilizá-los, trabalhando nas trocas inter e intragrupos, rechaçando qualquer pretensão de totalidade. Assim, a transculturação (narrativa) se mantém como fenômeno vivo e renovado que, sem descartar os modernos valores emancipatórios até então negados às mulheres, movimenta o universo discursivo no sentido de ampliar sua atuação nos campos da literatura em particular e da cultura em geral, para a formulação das múltiplas faces da identidade latino-americana.

Referências Bibliográficas

Corpus literário

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

VALDÉS, Zoé. *La hija del embajador*. Palma de Mallorca : Bitzoc, 1994.

Crítico-teóricos

ARAÚJO, Nara. *El alfiler y la mariposa*. La habana: Letras cubanas, 1997.

GUERRA, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. La habana: Casa de las Américas, 1994.

PIZARRO, Ana (org.) *Emancipação do discurso*. In: *Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 1995, v. 2.

-----, Ana (org.) "Vanguardia y modernidad en el discurso cultu-



ral". In: Palavra, literatura e cultura. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 1995, v. 3.

RAMA, Ángel. "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". In: La novela latinoamericana 1920-1980. Bogotá: Instituto colombiano de Cultura, 1982.

SADLIER, Darlene J. "Breve introdução à teoria crítica literária feminista dos EUA". In: América hispânica, ano II, nº 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 1989, p. 17.

TROUCHE, André. "Boom e pós-boom". In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). Conceitos de literatura e cultura. Juiz de Fora: Ed. UFJF, Niterói: EdUFF, 2005, p. 83-102.

Notas

- a *Neologismo referente ao fenômeno de "encontro de culturas" destacado pelo antropólogo cubano Fernando Ortíz (1881-1969), no segundo capítulo intitulado "Do fenômeno social da transculturação e de sua importância em Cuba", da obra Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco (1940), e transposto ao âmbito literário pelo uruguaio Ángel Rama (1926-1982), como transculturação narrativa, base de suas reflexões teóricas no artigo "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana" (1974) e na obra La transculturación narrativa en Latinoamérica (1982).*



A ensaística de Pedro Henríquez Ureña e Mariano Picón Salas e suas contribuições para o pensamento crítico de Ángel Rama

Roseli Barros Cunha (USP)

Neste artigo, serão brevemente estudadas a presença e relevância das obras de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) e Mariano Picón Salas (1901-1965) nos estudos sobre a transculturação narrativa, mais especificamente em *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) do crítico uruguaio Ángel Rama (1926-1983).

Em *De la conquista a la independencia: Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, escrito em 1944, Mariano Picón Salas apresentaria uma das primeiras intenções de síntese cultural. Um dos capítulos desse livro intitula-se “De lo europeo a lo mestizo. Las primeras formas de transculturación”. Nele o autor se utilizará do então recente termo criado pelo cubano Fernando Ortiz em 1940 para descrever o que percebia em Cuba e estendia à América Latina. O crítico buscava tratar dos primeiros encontros da época da colonização entre a cultura européia, trazida pelos espanhóis, e indígenas para outras regiões, como as do México, Santo Domingo ou Peru.

Pode-se perceber que o venezuelano^a emprega o termo forjado pelo intelectual cubano como um sinônimo de outros^b que, posteriormente, ao longo da história cultural do continente americano, muitas vezes tomariam rumos distintos pelas sutilezas e nuances com que foram sendo destacadas por diversos estudiosos. Também nos parece interessante desfazer o equívoco que possa surgir de que a de *transculturación* teria passado das mãos de seu criador, Ortiz, diretamente às de Rama. O estudo da obra de Picón Salas demonstra que o conceito percorreu e percorre vários caminhos, muitas vezes ao lado de outros que atualmente lhe fazem contraponto. Do mesmo modo, pode-se afirmar que o crítico uruguaio, ao reelaborar *transculturación*, o faz à luz de vários outros pressupostos teórico-metodológicos. Indiscutivelmente, quando se trata do conceito de transculturação, a referência a Ángel Rama é quase imediata, do mesmo modo que o contrário também parece ser verdadeiro.

Voltando a Picón Salas, verifica-se em sua obra a idéia de uma oposição de dois mundos diversos, o espanhol – e, portanto, ocidental – e o indígena. A América dos tempos da Conquista teria experimentado uma colisão de almas e costumes, que se juntaram em nosso complexo cultural:

Ritos y ceremonias de la época de Carlos V y de Montezuma coexis-



ten o se hibridizaron en más de un rincón hispanoamericano. (...) Y por eso contra el hispanismo jactancioso y contra el indigenismo que querría volver a la prehistoria, la síntesis de América es la definitiva conciliación mestiza. (PICÓN SALAS, 1983, p.157-158)

Interessante verificar que a proposta do crítico venezuelano era a de que os pensadores se voltassem a uma busca da “alma indígena”, da procura de um equilíbrio entre as tradições, para que se alcançasse a “mescla”, a “síntese” dos opostos, como chega a propor em vários momentos (PICÓN SALAS, 1975, p.81). Há em seus estudos o anseio de que a oposição entre as culturas ocidental – espanhola – e a indígena pudesse ser resolvida por meio de uma terceira cultura mestiça, que traria consigo algo das duas anteriores.

A possibilidade dessa síntese^c, que para o autor deveria ser “harmônica”, em vários âmbitos da cultura, e em especial no literário,

Ocurrirá en ese tránsito de la literatura que comienza a impregnarse de lo criollo o lo mestizo, un fenómeno semejante al que se opera desde el comienzo en arquitectura (...) cuando la acción religiosa se difunde a través de las numerosas misiones y se emplea una abundante mano de obra indígena, el motivo europeo se transforma, o bien las necesidades del ambiente le imponen un imperativo de adaptación. (PICÓN SALAS, 1975, p.84-5)

Portanto, a proposta de uma “síntese harmônica”, em termos de cultura, seria uma maneira de expressar os problemas enfrentados pela sociedade. Esse modo de pensar também estará presente nos textos de Ángel Rama, quando este propõe seu conceito de *transculturación narrativa* como um modo de, por meio da literatura, conseguir integrar o continente latino-americano.

Estas idéias de alguma forma também são encontradas nos ensaios escritos^d por Henríquez Ureña, já na década de 1920. O dominicano defende a importância da unidade de “nuestra América”, mas ressalta que não poderiam ser desprezadas suas diferenças. As tradições indígenas e espanholas deveriam ser sintetizadas harmoniosamente no âmbito cultural. O ideal de união – a utopia da América – teria por objetivo tratar de elementos concretos e mais do que pela força militar ou pelo poder econômico, o crítico dominicano defende que tal união deveria ser conquistada pelo “espírito do povo americano”. Percebe-se que, por “povo americano” ou *Nuestra América*, está tratando da América de colonização espanhola, às vezes estendendo seu pensamento ao Brasil para colaborar na sua idéia de tradição latina. Essa busca por um “espírito



americano” (HENRÍQUEZ UREÑA, 1989, p. 3-8) pode ser entendida como o ideal de inserção do homem americano na cultura universal.

Em *Raza y cultura*, de 1934, defenderá o desenvolvimento de uma “consciência de nossa comunidade espiritual, da unidade essencial dos povos hispânicos, a consciência da *raça*” (HENRÍQUEZ UREÑA, 1989, p.12), esta seria tomada não com um sentido positivista, mas simbólico. O que uniria essa *raça*, ideal e não real, assinala o crítico, seria principalmente a comunidade de uma língua. Para o dominicano, a opção por uma língua única seria um modo de ultrapassar a fragmentação representada pelas indígenas. A língua espanhola, para seus falantes hispânicos, representaria a possibilidade de expressão em uma língua ocidental, de aceitação no mundo moderno, ao mesmo tempo em que poderia constituir ao longo de seu desenvolvimento e amadurecimento mais um traço distintivo de um povo, inclusive de seu referente direto, o espanhol ibérico. A idéia de que um “espírito hispano-americano” seria encontrado nas artes, nas literaturas e, principalmente, no idioma já se fazia presente no ensaio “Caminos de nuestra historia literaria”, de 1925 (HENRÍQUEZ UREÑA, 1989, p. 45-56).

É interessante perceber que Henríquez Ureña insiste na questão da “unidade” hispano-americana, unidade essa que seria “harmoniosa”, na medida em que fossem valorizadas as peculiaridades regionais acima das arbitrarias divisões geopolíticas. A cultura e – como em muitos momentos ele evidencia – o idioma seriam os liames dessa “resolução pacífica” das diversidades envolvidas nas culturas espanhola e indígenas.

Em *Utopía de América*, texto de 1925 (HENRÍQUEZ UREÑA, 1989, p.3-8), o crítico propõe a defesa da cultura popular, pois caso contrário a chamada “alta cultura” seria falsa e efêmera. A existência de uma cultura popular não apenas colaboraria para o estabelecimento de outra considerada superior como garantiria densidade a essa cultura em questão⁹.

O uso da língua espanhola seria um dos elementos colaboradores na busca da densidade de cultura moderna. Em *El descontento y la promesa*, texto de 1926 (HENRÍQUEZ UREÑA, 1989, p.33-45), observa que em relação à literatura o problema tornar-se-ia complexo. A volta às línguas indígenas seria impossível para os autores, fosse pelo fato de estes muitas vezes as desconhecerem ou pela dificuldade em estudá-las, fosse principalmente pela redução de público que tal escolha implicaria.

A solução tentada por alguns escritores hispano-americanos de escrever em línguas *criollas* – buscando uma abdicação da influência européia – é, no entender do crítico dominicano, insatisfatória, já que “tendemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental” (HENRÍQUEZ



UREÑA, 1989, p.42). Além do mais, essa influência não estaria presente apenas no idioma, mas também nas modificações que se fizeram presentes em termos universais e teriam sido decisivas para nossos povos: tais como o Descobrimento, o Renascimento e a Revolução Francesa. Os três, como reforça o dominicano, seriam acontecimentos levados a cabo por povos românicos.

De todo modo, Henríquez Ureña não dispensa a busca de uma originalidade, do que seria peculiar ao hispano-americano. Muitas vezes, chama esse caráter original de “espírito”, outras de “energia nativa”, mas sempre enfatiza a necessidade de procurá-lo. Para ele, a maneira de encontrar tal caráter original da América hispânica seria dando atenção às suas peculiaridades regionais. Se a união da América era mais “ideal” do que “real”, faria parte dessa utopia a valorização de aspectos particulares de cada região do subcontinente. Essa tendência a valorizar as particularidades regionais para dar relevo à unidade da América Hispânica, buscando ainda uma harmonia, era o modo que o intelectual dominicano encontrava para defender a totalidade do continente, ao mesmo tempo em que, de certa maneira, não acatava as divisões políticas. O mesmo ocorre com Ángel Rama, o crítico uruguaio, que, defendia a possibilidade da América Latina como unidade harmônica, conquistada pelo revigoreamento das peculiaridades regionais. Nesse ponto, ele terá a colaboração dos estudos antropológicos para evidenciar sua utopia. Poderá, inclusive, entender melhor as diferenças regionais apresentadas no idioma e na literatura, como no caso da *gauchesca*, que o dominicano desacreditava. Segundo sabemos, a utopia de uma América integrada correspondia não somente a fatores internos, mas, também, reconhecidas as diferenças, era uma expectativa externa que, aos poucos, diante dos trânsitos migratórios da globalização, mudará de perspectiva. Posteriormente, também a possibilidade de existência de uma “unidade harmônica” será questionada – em todo caso, muitas vezes partindo-se do raciocínio e estudos de Ángel Rama.

A ênfase que Ángel Rama e sua geração deram à idéia de que a América Latina seria um projeto cultural a ser construído intelectualmente está relacionada à “utopia harmoniosa” almejada por Henríquez Ureña. Para o crítico dominicano, a América seria uma “totalidade ideal”, a ser alcançada pela consideração da diversidade cultural das regiões do subcontinente. Seria, portanto, um ideal, algo a ser constituído no futuro. Nessa concepção conciliatória, pode-se perceber um germe de dois conceitos desenvolvidos anos depois por Rama, um estabelecido por meio das particularidades regionais, como se sabe, *comarca cultural*; e outro,



de uma operação de síntese cultural, que corresponderia ao processo de transculturação.

Conclui-se que, assim como Mariano Picón Salas e Pedro Henríquez Ureña, o crítico uruguaio acreditava na solução harmônica dos conflitos culturais estabelecidos no continente, com o surgimento de uma terceira fase sintetizadora. Essa era inclusive a utopia de sua geração, que, estimulados pelos ideais da Revolução Cubana buscavam uma “integração orgânica” da América Latina (ao mesmo tempo em que havia um esforço institucional externo também de unificação, o pan-americanismo promovido pelos Estados Unidos). Talvez se possa dizer que a utopia de Rama e seus contemporâneos fosse crer que, partindo de culturas opostas, construiriam por meio da síntese destas uma outra cultura e também um lugar “ideais”, a saber a cultura e o continente latino-americanos.

Referências Bibliográficas

- BLIXEN, Carina; BARROS-LÉMEZ, Alvaro. *Cronología y Bibliografía de Ángel Rama*. Montevideu: Arca, 1985. 231 p.
- CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. 2005. 351f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. 1ª reimpressão Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989. vol. 37.
- MORAÑA, Mabel (Org.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997. 349 p.
- RAMA, Ángel. *Transculturação narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1982. 305p.
- PICÓN SALAS, Mariano. *Viejos y nuevos mundos*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1983. vol.101.
- De la conquista a la independencia – Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Notas

- a Mabel Moraña (1997, p.10) alerta que “con frecuencia se olvida, por ejemplo, al estudiar la influyente propuesta incluida en *Transculturação narrativa en América Latina* que várias décadas antes que Ángel Rama, Mariano Picón Salas incorpora ya el concepto de transculturação a su estudio de la cultura continental, titulado así uno de los capítulos de su fundamental libro *De la conquista a la independencia* (1944)”. Picón Salas (MORAÑA, 1997, p.11) teria estudado a penetração da cultura européia, e desse modo um processo transculturativo, nas cidades hispano-americanas desde o século XVI. Portanto, podemos dizer que, em *La ciudad letrada* (1984), o



uruguaio também estaria seguindo os passos do venezuelano.

- b *Outros termos utilizados por Picón Salas em seus ensaios são síntesis, cultura mestiza ou híbrida, que posteriormente estarão relacionadas a conceitos tais como: mestizaje, utilizada por muitos autores; peruanidad, por José Carlos Mariátegui; hibridez cultural, por Néstor García-Canclini; heterogeneidad e migrancia, por Antonio Cornejo Polar; e transculturación narrativa por Ángel Rama.*
- c *Essa questão foi tratada em Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama (CUNHA, 2005).*
- d *Ángel Rama participou diretamente da compilação e cronologia do tomo no 37 da Biblioteca Ayacucho dedicado a Henríquez Ureña. Para Rama a publicação seria uma maneira de saldar uma dívida com aquele pensador (BLIXEN, 1986, p.58): “Así yo, un día, descubrí en mi camino Pedro Henríquez Ureña a quien no pude conocer y sentí que él había dicho lo que confusamente había vivido y buscado: que nosotros los hombres latinoamericanos sólo podemos existir con una viva conciencia utópica, si por ella se entiende la satisfacción de nuestros apetitos humanos y espirituales...”*
- e *A densidade literária ou como utiliza Rama em Los gauchipolíticos rioplatenses (1976) o espesor de la literatura foi abordada no terceiro capítulo de Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama (CUNHA, 2005).*



Marcar diferenças, cruzar fronteiras: uma leitura de *El ojo de la mujer*, de Gioconda Belli.

Shirlei Campos Victorino (Univercidade/UFF)

¡Ah, Nicaragua, vos sos mi hombre con nombre de mujer!
Gioconda Belli

Em *El ojo de la mujer*, Gioconda Belli esgarça a subalternidade do sujeito feminino ao resgatar as facetas da feminilidade junto à prática política, produzindo um discurso poético que sabe o que fala, para quem fala e por que fala daí. O feminino que deseja mapear não é mais uma natureza imóvel, essencialista, propagada pele discurso falocrático, mas, sobretudo, uma experiência que se liga a uma natureza histórica. Diz a poeta:

*Uno no escoge el país donde nace;
pero ama el país donde ha nacido
Uno no escoge el tiempo para venir al mundo;
pero debe dejar huella de su tiempo.
Nadie puede evadir su responsabilidad.
Nadie puede taparse los ojos, los oídos;
enmudecer y cortarse las manos.
Todos tenemos un deber de amor que cumplir,
una historia que hacer
una meta que alcanzar.
No escogimos el momento para venir al mundo:
Ahora podemos hacer el mundo
en que nacerá y crecerá
la semilla que trajimos con nosotros. (BELLI, 2001, p.84)*

Apresentando uma fala própria, marcadamente assumida como voz de mulher, essa poeta-arauto aborda o tecido da alteridade, tematizando, em seus poemas, os distintos e variados papéis que a mulher nicaragüense tem de assumir, principalmente em um país que sempre foi visto como meio, nunca como fim, ou, como “o possível lugar de passagem entre o Atlântico e o Pacífico”(SADER, 1992, p.55).

Seus poemas aparecem pela primeira vez em 1970, publicados por Pablo Antônio Cuadra, importante poeta nicaragüense, diretor do suplemento literário *La Prensa*, provocando escândalos na alta sociedade de Manágua, devido à exaltação do corpo e da sensualidade feminina. A pesar de receber a alcunha de “poesia vaginal”, “pornográfica” ou “de-



savergonhada”, Belli ganhou, já em 1972, com o livro *Sobre la grama*, o prêmio Mariano Fiallos Gil, concedido pela Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua e o prestigioso Casa de las Américas, em 1978, com *Linea de fuego*.

Os títulos, bastante sugestivos, correspondem a essa estrutura metonímica, no nível da ampliação do sentido das ações vividas/empreendidas pela mulher em prol do movimento mundial de sua liberação, convergindo, por vezes confundindo-se, com a revolução político-social da Frente Sandinista.

Não muda a história, muda o seu agente. Várias escritoras fomentaram a discussão sobre a responsabilidade social do escritor, conduzindo diversas programações culturais, renovando o mundo das letras centro-americanas com um cativo e crescente público leitor pelo mundo.

Há que se ler, também, o texto de Belli pelo prazer da escritura, já que falamos de uma produção literária pensada como intra-história, colocando em cena as vicissitudes íntimas e pessoais da autora, compondo, por isso mesmo, uma grande colcha de retalhos que parece não ter fim, pois os fios que a entrelaça são multiculturais: ora a autora fala de dentro do seu país natal, ora fora dele, pisando na “movediça sintaxe do migrante e sua multicultura fragmentada”. (CORNEJO POLAR, 2000, p.137), mas enraizadas “numa memória que está despedaçada em geografias, histórias, experiências dissímiles que se intercomunicam, por certo, mas preservam com rigor seu vínculo com o idioma em que foram vividas”. (idem, p.131), estabelecendo uma memória espacializada: “Vivo em dois mundos e em cada um minha vida é diferente mas cruzada pelos elementos constantes de minha história” (BELLI, 2002, p.374).

Aí pode estar a essência da produção poética de Belli. Vive-se a vida por escolhas, por recortes, a construção pela desconstrução e não há como escapar dessa dicotomia. A escrita que se faz corpo é o corpo da escrita num relacionamento próprio com o mundo, haja vista a produção de subjetividades contemporâneas que põem em xeque a separação entre sujeito e objeto, entre o eu pessoal e profissional, entre a razão e sensibilidade, dialetizando o nosso olhar/ leitura e alargando, por isso mesmo, a compreensão do texto poético. Diz a poeta:

*Ya van meses hijita que no te veo.
Meses en que mi calor no ha arrullado tu sueño.
Meses en que sólo hemos hablado por teléfono
larga distancia, hay que hablar aprisa
¿Cómo explicarte, mi amor,*



*la revolución a los dos años y medio?
 (...)¿Cómo explicarte que te estamos haciendo un país nuevo?
 ¿Cómo explicarte esta guerra contra el dolor, la muerte, la injusticia?
 ¿Cómo explicarte tantas, pero tantas cosas, mi muchachita...? (BELLI,
 2001, p.105)*

Aclamada como uma das vozes mais representativas da literatura centro-americana atual, defensora ardente da paixão, do romantismo e idealismo, Belli corrobora com o crítico peruano ao teorizar sobre o seu fazer poético, confidenciando-nos a simbiose entre a sua poesia e Nicarágua:

(...)Precisava de seus cheiros, seu vento, sua energia, a densidade de suas nuvens e o perfil de seus vulcões para que subisse de dentro de mim o eflúvio que desembocava em poemas. (...)Minha poesia continua sendo a expressão do corpo que toma forma quando minha alma retorna as suas raízes. É em meu país natal que, mal acabando de chegar, os poemas me afloram. Vivendo fora, meu idioma, o espanhol, se converte em minha pátria. Me refugio na prosa para sobreviver, mas a emanção íntima, o suspiro poético, está para mim intrinsecamente unido à paisagem nicaragüense. (BELLI, 2002, p.221)

Os seus poemas transitam, portanto, pelas esferas da política, da maternidade, do afeto, da sensação, da angústia, do erotismo, da sexualidade, tematizando um corpo feminino que se amalgama com a terra nicaragüense, principalmente quando a poeta expõe as suas dores, as suas perdas e seus amores:

*¿Qué sos
 sino un triangulito de tierra
 perdido en la mitad del mundo?
 (...)¿Qué sos
 sino pechos de mujer hechos de tierra,
 lisos, puntudos y amenazantes?
 (...)¿Qué sos
 sino dolor y polvo y gritos en la tarde,
 <<gritos de mujeres, como de parto>>?
 ¿Qué sos, Nicaragua
 sino puño crispado y bala en boca?
 ¿Qué sos, Nicaragua
 para dolerme tanto. (BELLI, 2001, p. 92)*

Os deslocamentos, o entrecruzar de fronteiras, as migrações constituem o viés imaginário da estrutura textual, sustentando o corpo poético no trançado das utopias, idealismos, da nua e crua realidade que Nica-



rágua precisou enfrentar nos anos de luta contra a ditadura somozista e, depois, durante a revolução sandinista. “Las obras se construyeron como una metáfora donde el drama histórico tomó las formas del drama de la escritura”, alude Arturo Arias (1998, p. 54).

*Desta forma, marcando a importância do seu fazer literário no mundo da política, a autora declara a necessidade de
Escribir para darle forma al mundo, para delinear el perfil de la lágrima,
la tristeza del árbol cortado.
Escribir para despojarnos de la mañana recién nacida, para
irnos desnudando
del dolor y la alegría, para re-vestirnos otra vez, del sol, del mar,
de la pareja que inspira ternura sin saberlo.
(...)mientras nos damos, mientras sentimos cada día con más fuerza
la necesidad de vomitarnos, de darnos completamente,
de morir para abonar la tierra que de nuevo alimentará nuestras raíces.
(BELLI, 2001, p.70).*

Belli, através de uma escrita fresca, sedutora e pessoal, projetou um fazer literário que abalou as seculares estruturas de dominação da Nicarágua, falando e escrevendo pelos que assumem a esperança e a utopia em sua própria pele, como afirma Emir Sader na apresentação de *El país bajo mi piel*, livro editado em 2001, em que a autora registra memórias de amor e de guerra, recordando a sua participação na revolução sandinista. Por isso

*La eterna pregunta de la identidad: ser o no ser.
Dejarse ir, o quedarse en esta orilla, en la seguridad,
o ir allá donde el paisaje se adivina frondoso, se percibe
(...)y es ese sentir que el corazón está próximo a estallar
(el olor del malinche, las explosiones del malinche), los faunos,
un día que se va, un día que pudimos haber estado al otro lado y no
estuvimos (BELLI, 2001, p.78)*

Cornejo Polar nos informa que a literatura latino-americana está substantivamente ligada desde as suas origens à reflexão sobre uma realidade que se considera deficitária, instaurando, por isso mesmo, postulações projetivas. (2002, p.17).

Belli, participando, reiteramos, ativamente da Frente Sandinista de Libertação Nacional passa, assim como Nicarágua, por cataclismas e violentas convulsões com a convicção de que fazendo a revolução poderia mudar a história do país, problematizando, assim, as noções de gênero no

espaço familiar e social. Atente-se no poema *Conjunción*:

*(...) Mujeres de los siglos me habitan:
 (...) sacudiendo las sombras para alumbrar perfiles
 dejarse ver por fin
 desnudadas de toda convención.
 (...) No pude estudiar latín no pude escribir como Shakespeare
 Nadie se apiadó de mi gusto por la música
 George Sand: Tuve que disfrazarme de hombre, escribí oculta en el
 nombre masculino
 Y más allá Jane Austen acomodando las palabras de "Orgullo
 y Perjuicio"
 en un cuaderno en la sala de la parroquia
 interrumpida innumerablemente por los visitantes
 (...) viendo mi cuarto propio el nítido legajo de papeles blancos
 la negra electrónica máquina de escribir
 los estantes de libros
 los gruesos diccionarios
 el cenicero negro de ceniza
 el humo del cigarro
 Yo miro los armarios con la ropa blanca
 las pequeñas y suaves prendas íntimas
 la lista del mercado en la mesa de noche
 siento la necesidad de un beso sobre la pierna (BELLI, 2001, p. 233-4)*

Jean Franco nos informa que durante a década de 80, as mulheres latino-americanas emergiram como protagonistas de diversos movimentos sociais, o que conferiu à vida política contemporânea uma outra dimensão. Analisando a questão a latino-americanista aponta que paralelo ao crescimento de grupos feministas, entrou em cena um significativo número de escritoras justamente quando a separação entre as esferas do privado e do público, fator condicionante da subordinação da mulher em todo o mundo, começa a apresentar sinais de ruína, expondo, assim, a sua arbitrariedade e fragilidade. Assim ela o declara:

(...) a maioria dos latino-americanos carece de acceso à sociedade de consumo cotidianamente celebrada nas telas de televisão e nos anúncios panorâmicos. Ainda mais, enquanto os Estados rejeitam a responsabilidade pela queda dos serviços públicos, a população se vê obrigada a depender de seus próprios recursos(...) é nestas situações em que as mulheres têm atuado como cidadãs com intensidade crescente. (FRANCO, 2005, p.126)



No poema anterior, Belli rememora a luta política que as mulheres enfrentaram/enfrentam no mundo todo. A lógica das lembranças é a emoção, pois experiências vividas podem gerar novas perspectivas subjacentes às práticas sociais que são constantemente examinadas e reformuladas à luz das informações recebidas sobre as próprias práticas, estabelecendo a tríade: memória que mescla o passado, revê o curso do presente e que pode inspirar o futuro, instaurando pontos de intercessão onde se entrecruzam os substratos significantes do pessoal, do social e do cultural.

Voltando às considerações de Franco, de quem tirei o mote para o título desta comunicação, as escritoras, hoje, enfrentam a realidade dos novos movimentos sociais que proclama outras práticas discursivas e políticas, sem no entanto poderem repetir/recuperar o discurso da responsabilidade e da representação, isto porque, segundo a teórica, a literatura já não ocupa, no espectro cultural, o mesmo lugar que no passado.

O que Franco aí sublinha é que esse movimento transformador, acompanha-se de outro que lhe é diretamente proporcional, pois não há dúvidas de que os regimes autoritários realçaram o valor ético da vida privada, da religião, da literatura e da arte como espaços de fuga diante da cruel e brutal realidade de um Estado opressivo.

Logo, tudo isso está a nos mostrar que o caráter subversivo destas enunciações transpassa a produção do saber, expondo/discutindo os mecanismos que criam, articulam e dialetizam o social no que tange aos modelos que agora, cotidianamente, estão postos em xeque: etnia, classe, raça e sexualidade, fomentando a troca de experiências entre diferentes grupos de mulheres, no intuito de que a tentativa de coalizão saia do papel, reforçando a luta concreta da contemporaneidade.

Para Belli, “lo personal es político”. E esta é a bandeira que levanta a autora ao questionar as territorialidades e fixações de gênero, apontando as suas inter-relações e conexões sob a égide da estrutura patriarcal.

Hall (2001, p. 72) discute que nas últimas décadas do século XX, o que se viu em relação à cultura (mundial, nacional, regional) foi uma fragmentação das identidades que se acreditavam homogêneas e os “fluxos culturais” relacionados à globalização criaram possibilidades de “identidades partilhadas”, sendo possível ocorrer identificações transnacionais marcadas por “outros laços e outras lealdades culturais” que não a mera identidade nacional, gerando, por isso mesmo, novas identificações.

Franco alerta-nos que não é casual que a produção literária feminina e os novos movimentos sociais tenham surgido em um momento em que a nação deixou de ser o marco indispensável da ação política e da produção literária, ainda mais quando uma ideologia dominante a favor do



pluralismo parece estar socavando as plataformas de oposição baseadas na marginalidade.

Muitas escritoras latino-americanas entendem, ainda Franco, que o seu objetivo não é o de enfrentar o patriarcado dominante, assumindo uma nova posição feminina, mas colocar sob suspeita a postura que poder/conhecimento, ainda que não explicitamente associado ao gênero sexual, é masculino. A estabilização se produz, portanto de várias formas: paródia, pastiche, mescla de gêneros ou a construção de mitologias subversivas. Quando pôde gritar pátria livre em 19 de julho de 1979, Belli recordou a sua gente,

*(...)/la generosidad con que la construyeron,
ciertos de que esta hora feliz aguardaba en el futuro
y que por ella bien valía la pena morir
Me duele como parto esta alegría.
Me duele no poder despertarlos para que vengan a ver
este pueblo gigante saliendo de la noche
(...)/y en esta borrachera de libertad
que invade las calles, mece los árboles,
sopla el humo de los incendios
que nos acompañen
tranquilos
felices
siempre-vivos
nuestros muertos (BELLI, 2001, 145-7)*

A voz feminina da vanguarda contemporânea afirma uma nova subjetividade em que as escritoras latino-americanas se preocupam em marcar sua geografia literária. E, como sabemos, para todos os grupos sociais que foram postos à margem, a periferia oferece tanto um espaço de exílio como um espaço de potência discursiva, estabelecendo/construindo a ponte, como vimos afirmando, entre o privado e o político.

Referências Bibliográficas

- ARIAS, Arturo. *Gestos ceremoniales: narrativa centroamericana 1960-1990*. Guatemala, Editorial Ártemis Edinter, 1998.
- BELLI, Gioconda. *El ojo de la mujer*. Madrid, Visor Libros, 2001. (Colección Visor de Poesía).
- . *O país sob minha pele*. Trad. Ana Carla Lacerda. Rio de Janeiro, Record, 2002.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura na América*



Latina. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2000.

FRANCO, Jean. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Trad. Alai Garcia Diniz. Florianópolis, Ed. Mulheres, Belo Horizonte, PUC Minas, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 2001.

SADER, Emir. *Cuba, Chile e Nicarágua: socialismo na América Latina*. São Paulo, Atual, 1992.



Mapas imaginarios: pertenencia y ajenidad de la voz Narrativa en *El río sin orillas* de Juan José Saer

Silvana Mandolessi (K.U.Leuven)

El río sin orillas. Tratado imaginario (1991) puede en principio considerarse un libro atípico dentro de la producción de Juan José Saer, al menos por dos características: las condiciones que promueven la escritura del libro y el género que Saer decide abordar. En efecto, el texto tiene su origen en un encargo, por el cual se le pide a Saer la escritura de una especie de tratado sobre el Río de la Plata, siguiendo la línea de algunos textos recientemente publicados cuyo tema se centraba alrededor de otros río famosos. El encargo lo obliga a afrontar un tipo de escritura por la que siempre había mostrado desconfianza, el género de la *non fiction*: la pretensión de que construir un texto sobre la referencialidad directa, en el que ningún elemento sea voluntariamente ficticio, es suficiente para otorgar al relato un grado de “verdad” o de objetividad del que carecería un relato ficcional.

La primera dificultad a la que Saer se enfrenta es la de cómo estructurar este texto: el género lo obliga a un límite constrictivo, a “la elaboración de un texto narrativo en el que, faltando el elemento ficticio que a menudo preside su organización, estoy obligado a replantearme mi estrategia de narrador” (SAER, 1991, p.19).

¿Cómo estructurar entonces este *tratado*? ¿De qué manera, con qué estrategias se narra un *espacio*? ¿Es necesario apelar al discurso histórico, a la crónica, a la descripción geográfica, a los textos que sobre él se han escrito? Saer resuelve este interrogante a través de un género híbrido en el que aparecerán sucesivamente todos estos elementos. En efecto, *El río sin orillas* va refiriendo el Río de la Plata a través de diferentes estrategias y apelando a diversos recursos: las crónicas que narran su fundación, los textos escritos por viajeros extranjeros en el siglo XIX, la referencia a la historia reciente, la caracterización de sus habitantes, sus hábitos, su socialización, la experiencia personal de un espacio íntimo: “un híbrido sin género definido, del que existe, me parece, una tradición constante en la literatura argentina ⁶ en mi modo de interpretarla” (SAER, 1991, p.18) Pero además, y esto es lo que particularmente me interesa, ¿Desde que posición narra Saer este texto? ¿Qué relación, de pertenencia o ajenidad, establece con este río que designa, metafóricamente, un espacio más amplio, la Argentina? ¿Saer escribe como “escritor argentino” este texto sobre Argentina? Y si es así, ¿qué define o cómo se define esa pertenencia a un territorio entendido como propio?



Jürgen Habermas ha caracterizado en su libro *Die Postnationale Konstellation* (HABERMAS, 1998) la época actual como una era “postnacional”. Según Habermas, esta configuración está marcada por la emergencia de un contexto global, internacional que posee una influencia predominante sobre las culturas “nacionales”, junto a la disolución de (una imagen de) homogeneidad cultural promovida por los movimientos migratorios (exilio, diáspora, descononización). La configuración post nacional actual hace más difícil encontrar autores/obras que sean “representativas” de sistemas nacionales. De hecho, la posibilidad misma de distinguir entre sistemas separados o de adjudicar un status representativo a obras individuales se ha vuelto problemático. No es sino la cuestión de la identidad cultural lo que está en juego, un concepto que, a lo largo del Siglo XX, se ha modificado desde la homogeneidad y la certeza del origen, a la celebración de su carácter construido, fluido e híbrido.

Tradicionalmente, la identidad cultural se piensa en relación a la “tierra”, a la manera de habitar, comprender, sentir un espacio al que se está indefectiblemente ligado. Sin embargo, en una época marcada por los desplazamientos, ese vínculo antes indisoluble asume las marcas de la contingencia, o en todo caso, pierde su carácter transparente, poniendo de relieve el carácter opaco, incierto del término “pertenencia”. Resulta interesante entonces pensar este texto en este contexto: como tratado sobre el país de origen, no puede menos que explicitar su vínculo con él. En este caso, el vínculo resulta significativo no solo por el hecho de que Saer elige exiliarse voluntariamente en Francia (lo que lo transforma en cierta medida en un extranjero) sino porque toda su narrativa, en un gesto inverso, vuelve obsesivamente a su espacio natal, un pequeño pueblo de Santa Fe, un gesto que parece acercar su producción al más tradicional regionalismo.

Las novelas y cuentos de Saer construyen una saga que tiene siempre como escenario su provincia natal, Santa Fe. Los mismos personajes aparecen de una narración a otra, habitando, recorriendo obsesivamente el mismo espacio, ese espacio que en *El río sin orillas* se transforma en el centro de la narración. Los personajes pueden alejarse o vivir en otro lugar, pero al igual que el narrador *volverán al pago* para reencontrarse con lo familiar: los antiguos rituales, los amigos de juventud, la geografía íntima y familiar. Es por esta fidelidad a la región que Saer podría ser pensado como un autor regionalista: alguien para quien el lugar de origen define, de una vez y para siempre, una pertenencia significativa.

La primera mención al Río de la Plata en el texto es la descripción de su vista desde el avión, cuando el piloto anuncia que podían contemplar “el punto en el que confluyen el río Paraná y el río Uruguay para formar el Río de la Plata”. Saer lo describe como “una extensión chata, inmemorial y vacía”:



“Y sin embargo, —agrega] ese lugar chato y abandonado era para mí, mientras lo contemplaba, más mágico que Babilonia, más hirviendo de hechos significativos que Roma o que Atenas, más colorido que Viena o Amsterdam, más ensangrentado que Tebas o Jericó. Era mi lugar: en él, muerte y delicia me eran inevitablemente propias. Habiéndolo dejado por primera vez a los treinta y un años, después de más de quince de ausencia, el placer melancólico, no exento ni de euforia, ni de cólera ni de amargura, que me daba su contemplación, era un estado específico, una correspondencia entre lo externo y lo interior, que ningún otro lugar del mundo podía darme. (...). Signo, modo o cicatriz, lo arrastro y lo arrastraré conmigo dondequiera que vaya” (SAER, 1991, p. 17).

Pero la plena afirmación que parece representar esta cita se problematiza al comparar los rasgos definitorios de una poética regionalista con la manera en la que Saer describe ese espacio - el Río de la Plata - su lugar.

El regionalismo responde esencialmente a una poética realista que busca representar o describir una región particular: para ello recorta un espacio preciso, que excluye el resto de los espacios. El color local, el pintoresquismo, las valoraciones costumbristas y telúricas, y la representación naturalista del habla de la región serán rasgos constantes. Así, la literatura regionalista describe minuciosamente las características de ese lugar, aquellas que lo hacen único y distinto. Sin embargo, en la narrativa de Saer, numerosas marcas niegan la existencia de rasgos característicos que puedan describir una región. En primer lugar, la posibilidad misma de demarcar un territorio es puesta en duda, o al menos, puesta en discusión: en uno de sus primeros textos, “Discusión sobre el término zona”, incluido en *La Mayor*, dos personajes dialogan acerca de la definición del término. Pichón Garay sostiene que “un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona”, pero su interlocutor duda sobre como delimitar ese objeto al que ser fiel: ¿cuáles son los límites de una región? ¿es la pampa una frontera para el río o es solo una orilla más alejada?

En *El río sin orillas*, esta dificultad de delimitación del espacio se encuentra en el título mismo, que subraya la falta de fronteras. Junto a esta indeterminación, es notable la ausencia de señas particulares, la pobreza y degradación del lugar: la pampa o el río son extensiones sin color, sin atributos, inmóviles, neutras, y en última instancia hostiles. Un carácter abstracto predomina sobre lo concreto, sobre el detalle capaz de captar la atención y particularizar el lugar:

“Estas colonias vegetales, animales, y habitacionales, por otra parte, esta alternancia de lo lleno y de lo vacío, contra el fondo gris o verde



del suelo, según la estación, acentúan el carácter abstracto de la llanura, ya que hacen resaltar la organización serial del mundo, (...) los caminos inacabables en los que durante decenas de kilómetros no hay una sola curva, acentúan todavía más ese carácter abstracto y geométrico de la llanura". (SAER, 1991, p. 63).

La misma falta de caracterización aparecerá en un extenso pasaje dedicado a la toponimia que nomina los pueblos y accidentes de Argentina. Hay nombres absolutamente empíricos (Río grande, salado, chico, negro, etc.) que si bien designan algo concreto terminan confundándose por la proliferación. Hay tantos ríos salados en Argentina que el nombre no sirve para identificar sino para confundir, incluyendo en una denominación genérica lo que pretendía ser singular. Además, otro grupo de nombres designa no cualidades del terreno sino estados morales o emocionales (Bahía Engaño, río Deseado) hasta llegar a la nominación de lo innominado, prescindiendo de toda referencia interna o exterior, el cabo que se llama simplemente *Nombre* (SAER, 1991, 109 -111).

Es posible relacionar esta ausencia de particularidad con la definición de "regionalismo no regionalista" que la crítica ha pensado para describir su obra, en la que si bien la fidelidad al lugar lo ligaría a esa poética, su filiación es desmentida por la manera en que ese espacio es, no tanto representado, como reinventado o más aún, fundado.

María Teresa Gramuglio sostenía, en un trabajo pionero que la obra de Saer se alejaba de todo regionalismo para centrarse en la construcción de la zona. Esta construcción - y no representación - de un espacio que elige como escenario el Río de la Plata (Serondino es uno de los pueblos de su orilla) convierte a ese lugar en un territorio ficcional, fundando, en la línea del Macondo de García Marquez, de la Santa María de Onetti, o de Yotapanawa de Faulkner, un lugar abstracto e imaginario, opuesto, por lo tanto a la particularidad que pretende la descripción regionalista. Los nombres de los textos de Saer explicitan el carácter indeterminado de una localización sin atributos: "En la zona", "Lugar", "Unidad de lugar" señalan la concreción del cambio de perspectiva respecto de la representación realista y costumbrista.

La lectura de sus textos produce entonces un efecto paradójico: por una parte se es fiel y se pertenece a un lugar determinado, "mi lugar", pero este lugar no es localizable ni tiene atributos que lo definan. Por extensión, la identidad que este lugar puede proveer se expresa también como paradoja. Saer subraya a lo largo del texto que los habitantes que poblaron el Río de la Plata lo hicieron de manera casual, no por encontrar en este lugar ningún elemento atractivo que los impulsara a establecerse allí. Narrando una especie



de crónica histórica, Saer comenta como, durante siglos, el Río de la Plata permaneció vacío, habitado solo por vacas y caballos que, escapados de la primera fundación abortada de la ciudad de Buenos Aires, se reprodujeron y vagaron libremente por la llanura. Es tanta esa nada que habita la Pampa que la civilización surge inversamente, por acompañamiento: "Puede decirse que en la pampa, es el ganado, vacuno y caballar, lo que creó la civilización, y no lo contrario" (SAER, 1991, p.74). Progresivamente el espacio fue poblándose, pero siempre sus habitantes serán, de alguna manera, extranjeros: están de paso, están allí por azar, y ningún rasgo, al igual que sucede con el paisaje, puede definirlos. En este sentido, la identidad cultural argentina está caracterizada precisamente por la ausencia de identidad. Si Saer reivindica la mirada de los viajeros extranjeros que escribieron sobre el Río de la Plata, es quizá porque representan una dialéctica entre pertenencia y ajenidad que es propia de la región. La reivindicación de Witold Gombrowicz, por ejemplo, un autor polaco que permaneció "casualmente" en Argentina durante casi un cuarto de siglo, se asienta sobre este rasgo. Como afirma Saer, "Por proponerse encarnar, con desmesura, lo extranjero, terminó siendo, como Lord Jim para su compatriota Joseph Conrad, "uno de los nuestros" (SAER, 1991, p.158). Foffani y Mancini ponen de relieve esta reivindicación de Gombrowicz en el mismo sentido, afirmando que "la singularidad que [Saer] le adjudica a Gombrowicz proveniente de su doble posicionamiento es - desde 1968 - la suya propia: escribir desde afuera acerca de una zona lejana y próxima al mismo tiempo" (FOFFANI, MANCINI, 2000, p. 270).

Retomando la pregunta del inicio acerca del vínculo que se establece con el lugar de origen, podríamos esbozar como conclusión que la posición asumida se dibuja como una dialéctica entre ajenidad y pertenencia: a pesar de la fidelidad permanente al espacio inicial de pertenencia, esta fidelidad no tiene como objeto, en primer lugar, a la *Nación*: "Yo escribiría, dice Saer en otro de sus textos, la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo (...) uno está en el aire". Como lo manifiesta explícitamente en alguno de sus ensayos, el atributo de escritor "argentino" no representa una marca positiva sino algo de lo que es necesario liberarse como condición de posibilidad para la experiencia estética. En este sentido, Saer se distancia de cualquier posición nacionalista, para integrar, cerca de los postulados propuestos por Habermas, una posición de escritor que no establece con los atributos propuestos por la Nación ningún vínculo significativo.

Sin embargo, es necesario destacar que tampoco encarna la figura del desterrado, alguien que niegue o evite toda relación de pertenencia. Si Saer es fiel no a un país, pero sí a una región, o a "una zona", esta fidelidad no tie-



ne ninguno de los rasgos del regionalismo. A la inversa, la región o la zona en Saer, si bien localizable, en las orillas del Río de la Plata, en un oscuro pueblo de un oscuro país sudamericano, es sometida en su obra a un proceso de transfiguración que la convierte en una zona abstracta, innominada, ficcional, a la que lo ligan la memoria y la experiencia íntima. No existe voluntad de representación sino de construcción, fundación literaria de un espacio. Si tenemos en cuenta que, como la crítica lo ha señalado, la obra de Saer está atravesada por la desconfianza en nuestra capacidad de aprender el mundo y por lo tanto de representarlo, en la percepción y la memoria como instrumentos de conocimiento, los rastros de memoria que participan en la construcción de ese espacio imaginario son menos el efectivo recuerdo de marcas de origen, que efectos del acto de narrar. En esta dialéctica me parece observar la problemática que plantea un contexto postnacional: la literatura de Saer reconoce que los límites nacionales se han disuelto y que el país de origen ya no puede funcionar como objeto que provee una identidad. Pero donde en otras escrituras esto puede ser motivo de celebración, aparece aquí teñido de melancolía: no hay lugar propio dado, determinado, pero este puede ser recuperado, fundado a través de la ficción. La sensación de pertenencia está ligada y descripta no como una experiencia cultural sino como una experiencia estética. Una experiencia episódica y efímera, que tiene el carácter mágico de una fusión con el entorno, y que como cierra *El río sin orillas*, acuerdan “esa impresión de permanencia y de continuidad sin la cual ninguna vida es posible”.

Referencias Bibliográficas

- DALMARONI, Miguel y MERBILHAA, Margarita, “Un azar convertido en don Juan José Saer y el relato de la percepción”, en DRUCAROFF, Elsa, *La narración gana la partida* Tomo 11 de Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- FOFFANI, Enrique y MANCINI, Adriana, “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”, en DRUCAROFF, Elsa, *La narración gana la partida* Tomo 11 de Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- HABERMAS, Jürgen, *Die Postnationale Konstellation. Politische Essays*, Frankfurt, Suhrkamp, 1998.
- SAER, Juan José, *El río sin orillas. Tratado imaginario*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1991.



A través de los intersticios de la historia, la literatura Una lectura de *Ese manco Paz* de Andrés Rivera

Silvia K. López (USP)

Podemos, por lo tanto, afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad.

(Juan José Saer, El concepto de ficción)

La estructura de *Ese manco Paz* de Andrés Rivera se organiza a través de capítulos que determinan marcas espaciales: “La República” y “La estancia” son los títulos que se suceden alternadamente y que sostienen el hilo conductor del relato, a la vez que, cada uno de esos espacios, queda vinculado con una voz particular. “La República” es el territorio que enmarca el relato de José María Paz y “La estancia” circunscribe la palabra de Juan Manuel de Rosas. Estos espacios, por otro lado y en la medida en que se avanza en el texto, están asociados a una mirada individual, la del escritor, sobre el personaje histórico representado. De este modo, la figura de Paz se construye alrededor del concepto: “En los pueblos es ya como extranjera la causa de la Patria” (RIVERA, 2004, p.11) con el que inicia, a modo de presentación, el primer capítulo en que aparece su voz, mientras que, por otro lado, Rosas queda vinculado con la idea de que “el país es una estancia” (RIVERA, 2004, p.19), también presentada en su primer capítulo. Ambas reflexiones se vierten a través de la escritura de los propios personajes y se destacan en otra tipografía. Paz escribe en su testamento, texto que reúne el legado personal para otro y que surge de la reflexión del que escribe ante la posibilidad de la muerte (escribe desde la cárcel). Rosas destina su sentencia a un otro indicado en el pronombre “les” (“les escribía”), que luego se adivina referido a aquellos temerosos y beneficiados por el poder “del cuidador de sus riquezas” y “del mejor jinete de la pampa bonaerense” (RIVERA, 2004, p.19 y 20). Estos modos de introducir a los personajes dejan en evidencia una voluntad de representación de lo histórico a partir de una lectura individual (el escritor es un lector) que coloca en cuestión la construcción de determinadas figuras dentro del discurso de la Historia en tanto que relato oficial.

La alternancia de los espacios de “La República” y “La estancia” enmarca el juego de voces entre Paz y Rosas y se despliega en la yuxtaposición de diferentes lecturas sobre los hechos que componen un conjunto de saberes transmitidos a partir de un discurso oficial. La representación a través de la variación de puntos de vista coloca el énfasis en el gesto



de la indagación y la posibilidad de un relato alternativo o, al menos, la sospecha sobre la condición de la historia como “gran relato” porque la escritura ficcional circula entre silencios e intersticios.

Las voces narrativas en *Ese manco Paz* son primeras personas que se encarnan en las figuras históricas de Paz y Rosas. El modo en que estas primeras personas construyen su relato descubre rasgos de personalidad antagónicos fundados en la oposición histórica de estos personajes. De esta manera, el uso del yo, como pronombre de la narración, adquiere matices que sintetizan e interpretan hechos documentables y, a partir de la idea de la historia como construcción discursiva, representa, desde la relectura de esos hechos, a estos sujetos históricos.

Cuando Paz dice “yo” lo hace a partir de una actitud introspectiva que tiene su eje en una espera que se inicia en el período de cárcel durante el gobierno de Rosas y que culmina en la espera de la muerte, ya anciano.

Esperé, durante tres mil doscientos ochenta y cinco días de cárcel, que los montoneros de Estanislao López me humillaran con una muerte afrentosa.

[...]

Esperé, vencido por la fatiga de la espera [...]

Y, en esa espera, envejecí. (RIVERA, 2004, p.11)

La espera que se extiende en el tiempo abre espacio para un yo que se desdobra en una imagen para sí y otra para los otros. Paz coloca su propio yo entre signos de interrogación y con ello indaga sobre su actuación en la historia del país y nos permite, a nosotros, los lectores, poner en cuestión a la propia historia. Así, ante la pregunta “¿Soy yo, todavía, ese joven cordobés que se presentó al general Manuel Belgrano, acompañado por su madre?”..., (RIVERA, 2004, p.29) la primera persona coloca en crisis su identidad y la manera de pensarse como sujeto histórico. El dilema de este “Yo, aquí, en Buenos Aires, honrado, canonizado por los dueños de la ciudad; yo, que me pregunto qué queda en mi viejo cuerpo del joven cordobés que se presentó al general Manuel Belgrano acompañado por su madre”... (RIVERA, 2004, p.29) se acentúa en las oscilaciones entre la primera y la tercera persona que la voz de Paz utiliza para referirse a sí mismo. De este modo podemos observar un yo en tono intimista que reflexiona sobre el pasado y, por otro lado, la referencia a Paz en tanto que figura histórica de la que ese yo habla en tercera persona como si le fuera un sujeto ajeno. El distanciamiento de la primera persona, que en algunos momentos se coloca como referente para hablar de sí, viene acompañado de un movimiento en el tiempo desde el presente hacia el pasado. En



consecuencia, Paz, el opositor a Rosas, el que venció en Oncativo, el que se enmarca bajo el discurso de la historia es pasado, mientras que el yo del relato es el presente y se define como “una estatua que camina, un viejo con memoria”.

El desdoblamiento de Paz como referente y como voz narrativa a través de la primera persona propone una lectura de la historia a partir de la figura del “otro” que en este texto adquiere distintos registros. Por un lado, Paz representa “lo otro” de Rosas desde el lugar de la oposición dentro del marco del discurso histórico y desde esta perspectiva, la lectura de los acontecimientos establece un punto de vista alternativo. Por otro lado, Paz es un otro para ese yo que articula el relato en los espacios enmarcados bajo el título de “La República”. En este sentido, la representación de lo otro, como objeto de la narración y como persona del discurso, propone una reconstrucción del sujeto histórico a partir de una multiplicación de puntos de vista en la lectura, sostenidos por los intersticios que el discurso de la historia deja abiertos.

Contrariamente, el discurso de Rosas se enuncia a través de una primera persona categórica, de un yo conclusivo que constantemente procura cerrarse en descripciones y definiciones de sí: “Yo, que no robo. Yo, que sé quién roba. Yo, que soy el progreso social. Y digo más: soy Dios” (RIVERA, 2004, p. 38). El discurso de Rosas representado en este texto no presenta ambigüedades sobre su propia imagen ni para la historia ni para él mismo. Y si bien en los espacios destinados a “La estancia” se superponen otras voces como la de Manuelita y la de Quiroga, éstas están reguladas por la perspectiva del discurso de Rosas que se muestra con un yo que se autodefine y que deja constancia escrita sobre los hechos que lo involucran y sobre la representación de su figura.

El trabajo sobre la variación de los puntos de vista que organiza la narración abre la cuestión sobre las posibilidades y los límites de la representación de lo real. La articulación de las diferentes voces y los diversos modos de contar señalan, como dice Martín Kohan en relación con este tipo de textos, que “la historia ingresa para engrosar y destacar la mediación que constituye toda representación” (KOHAN, 2000, p. 247). Sin embargo, entre Paz y Rosas existiría un punto de convergencia que se sintetiza en la siguiente reflexión del manco:

Resulta que yo le ruego a Dios paz, orden, quietud y prosperidad para la República, y Rosas pide orden, quietud, paz y prosperidad para este país donde él y yo nacimos (...)

Si Rosas no miente, y Paz no miente, ¿qué nos diferencia? (Rivera, 2004, p.47)



La respuesta parece asentarse en los modos y en los recorridos de lectura sobre los hechos, lo que refuerza la discusión sobre las posibilidades de acceso a una verdad que generalmente está sostenida por algún ejercicio de poder. Sobre este aspecto Fernando Ainsa cita a Reynaldo Arenas para preguntar: "¿Qué cosa es la Historia? ¿Una fila de cartapacios ordenados más o menos cronológicamente?" (AINSA, 1991) y luego responde:

La historia se limita a consignar fechas de batallas, cifras y hechos, lo que Arenas llama "lo evidente" o "lo fugaz", ya que no puede recoger los impulsos, los motivos, las secretas percepciones de un ser humano. La historia refleja los efectos y no las causas, lejos de esa metáfora del tiempo que es el hombre, víctima de la historia aún cuando intente modificarla y, según algunos, lo haga. (AINSA, 1991)

La disolución de la interpretación de los hechos narrados en el juego de voces señalado se reafirma en las variaciones entre el tiempo de los hechos narrados y el tiempo de la narración. Observamos, entonces, que la narración de Paz se ubica en un presente de vejez, en un Buenos Aires que en el pasado lo había condenado y ahora lo recibe, según él, hipócritamente. Desde este contexto, Paz coloca a Rosas en el exilio. Rosas es un pasado histórico y lejano, despojado de poder. La voz de Rosas se despliega en otro tiempo: es durante su gobernación donde queda claro un ejercicio de poder del cual Paz es una amenaza. Este relato es el pasado del relato de Paz. En el texto sólo se señala una única referencia cronológica: el año 1854 indicado en uno de los capítulos de "La República" y que remite al año de la muerte de Paz. Esta marcación temporal actúa como nexos con el capítulo siguiente dedicado a "La estancia" donde ahora leemos a un Rosas anciano que evoca desde el exilio a Paz muerto.

El presente, desde donde Paz narra, se propone como tiempo de lectura de los hechos pasados que se inscriben en la memoria. Paz dice: "Encomian mi memoria: fuera de lo común, mi memoria" (RIVERA, 2004, p. 76) Esta indicación subraya el hecho de que la figura de Paz se presenta sostenida por el recuerdo. Su relato se circunscribe bajo un aura intimista que se opone a la escritura de Rosas, más orientada a dejar constancia oficial de su paso por la historia. El texto de Paz es la trama de un saber que se nutre de la experiencia individual y que por ello su registro está en la memoria más que en los papeles. Hay una intención reflexiva en ese reconstruir o releer la vida para comprender su sentido. Por el contrario, Rosas está representado por el acto de escribir cartas y documentos, y deja en evidencia, también, su condición de lector no sólo de los hechos sino de sus propios papeles que relee y rescribe constantemente lo que permite presuponer que, en su horizonte, Rosas piensa en un posible lector.



De este modo, es posible advertir que, en *Ese manco Paz*, la escritura, ya sea bajo la forma documental o sea bajo el registro de memorias, además de constituirse en mediadora de la lectura de los hechos históricos, se despliega, tal como señala Kohan, como objeto de reflexión en sí misma y establece redes con otros campos de sentido (el exilio, el amor, el poder, el paso del tiempo, la imagen de sí para los otros). Los diferentes modos de construir una imagen de Paz y de Rosas sostienen la idea de que “la verdad no resulta de una representación previamente garantizada, sino de una zona de luchas y disputas entre diferentes perspectivas y diferentes discursos” (KOHAN, 2000, p. 250)

El juego que intercala las formas de representación a través de la memoria autobiográfica y la escritura documental quiebra, en la novela histórica, con el pacto mimético de representación. La fragmentación propuesta, a partir de la alternancia de los puntos de vista en el relato, coloca entre signos de interrogación al discurso de la historia y sostiene un pacto de ficción que trabaja con la conjetura de lo posible. La construcción del texto se estructura desde la idea de la reescritura que recupera los silencios de la historia y se cuela por sus resquicios.

La idea de la reescritura es lo que nos permite observar que *Ese manco Paz* dialoga con otra novela de Rivera, *El farmer*. Ambos textos encuentran su punto de contacto en la condición de vejez en el exilio como ámbito para la reflexión sobre el pasado histórico. De este modo, podemos recoger elementos intertextuales que abren otros espacios de fuga en relación con la idea de la historia como representación. Así, mientras Paz dice; “Yo, ahora, dejo que las llamas azules, violáceas, amarillas, que chispean en el hogar de la chimenea, calienten mis pies” (RIVERA, 2004, p. 54); Rosas, en *El farmer*, se describe como un “hombre viejo que, sentado junto al brasero, mira nevar” (RIVERA, 1996, p.10). En otro lugar, Paz se define como “una estatua que camina” (Rivera, 2004, p. 63) y Rosas declara en *El farmer* que “Yo, Rosas, no pido estatuas que celebren mi energía” (RIVERA, 1996, p. 101). Ambos mencionan el exilio en expresiones como “bajo este cielo que no es mío” (RIVERA, 1996, p.11) o “Buenos Aires, para que lo sepas, cordobés, Buenos Aires” (RIVERA, 2004, p.54).

Desde la instancia de la vejez, estos personajes son los vestigios de hechos que se reconstruyen a través de fragmentos de voces, de recortes de recuerdos y de papeles escritos, y dirigen una mirada retrospectiva para hacer presente el pasado. El reenvío de una novela a otra propone la construcción de sentidos como producto de un proceso de lectura de los textos de la historia y los de ficción. Este proceso se despliega por varios caminos: el de los personajes, el del escritor- autor de las novelas y el de nosotros. Todos implicados en la tarea de releer y reescribir el pasado para pensar la Patria.



Carmen Perilli dice que en las novelas históricas la idea de Patria está presente como un dilema y como un enigma (PERILLI, 2004), de ahí que Paz (y aquí retomo el inicio de este trabajo) comience su relato con la expresión “En los pueblos es ya como extranjera la causa de la Patria” (RIVERA, 2004, p.11) y que Rosas escriba “el país es una estancia”. Las dos ideas, que revelan un modo de leer y construir un sentido, quedan registradas en la escritura y actualizan, en cada relectura, la idea sobre Patria e historia como conflicto que en Rivera se vuelve materia literaria.

Referencias Bibliográficas

AINSA, Fernando. “La reescritura de la Historia en la nueva narrativa latinoamericana”. En *Cuadernos Americanos. Nueva Época*. Año V, Vol. 4 Julio-Agosto, 1991, UNAM, México.

KOHAN, Martín. “Historia y literatura: la verdad de la narración”. En *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida*. Directora del volumen: Elsa Drucaoff, vol. 11, Buenos Aires: EMECÉ, 2000.

PERILLI, Carmen. “Reformulaciones del realismo”. Bernardo Verbitzky, Andrés Rivera, MANAUTA, Juan José e GUIDO, Beatriz. En *Historia Crítica de la Literatura Argentina. El oficio se afirma*. Directora del volumen: SAÍTTA, Sylvia, Buenos Aires: EMECÉ, 2004.

RIVERA, Andrés. *Ese manco Paz*, Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas, 2004.

_____. *El farmer*, Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

A inversão do tempo do exílio em *La casa y el viento*^a

Solange Munhoz (PG/ USP)

Uma das características de destaque de *La casa y el viento*^b, de Héctor Tizón, é a reversibilidade do tempo. Tizón vale-se do discurso literário para pluralizá-lo, deslocá-lo ou fragmentá-lo, segundo as exigências do narrado, colocando no centro do enredo os fatos que interessam à perspectiva do narrador-protagonista, embora sob o risco de desarranjar a relação causal.

O livro é formado por cinco capítulos intitulados que são precedidos por um curto preâmbulo sem título em que o narrador conta-nos sobre sua condição de exilado, justifica a saída da Argentina e apresenta a decisão de narrar sua história marcada pela violência do golpe militar de 1976. Esse preâmbulo inicia-se com o seguinte esclarecimento (TIZÓN, 2001, p.16): “Desde que me negué a dormir entre violentos y asesinos, los años pasan”. A marca da distância também está no parágrafo seguinte em que lemos: “Todo parece simple y claro a lo lejos, pero al recordarlo mis palabras se convierten en piedras y soy como un borracho que hubiera asesinado a su memoria”. Os dizeres do narrador sublinham acontecimentos temporalmente anteriores à situação de exílio e, ao mesmo tempo, posteriores às ações e peripécias experimentadas ao longo dos capítulos seguintes.

Já distanciado temporal e espacialmente dos eventos que vivenciou e dos lugares que percorreu antes de exilar-se, o narrador confessa que vai contar sua história “porque ya no quiero estar solo, ni olvidar, ni callar” (TIZÓN, 2001, p.16). Arma-se, assim, o primeiro nível da narrativa, centralizado no presente da escritura do texto. O tempo e o espaço do exílio só serão retomados no breve capítulo final, intitulado “Desde lejos”.

O segundo nível, que constitui a parte central e detalhada da narrativa, diz respeito aos eventos relacionados com os últimos dias do narrador na Argentina dos anos 70. Nesse nível, acompanhamos sua peregrinação pelo noroeste do país com o intuito de exilar-se e de constituir as lembranças que levaria consigo para o estrangeiro. Até que finalmente cruze a fronteira e consiga “fugir”, seguimos sua tentativa de formar um patrimônio memorialístico que o ajude a enfrentar as perdas impostas pelo exílio.

Por um lado, a passagem do preâmbulo para os capítulos seguintes — isto é, de um nível narrativo para outro — é marcada por um corte evidenciado nas categorias de tempo, de espaço e de personagens que constituem o corpo principal da obra. No plano discursivo, o preâmbulo e o último capítulo diferenciam-se por se completarem circularmente, con-



siderando a temática e as três categorias citadas, bem como pelo ritmo veloz e resumitivo com que o narrador conta os acontecimentos relacionados à sua vida no exílio em oposição à maior lentidão que reserva para os assuntos relacionados aos seus últimos dias na Argentina.

Por outro lado, dentre os elementos comuns aos dois níveis narrativos, em primeiro lugar, estão a recorrência ao plano da memória e o desvelamento da interioridade do narrador em confronto com a palavra que conforma essas memórias — “al recordarlo mis palabras se convierten en piedras y soy como un borracho que hubiera asesinado a su memoria” (TIZÓN, 2001, p.16) — ou em confronto com as experiências culturais de um povo (indígena) em que reconhece parte da sua história de vida. Em segundo lugar, em ambos os níveis da narrativa, há a predominância de tempos verbais que guardam relação com o presente^c.

Não é casual que aconteça essa presentificação das vivências do passado. Anatol Rosenfeld (1973, p. 92) entende que a voz do presente, notada em grande quantidade de romances modernos, é usada “quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a ‘geometria’ de um mundo eterno, sem tempo”. De fato, a proximidade entre o narrador e o espaço do interior da Argentina se dá por diferentes motivos, inclusive os relacionados com a sua afetividade. Além disso, atentando ao segundo aspecto da observação de Rosenfeld, podemos encontrar referências a esse mundo eterno, sem tempo, no abandono e na ruína econômica que subjagam a região da fronteira noroeste da Argentina, bem como na justaposição de distintos tempos históricos em que se evidencia o passado — por sinal, impreciso, “de outro tempo” ou de “um passado remoto” —. Yavi exemplifica com perfeição o que acontece nos demais povoados. Sede da aristocracia em outra época,

Ahora es apenas un puñado de casas, deshabitadas las más (...). Al margen de las grandes rutas modernas — la carretera y el ferrocarril — este pueblo quedó como empozado en otro tiempo. (...) No hay aquí industrias ni negocios. (...) Los jóvenes emigran hacia el Sur; aquí quedan los viejos, como custodios indiferentes de un pasado remoto (TIZÓN, 2001, p. 99).

Podemos ainda apoiar-nos nas considerações de Benveniste sobre o tempo lingüístico para entender a importância do uso da voz do presente nos dois níveis narrativos^d. No começo do texto “A linguagem e as experiências humanas”, o autor destaca que as categorias de tempo e de pessoa são as categorias fundamentais do discurso e estão necessaria-



mente interligadas. Elas se constituem nas mais ricas formas lingüísticas para revelar “a experiência subjetiva dos sujeitos que se colocam e se situam na e pela linguagem” (BENVENISTE, 1989, pp. 68).

Pelos critérios de Benveniste (1989, pp. 74-75), o tempo lingüístico é aquele que tem como singularidade “o fato de estar organicamente ligado ao exercício da fala, o fato de se definir e de se organizar como função do discurso”. Seu centro está no presente da instância da fala e se atualiza cada vez que o locutor emprega a forma gramatical do presente, ou algo equivalente, porque, dessa forma, “situa o acontecimento como contemporâneo da instância do discurso que o menciona”.

Quando o narrador de *La casa y el viento* vale-se do presente, ou de formas gramaticais equivalentes, para contar suas memórias, ressoa no plano do enredo seu objetivo de “ver lo que dejaba” e amava, ainda que faça parte de uma “áspera historia”. Há também a sugestão de que os eventos históricos, causa tanto do exílio do narrador quanto do abandono das cidades do noroeste argentino, deixaram marcas indelévels que podem ser detectadas pelo leitor a cada leitura ou a cada aproximação ao mundo objetivo. Algo como um processo espiralado de sucessivas violências. Segundo Tizón (LORENZANO, 2001, p. 196),

Todos sabemos que las provincias argentinas llamadas históricas, y fundamentalmente las del noroeste, han sido víctimas de calamidades sucesivas, desde la reestructuración administrativa del virreinato durante Carlos III, que mudó el eje de Lima-Alto Perú por el de Buenos Aires-Montevideo, pasando por los sucesivos golpes asestados por la política agroexportadora de las llamadas, y ya inexistentes, ventajosas comparativas, hasta la monstruosa alienación del sistema de comunicaciones, que es hasta la fecha la forma más sutil de la expoliación y el centralismo y en consecuencia de la destrucción de su identidad.

A ênfase à voz do presente e ao tempo lingüístico dilui as poucas referências ao tempo do calendário que, na obra, geralmente é mencionado de modo impreciso. Não sabemos quanto tempo durou a viagem do narrador até cruzar a fronteira, tampouco o ano de seu exílio. Ou seja, os acontecimentos históricos são referidos pela violência e pelas seqüelas que produzem e não pelas suas datas.

Outro aspecto relacionado com o presente do discurso versa sobre a escritura. Dissemos que, no primeiro nível do relato, há uma voz narrativa que representa determinado momento de sua história. Isto é, volta-se para quem foi no passado, transformando-se em personagem. Essa personagem, no segundo nível, apresenta-se como um ser que experimenta



pela primeira vez os acontecimentos narrados — estamos no plano do presente da personagem — e toma nota em seu caderno-diário. Não está claro o alcance desse caderno-diário de modo que se instala a possibilidade de ler o texto como se estivesse sendo escrito no momento em que a personagem vivencia as experiências.

Com respeito à discussão sobre a pluralidade do tempo em *La casa y el viento*, gostaríamos de examinar essa idéia a partir de alguns dos diferentes matizes apresentados no texto. Em primeiro lugar, podemos apontar avanços e retrocessos no plano discursivo na medida em que o preâmbulo se refere a acontecimentos do passado (retrocesso) que ainda não foram narrados e o serão futuramente (avanço). A partir do primeiro capítulo, “Una huella minúscula y difusa”, cria-se um relato que se inicia com o internamento do narrador na região noroeste e culmina com a sua chegada ao estrangeiro. Traça-se, então, um percurso discursivo que considera a linearidade das ações e que pode ser identificado pelas viagens e andanças, de uma cidade a outra ou de povoado a outro⁹. Mas a linearidade pode ser rompida pelas digressões do narrador ou de algumas das personagens — por exemplo, quando tentam se lembrar dos últimos dias do cantor de coplas Belindo de Casira —, ou ainda quando o narrador apresenta suas expectativas sobre seu exílio.

Em segundo lugar, encontramos saltos temporais que implicam em saltos de eventos, como exemplifica a transição do capítulo quatro para o cinco (e último) que versa sobre o cruzamento da fronteira. O fato, que se passa em uma noite, é enunciado nas duas linhas finais do capítulo quatro. No entanto, entre o cruzamento da fronteira e o espaço da enunciação do último capítulo (já no país estrangeiro) decorre um tempo e alguns eventos que são apresentados pelo narrador de modo acelerado:

No hablaré de mi viaje largo y absurdo a través de espacios ignorados de los que sólo veía un pedazo, un grupo de árboles, unas casas cerradas o, a menudo, el cielo claro en las noches, a bordo de trenes y autobuses inagotables. Uno viaja solamente cuando llega (TIZÓN, 2001, p. 171).

Da citação, gostaríamos de destacar secundariamente a relação entre o tempo, o espaço e a interioridade da personagem, manifestada pela elipse descritiva sobre o cruzamento da fronteira. O efeito resultante da manipulação do tempo dá a dimensão da resistência do narrador-protagonista em aceitar sua condição de exilado adiada enquanto dura a viagem pelo noroeste da Argentina. Inclusive, anteriormente, havia tentado cruzar a fronteira, mas não teve êxito porque “no estaba madura la parti-



da. Me faltaban otros datos quizás, otros reencuentros para conformar el inventario de mi adiós” (TIZÓN, 2001, p. 76-77).

Os desarranjos temporais são possíveis porque “o tempo da narrativa de ficção está livre das coerções que exigem revertê-lo ao tempo do universo. (...) Cada experiência temporal fictícia desdobra seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável, único” (RICOEUR, 1994, pp. 218-219). Em *La casa y el viento*, o tempo cronológico subordina-se às experiências do tempo vivido que tem por base as memórias.

Considerando que, para Tizón, o exílio “es un vivir al margen, una costumbre de sentirse sin límites, como un hombre incorpóreo, anodino, anónimo y sin biografía” (TIZÓN, 1995, p. 2), há outro aspecto que mostra a importância da inversão do tempo para que seja possível ao narrador contar sua história. Sobreviver no exílio, mantendo os elementos que constituem uma biografia, implica na existência de uma reserva de recordações que tanto quanto das imagens da memória precisa da palavra como meio de materialização. Isso porque “es en las palabras donde nuestro pasado perdura, y en las imágenes (¿no son las palabras sólo imágenes?)” (TIZÓN, 2001, p. 174).

Pelo exposto acima, vemos que a desestabilização da temporalidade em *La casa y el viento* rompe com a linearidade do relato e com a conexão lógica entre os acontecimentos, mas há um fio condutor que atravessa o enredo e une os dois níveis da narrativa: a viagem. Essa viagem pode se referir ao movimento físico que empreendem o narrador e algumas das personagens entre povoados e cidades – o trem se destaca como meio de transporte na região –, mas também pode se referir ao regresso virtual ao país de origem que realiza o narrador quando se decide por quebrar o silêncio e narrar a sua história.

Referências Bibliográficas

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas – São Paulo: Pontes, 1989.

LORENZANO, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México - DF: UAM - Unidad Iztapalapa, 2001.

MASSEI, Adrián Pablo. Héctor Tizón. *Una escritura desde el margen*. Córdoba: Alción, 1998.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo III)*. Campinas: Papyrus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.



SARLO, Beatriz. Una alucinación dispersa en agonía. *Punto de vista*, Buenos Aires, año VII, n. 21, pp. 1-4, diciembre de 1984.

TIZÓN, Héctor. Experiencia y lenguaje I. *Punto de Vista*, Buenos Aires, año XVIII, n.51, p. 2, abril de 1995.

_____. *La casa y el viento*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

Notas

- a Este texto faz parte de um dos capítulos da dissertação de mestrado defendida em agosto de 2006, cujo título é *Narrar a vida à margem. O exílio em La casa y el viento*, de Héctor Tizón, *En estado de memoria*, de Tununa Mercado, e *Rabo de foguete. Os anos de exílio*, de Ferreira Gullar.
- b O texto foi publicado pela primeira vez em 1984 na Argentina. Tardará quase vinte anos para que chegue ao público uma nova edição da obra (de 2001), que a editora Alfaguara considera “definitiva”. Editorial Alfaguara http://www.alfaguara.santillana.es/NASApp/alfaguara/ficha.jsp?id_libro=1246, acesso em 12 jan de 2005.
- c Além do presente do indicativo, há o uso do “pretérito perfecto de indicativo” que tem a característica de ser um tempo verbal da língua espanhola que marca a relação dos acontecimentos do passado com o tempo presente.
- d O autor distingue três grupos que expressam a temporalidade: o tempo físico, o tempo crônico e o tempo lingüístico. Define o tempo físico do mundo como sendo infinito, linear, segmentável, com duração variável de acordo com as emoções e ritmo de vida interior de cada indivíduo; tem como correlato o tempo psíquico. O tempo crônico — que surge do tempo físico e do tempo psíquico — é o tempo dos acontecimentos e se objetiva a partir da socialização do tempo representado na forma do calendário. (BENVENISTE, 1989, pp. 68-80)
- e Embora se trate algumas vezes de rotas definidas pelo acaso: “Se ha nublado por fin y ya no tengo otra alternativa más que andar. ¿Hacia dónde voy? Mis pies lo sabrán” (TIZÓN, 2001, p. 94).



Ricardo Piglia y un relato fundacional: entre la tradición y la traición.

Susana Inés González Sawczuk (Universidad Nacional de Bogotá)

El cuento “Las actas del juicio” (1964) fue publicado en la primera compilación del autor, *La invasión* (1967), y se encuentra reeditado en otras selecciones más recientes.^a En el mismo la frontera entre ficción y realidad, entre ficción y verdad, entre lo imaginario y lo objetivo empírico es difusa. La poética del relato genera una simbiosis entre ficción y contexto. La intriga hace referencia a un tiempo marcado por el enfrentamiento social y político en la Argentina del siglo XIX. Promediando el siglo, y a pesar de contar con el corpus constitucional, Constitución de 1853, la sociedad todavía adolece de una situación pacífica. El proceso de organización institucional fue complejo, tardío y sólo es posible hablar de cierta homogeneidad política ya entrado el siglo XX.^b La lucha por el poder no se termina con la independencia de la metrópoli sino que empieza a consumarse a partir de esa situación. Prácticamente la historia social y política del siglo XIX en la Argentina es una historia de los particularismos regionales, de los intereses económicos en juego, de las facciones políticas, de los enfrentamientos de ideas. Las divisiones y las oposiciones sociales y políticas tenían en el país un antecedente fuerte: el conflicto irreconciliable generado entre dos intereses. Por un lado el espíritu federativo de muchas provincias -en particular las provincias del litoral- resistiendo el centralismo monopolista que ejercía un sector importante de los hacendados porteños; y por otro, el puerto y la indiferencia de quienes controlan las rentas y las precarias instituciones.

Es así como la contradicción Buenos Aires – interior permanece latente a lo largo de los episodios históricos. Promediando el s. XIX, la sumisa dependencia que impone Buenos Aires a las provincias pobres del interior se mantiene y se profundiza (BARBA, 1982, p.101). Las provincias del litoral, especialmente Corrientes y Entre Ríos, sostienen una disconformidad constante con las políticas centralistas. Se suman enfrentamientos: interior – puerto, campo – ciudad, paisano - levita, barbarie – civilización, son dualismos que representan un momento histórico y que trascienden y se incorporan como esquemas dicotómicos en los relatos explicativos. Piglia logra en este relato recrear ese contexto, recuperando en el juego del lenguaje la confrontación irreconciliable de ese antagonismo. Lo imaginario representa el otro lado de la historia, al modo de facultar ciertos mecanismos de identificación que confunden la ficción con la realidad. En el cuento “Las actas del juicio”, el personaje es un paisano de Entre



Ríos, Robustiano Vega, precisamente hombre de tropa y fiel seguidor del General Justo José de Urquiza, caudillo de la región. Comienza el relato con la transcripción de un acta declaratoria, se constituye el Tribunal del Juzgado a tomarle declaración al acusado: Robustiano Vega. El tema que convoca es el asesinato de Justo José de Urquiza, caudillo entrerriano, sorprendido en una emboscada cuando se encontraba retirado en su hacienda del Palacio de San José. A partir de esta presentación, toda la narrativa es un monólogo del testigo-acusado. Robustiano Vega acapara el monopolio del relato y mantiene como telón de fondo la dinámica de los tiempos de enfrentamientos. En su voz se sintetiza la vida que sobrellevan quienes están preparados para guerrear, sin familia ni querencia; es la vida de desposeídos gauchos que sólo conocen los valores que les transmiten quienes los mandan. Por eso, ante la traición del jefe, la reacción que se espera es la de hacer justicia por mano propia. La narrativa literaria penetra en los sentidos de esa realidad y deja al descubierto un trazo de la historia marcado por la crueldad de esos tiempos de desencuentro, por la precariedad del desarrollo institucional, en fin por la disputa del poder como único escenario. El relato pone en juego el resentimiento que inunda a esos hombres. La sospecha hacia los porteños que siempre traicionaron al interior. La fidelidad al caudillo que manda a la tropa y al cual no comprenden, ni perdonan ante la humillación al rendirse y doblegar el compromiso que tiene con sus paisanos. Interesan, en principio, los puntos de contacto que tiene este relato breve con la modalidad del género gauchesco. La fuerza de un discurso en forma de declaración-monólogo, que trasluce la marca de la oralidad en el relato. La confrontación intrínseca que presenta el mismo al dar lugar a otra lectura, en forma de denuncia, de lamento y que instala, a través de la voz del personaje, el "yo colectivo". Se establece una suerte de duplicidad en el discurso que nos coloca ante dos formas del decir del relato, la que expresa - al modo de alegato - el contador de la historia: el convencimiento en la creencia, en la verdad; y lo implícito, su contrapartida: la civilización, el poder y la ley que ocultan y que trastocan los hechos. Dos formas del poder de la palabra, la oral y la escrita. Dos concepciones que están puestas en juego, en esta ficción. Y otro aspecto ponderado es cómo se manifiesta la verosimilitud que está en juego en el relato, si existe algún principio directriz o elemento ordenador del texto que le dé unicidad y sostenga -precisamente- el acuerdo de la convención de verdad. El relato dista de ser ubicado en el género gauchesco, características lingüísticas como la ausencia del uso de la palabra en verso son algunas de las delimitaciones. La anécdota del relato y el derecho a la voz que tiene el gaucho Vega



se asientan en varios elementos de legitimación, “en el ritmo de la voz, en su expresiva oralidad, seguimos percibiendo el acento, la lógica y la pluralidad de la tierra” (SOLOMIANSKY, 1997, p. 679). Piglia sostiene este registro a lo largo del texto donde *la oralidad*, en la escritura, es fuente de significado. Se parte de otro lugar, de la voz humana desde la naturaleza y ese otro lugar es, en esta ficción, un posicionamiento: (re)citar un discurso -el discurso oral- para acceder a otra verdad. El sujeto de la enunciación se transmuta, en virtud del procedimiento del relato, en un “yo-colectivo: nosotros”. En las peripecias que narra Vega “el gaucho” se contienen las experiencias de los suyos “los gauchos”. Es así como en el relato se parte desde una óptica y se sostiene otro punto de apoyo de la modalidad gauchesca, la significación social de una voz individual. Al respecto dice Ludmer:

El locutor de la gauchesca aparece siempre como plural en tanto su “yo” privado y cotidiano se transforma automáticamente en público y político cuando habla [...]: cuando se usa un registro verbal menor desde otro mayor no hay lugar para la subjetividad; la representación lingüística es expresión social: uno habla por el conjunto de los que hablan.(LUDMER, 1984, p.475)

Se aprecia la fuerza de la significación social de lo verbal, el yo-colectivo: nosotros es un *singular-pluralizado*, des-subjetivizado. Mientras que a lo largo del monólogo las referencias al jefe, a Urquiza, expresan el *auténtico singular*, el único con la inscripción en mayúscula “El General” (PIGLIA, 1967, p. 75). La distancia y la fidelidad que condice con la representación de quien manda queda marcada en esa forma de nombrarlo. Hasta llevar mujer era privilegio del General. La valentía de hombres duros que arremetían dejando todo para seguir al caudillo son los motivos de vida que el narrador pone en boca del gaucho Vega. Son las manifestaciones de un sector social marginado, oprimido, errante y utilizado por el poder institucional como fuerza de tropa. Se cumple “el ideograma del gaucho valeroso y llevado a la violencia por la injusticia de su entorno” (SOLOMIANSKY, 1997, p.681) La relación caudillo-huete / caudillo-gaucho se refleja en el monólogo con marcada intensidad, cualquier duda de la valentía del General se hace extensiva a la tropa; cualquier sospecha de cobardía es un insulto a cada paisano. El relato crece en esos sentidos. La declaración-monólogo del personaje se carga de *lamento y desdicha*, como en el género gauchesco. Dice Ludmer:



El lamento popular, [...], se desplaza de la zona familiar y amorosa, se politiza y aparece como modo de hablar del enemigo político y social entre la comunidad de los que padecen (entre iguales): ese enemigo es precisamente el que produce una situación negativa para el gaucho, pues lo diferencia ante la ley (LUDMER, 1984, p. 478)

La ley y la costumbre son dos dimensiones que organizan los actos de los hombres. La sencilla prédica que se mezcla con un resentimiento de antaño deja al descubierto, en ese contrapunto que significa el relato de la civilización y su contracara: la barbarie, la dicotomía del discurso. De lo establecido por la norma y lo practicado por la costumbre, de la ciudad y el campo, de la ley escrita y la tradición oral. El decir literario se instala en esa tensión duplicándola al escribirla, recreando en la forma narrativa las imágenes de una realidad dual. La fuerza de la oralidad se manifiesta como sentencia y da autoridad, la autoridad de quien tiene la palabra. En varias oportunidades Piglia ha reflexionado acerca del uso del lenguaje, del uso de la ficción para saldar y legitimar situaciones de poder. Sin embargo, no hay un único relato, el narrador reconstruye otra lectura de la historia a través de la variante de la duplicidad del discurso. La lectura de lo que expresa el gaucho Vega habla más, por omisión, del relato opuesto. Para afirmarse es necesario contraponer, contradecir en un decir enfatizado. La forma de monólogo refuerza el aspecto de confrontación, de polémica. También, se puede aplicar aquí otro componente de la gauchesca: *el diálogo*, pero el diálogo como disputa (polémica) con los enemigos (LUDMER, 1984, p.475) No hay un interlocutor expreso pero hay una interpelación, hay un otro tan ausente de palabra como culpable de sentido. En "Las actas del juicio", el narrador toma prestado y recrea formas del género gauchesco y en ese artificio reinstala la fuerza de la oralidad, la recuperación del sujeto colectivo: gaucho, paisano-pobre, el alegato cargado de lamento y desdicha y su contrapartida, la del discurso negador del poder. En un monólogo alucinado, un hombre refleja su presente de desamparo, narra los tiempos vividos como tiempos difíciles, de traición y crueldad, en unas pocas páginas sintetiza lo más fuerte de esa tradición. Es la destrucción de la simbiosis del gaucho-caudillo, porque el jefe, el protector, el padre, aquél que "peleó a ganar y mandó a ganar", había cambiado. Y la traición del General es el retiro de la tropa en la batalla de Pavón, dejando a los porteños, a las tropas del general Mitre, como victoriosos. Ese es un retiro histórico que sólo se explica por fuerza de los hechos, es otro momento del país, donde ya no queda lugar para las disputas y el centralismo se impone con un proyecto más



sólido. Las provincias están empobrecidas, casi no existen referentes de aquel federalismo del interior. Se ponen al descubierto un entramado de elementos aceptados según la tipología, la creencia y el entorno que recrea el narrador en el juego de alusión que presenta la trama. De acuerdo con la modalidad dual del relato, algunos significados rigen a lo largo del texto: *fidelidad, valentía, orgullo, patriotismo, hombría*, y son caras de una panorámica que cubre una forma de contar. Y el reverso, la contrapartida que da sentido al lamento, a la queja, a la denuncia que expresa la voz de Vega, es decir las contra caras de: *la traición, la cobardía, la vergüenza ante los vende patrias y flojos*. Piglia da forma y completa, con la figura de Urquiza, su idea de un “pathos trágico” en la formación de un país en el desierto, de un país imaginario. Una pregunta latente es dónde reside la capacidad para captar aspectos significativos y diferenciales que convierten a este cuento en un producto ficcional diferente a los otros relatos breves de Piglia. Ni relato histórico, ni narrativa del género gauchesco, pero mezclando, en este cuento, ambos registros al manejar la alocución como denuncia provocando un entramado unívoco entre texto-contexto. Y algún acercamiento a la respuesta lo encontré en palabras de Antonio Candido, quien se refiere a la capacidad de utilizar y dar forma a las “mediaciones correctas” en el decir literario. Las mismas, más que estructuras de palabras, estarían expresando aquel elemento ordenador que articularía una lógica narrativa. Dice el crítico literario:

La comparación de estos elementos con una estatua de Jano podría dar una idea aproximada: de un lado, son parte de la realidad social, del otro, pura estructura literaria. Comprobamos que la obra funciona cuando el escritor ha descubierto una de estas estatuas de Jano, es decir: las mediaciones correctas (CANDIDO, 1980, P. 5).

Podríamos pensar que el elemento que articula toda la alocución de Vega, que sostiene una lógica que lo caracteriza, está en la traición, como principio ordenador. Al modo de un conductor, la traición es fondo, reflejo y materia en las expresiones del protagonista. Sumado, entonces, a los puntos de acuerdo con la modalidad gauchesca, es decir a la contundencia de la oralidad, al transfondo del enfrentamiento armado, al tono de denuncia y lamento que pone al descubierto la voz del yo colectivo, se obtiene como logro el efecto de convención de verdad. La traición media-



tizando más todos esos elementos hacen en conjunto, de este cuento, un producto diferencial que da cuenta de una retórica de la barbarie.

Referencias Bibliográficas

- BARBA, Enrique. *Unitarismo, federalismo, rosismo*. Buenos Aires: CEAL. 1982.
- BERTONI, Lilia, ¿Para qué una nacionalidad? El surgimiento del nacionalismo en la argentina de fines del siglo XIX. *Cuadernos Americanos*. Año XI. Vol. 6. N 66. Nov-Dic. 1997. México: UNAM. 1997. 179-188 p.
- BORGES, Jorge, Luis. *El Martín Fierro*. Buenos Aires: Emecé. 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade. Estudos de teoria e história literária*. 6. ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1980.
- LUDMER Josefina. La lengua como arma. Fundamentos del género gauchesco. En SCHWARTZ LERNER, Lia y LERNER, Isaias (ed). *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia. 1984. 471-479 p.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. Muerte y transfiguración de Martín Fierro. *Antología*. La Habana: Casa de las Américas. Col. Literatura Latinoamericana. N 115. 1985. 298-320 p.
- PIGLIA, Ricardo. Las Actas del juicio. *La invasión*. Buenos Aires: Jorge Álvarez. 1967. 71-82 p.
- _____. Notas sobre literatura en un diario. En SCHWARTZ LERNER, Lia y LERNER, Isaias (ed). *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia. 1984. 145-149 p.
- _____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, Universidad Nacional del Litoral. 1986.
- _____. *Cuentos morales*. Buenos Aires: Espasa Calpe. Col. Austral. 1995.
- RAMA, Ángel. El sistema literario de la poesía gauchesca. *Poesía Gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1987. IX-LIII p.
- SARLO, Beatriz. Antonio Candido: para una crítica latinoamericana. En La literatura de América Latina. Unidad y conflicto. *Punto de vista*. Año 3. N 8. Buenos Aires: Litodar. Marzo-junio 1980. 5-18 p.
- SOLOMIANSKY, Alejandro. El cuento de la patria. Una forma de su configuración en la cuentística de Ricardo Piglia. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII. N 181. USA: Univ. de Pittsburg. Octubre-diciembre 1997. 675-688 p.

Notas

- a *Entre las reediciones pueden citarse: Ricardo PIGLIA. Ibid. 1995. 197-208 p. Y la edición de Cuentos morales. Buenos Aires: Planeta. 1997. 159- 169 p. SAAVEDRA, Guillermo (comp.) Cuentos de historia argentina. Buenos Aires: Alfaguara. 1998. 151-161 p. Interesa, en esta última, destacar el encuadre que realiza el crítico al caracterizar al cuento de Piglia como relato histórico, si bien con la salvedad de que son relatos que no explican el pasado, lo actualizan. PIRO, Guillermo. Presentación: Las actas del juicio. Página 12. Verano 12. 7 enero de 1999. 1-3 p. GRAMUGLIO, María, Teresa (Selección, introducción y notas). Cuentos regionales argentinos. Buenos Aires: Colihue. 1985. Y, según referencias de Piglia en "Advertencia", en Cuentos morales, el cuento "Las actas del juicio" fue escrito en 1964. Se publicó también en la primera edición de Nombre Falso (1975) y en la primera edición de Prisión perpetua (1988).*
- b *Si bien el embrión de la idea de Nación se da en esos tiempos, será en las primeras décadas del siglo XX cuando se elabora una nacionalidad ligada a la constitución del nacionalismo como grupo político y de poder actuante. Ver BERTONI, Lilia. ¿Para qué una nacionalidad? El surgimiento del nacionalismo en la argentina de fines del siglo XIX. Cuadernos Americanos. Año XI. Vol. 6. N 66. Nov-Dic. 1997. México: UNAM. 1997. 179-188 p.*



A contemporaneidade literária sob a força do falso: Piglia na berlinda

Wellington Ricardo Fioruci (UNESP/Assis - UTFPR)

“A vida é um livro de rabiscos de um maníaco.” (J. Raban)

Como é sabido, as vertentes contemporâneas da literatura vêm re-discutindo muitos dos conceitos clássicos, dentre os quais se destacam os da influência, da originalidade, fonte, imitação, etc... Essa perspectiva aponta para uma postura mais questionadora frente ao discurso, incluindo-se aí o da própria ficção, de maneira que saímos de um pensamento racional *cogito ergo sum* para um desafiador *dubito ergo sum*, característico do pós-modernismo.

Nesse sentido, revela-se bastante sintomática a obra de Ricardo Piglia *La ciudad ausente* (1992), já que trabalha sobre a problematização do real e do ficcional, do verdadeiro e do falso. O romance apresenta-nos uma linguagem a um só tempo extremamente experimental e meta-literária, correspondendo dessa forma aos anseios pós-modernos de desconstrução/descrição/antítese, frente aos ideais modernistas de criação/totalização/síntese.^a David Harvey corrobora essa disjunção ao lançar um olhar contrastivo sobre a crítica literária, cuja mudança de perspectiva seria um reflexo do (re)fluxo do *zeitgeist*:

Os críticos literários “modernistas” de fato têm a tendência de ver as obras como exemplos de um “gênero” e de julgá-las a partir do “código mestre” que prevalece dentro da “fronteira” do gênero, enquanto o estilo “pós-moderno” consiste em ver a obra como um “texto” com sua retórica e seu “idioleto” particulares ... (HARVEY, 2005, p.49, grifos do autor)

O pós-modernismo, portanto, tende a desconstruir as premissas textuais e/ou discursivas quanto aos seus pretensos valores de eterno e imutável, já que atua sob uma esfera caótica, fragmentária, enfim, descontínua por excelência. “Foucault nos instrui a desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção e a preferir o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos à unidade, os arranjos móveis aos sistemas”. (HARVEY, 2005)

Depreende-se dessas leituras que o discurso racional ao lidar com o real em toda a sua dimensão caótica, fragmentária, arbitrária, acaba por esmorecer, conforme nos precavia Nietzsche. Remontando em grande parte ao seu pensamento, seja por vias diretas ou “subliminares”, a lite-



ratura contemporânea vai, *mutatis mutandis*, construindo (ou desconstruindo) seu próprio percurso, trabalhando no limiar daquilo que alguns teóricos, tomando emprestado o termo da psicanálise, chamarão de esquizofrenia da linguagem.

As obras de Piglia apresentam ao seu modo (poderíamos dizer, em seu próprio idioleto) essa postura autoconsciente frente à linguagem e sua essência como “construto”. Suas obras investem numa narrativa sublinhada pelos jogos de linguagem, poética anarquista em cujo interior vai-se edificando um universo particular, com suas próprias convenções. Não se trata, no entanto, de uma poética surreal, ou mágico-realista, como alguns poderiam erroneamente interpretar; ao contrário, estamos pisando o terreno do hiperreal, da simulação, espaços nos quais o conhecimento aparece de maneira fractal, quase sob suspeita.

Queremos dizer com isso que obras como *Nombre falso* (1975), *Respiración artificial* (1980) e *La ciudad ausente*, esta última objeto deste estudo, se desenvolvem lançando mão de recursos estilísticos que manipulam, em um nível assaz profundo, os mecanismos do próprio discurso, sobretudo da literatura mesma enquanto instância epistemológica, remetendo, assim, ao genial lance de prestidigitação cervantino que, ao incluir-se a si mesmo em sua narrativa, abriu as portas da modernidade no âmbito da ficção.

Ambas as obras se voltam para o próprio objeto que as sustenta, a saber, a linguagem, perfazendo um movimento metapoético que vai desconstruindo as fronteiras das instâncias clássicas de referente, código e, conseqüentemente, mensagem. Com isso também esmaecem os limites entre real e ficção, já que a arte pós-moderna consiste fundamentalmente em simulações do real “... la mayoría de los textos de la postmodernidad producen una realidad desde un falsificado, de un signo, esto es, de un texto o realidad que ya es un sistema secundario de signos modalizante de la realidad” (TORO, 1997, p.200).

Já não se trata de imitar simplesmente o real ou sequer destruí-lo, mas sim de produzir objetos culturais auto-suficientes, ou ainda “autoconteúdos”. Trata-se, efetivamente, de uma concepção totalmente radical, a qual consiste em fabricar novos modelos de escritura não mais baseados em nenhuma realidade externa, mas sim em falsificações desta realidade “The sign aims to be thing, to abolish the distinction of the reference, the mechanism of replacement. Not the image of the thing, but its plaster cast. Its double, in other words” (ECO, 1983, p.07).

Aqui Eco toca um aspecto chave da pós-modernidade, desde Borges a Barthes: a questão do duplo. Com efeito, o duplo em Piglia é um conceito



extremamente explorado do ponto de vista da linguagem narrativa. Seus personagens são duplos, muitas vezes, duplês de um outro (alter-egos), assim como a linguagem em suas obras funciona como um duplo da própria literatura, na medida em que vai sendo construída em diferentes níveis de diálogo com esta. O leitor sente ao embrenhar-se pelos bosques da ficção de Piglia uma sensação de estar em um labirinto textual, dadas as intersecções entre crítica, ficção e história.

No pós-modernismo a história desempenha um papel preponderante: passado e presente estão constantemente entrecruzando-se, sendo julgados um à luz do outro. Da mesma forma, o texto crítico também sofre um processo de apropriação poética: ele é reelaborado em uma espécie de forma paraliterária, conforme observa Rosalind Krauss, constatação que segundo ela fica evidente a partir do “fato de Barthes e Derrida serem os *escritores*, e não os críticos, que os estudantes lêem atualmente” (Apud HUTCHEON, 1991, p.62).

O personagem de Emilio Renzi, presente também nas suas outras duas obras supramencionadas, resgata em *La ciudad ausente* novamente a metadiscussão sobre a história da literatura, e, por conseguinte, do país, assim como coloca à prova o papel da leitura-escritura, já que ele próprio é um personagem-leitor, um crítico literário à mercê dos mecanismos literários. Renzi, e o romance por antonomásia, funcionam como duplos da literatura; o nome completo do personagem nos indica esse processo figurativo: Ricardo Emilio Piglia Renzi. Assim como escondido na filiação simbólica do personagem está a presença do autor empírico, da mesma maneira acompanhamos a trajetória de Junior, protagonista imediato do romance, como uma *mise en scène* literária.

La ciudad ausente nos leva a uma narrativa labiríntica, fechada, na qual o mais importante parece ser o procedimento empregado na produção do texto e não o argumento textual em si, revelando-nos, assim, sua busca por uma metanarrativa. A negação do estilo literário convencional a partir dessa problematização da narrativa representa para Donald Shaw uma tentativa de “eludir el ‘sentido común literario’ ... de manera que la técnica del relato funcione como una metáfora de la inasibilidad de lo real” (1999, p.355).

Se o real - leia-se a história, o conhecimento - é intangível, cabe à literatura (pós-moderna) criar um duplo seu, um universo paralelo que possa servir de aproximação a este. Daí a importância da máquina-narradora no relato de *La ciudad ausente*, elemento deflagrador de todas as metáforas paraliterárias e/ou metadiscursivas que compõem o nível semântico profundo do romance. A máquina vai “fabricando” relatos, criando uma cadeia de textos/



discursos que se misturam à própria narrativa do romance. Edgardo H. Berg em sua análise do romance chama essa estratégia narrativa de “conspiración literaria”, e a sustenta com a seguinte interpretação:

Contra el relato monológico y estereotipado del estado que quiere imponer el modo de percibir el mundo y el criterio de lo real, la máquina provoca el desfase narrativo, articula y narra su contrafigura utópica... El texto juega a la desestabilización de los sistemas de referencia. (Apud SHAW, op.cit., p.356)

A máquina (transfiguração da literatura) cria uma realidade alternativa que se opõe deliberadamente à realidade oficial, como se pode observar no diálogo entre Junior e o misterioso personagem conhecido como o engenheiro Russo:

La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado. (PIGLIA, 1997, p.142)

Piglia estabelece a partir da metáfora da “máquina” uma intertextualidade explícita com a obra de Macedonio Fernández, cuja poética influenciou em muito a produção literária daquele, juntamente com as de outros dois consagrados autores, Borges e Joyce. Junior, uma espécie de jornalista detetivesco, busca desenfreadamente encontrar a máquina que teria sido construída por Macedonio Fernández com a função de produzir relatos. Junior nos demonstra entender e compartilhar dos ideais de Macedonio (assim como Piglia, o autor implícito) de tal forma que considera a máquina “su obra maestra” (PIGLIA, p.46). “En esos años había perdido a su mujer, Elena Obieta, y todo lo que Macedonio hizo desde entonces (y ante todo la máquina) estuvo destinado a hacerla presente. Ella era la Eterna, el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo” (PIGLIA, 46)

Junior a encontra ao final, numa das salas de um museu labiríntico e descobre que essa máquina é uma espécie de reduplicadora infinita de histórias. A máquina manteria assim viva a presença da esposa, ou em termos simbólicos, manteria viva a memória contra o poder do silenciamento “la voz interminable”, o fluxo criador que se opõe à estéril estagnação, princípios que sustentam a arte literária. Todas essas alusões nos levam à obra máxima de Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna* (obra póstuma, 1967).



Nela, Macedonio parece querer travar um duelo paródico com a chamada escola realista da literatura, provocando-a com nada mais nada menos do que 56 prólogos para seu “romance infinito”. Seu propósito maior, radical, é desfazer o princípio chave da literatura, a saber, a verossimilhança, que ele denomina de “alucinación”. Macedônio acredita numa radical diferenciação entre “lo leible” e “lo vivible”, de maneira que, para ele, o leitor deveria não apenas questionar a relação entre real e ficcional, mas sim nossa própria concepção de leitor e leitura.

En el Museo ... el deseo psicológico, arraigadísimo en todo lector, de descubrir un diseño, un principio de organización en el texto, o bien los rudimentos de verosimilitud convencional en los personajes, se halla sistemáticamente traicionado mediante una larga serie de tretas y artificios por lo general humorísticos. (SHAW, 1999, p.31)

Piglia absorve o pensamento de seu conterrâneo e o explora no desenvolvimento da narrativa de *La ciudad ausente*. Diante dessa rede intertextual que se abre em direção a uma complexa teoria da fabulação, costurando textos dos mais variados autores, Borges, Joyce, Poe, Macedonio Fernández, Piglia, nos deparamos com uma poética que ao reelaborar muitos dos conceitos literários acaba ela mesma se transformando numa imensa máquina reduplicadora, que trabalha com os limites da linguagem, configurando-se em uma arte do implícito.

Contudo, assim como no romance, o ato de traduzir, de duplicar engendrado pela máquina transforma-se num ato de criação. A máquina como metáfora da produção literária revela-se um mecanismo de luta contra a opressão do discurso oficial, lógico-racional. Em um diálogo com um dos personagens, Fuyita, cujo relato serve a Junior para traçar uma conexão em direção à origem da máquina, ficamos sabendo que esta adquiriu uma inteligência própria e que passou a infiltrar-se no pensamento oficial do Estado: “La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas” (Piglia, 1997, p.63).

Nesse aspecto, o romance se nos apresenta não mais apenas como metapoético, mas também como político, característica marcante das obras de Piglia. Além disso, a obra nos revela sua audaciosa pretensão, desconstruir as noções de verdade e originalidade. Para Piglia a literatura não pode ser reduzida a um mero jogo com os discursos. Ela deve perscrutar os discursos, requisitando para tanto um leitor que não seja ingênuo, já que não há nada de gratuito na intencionalidade do texto literário: “El lector modelo es aquel producido por la propia obra”. (Piglia, 2000, p.63)



Alexandre Dumas dizia que para contar a verdade era preciso escrever romances, pois ele sabia muito bem que a realidade muitas vezes é inverossímil e a história oficial não passa de uma bem sucedida versão dos fatos. O sagaz escritor francês, ressalve-se, apenas se enganou ao não colocar a palavra verdade no plural.

Referências Bibliográficas

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa, Editora Relógio d'água, 1991.

ECO, U. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Ed.Record, 2003.

. *Travels in Hyperreality: Essays*. Trad. William Weaver. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral, 1992.

. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

SHAW, D. L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1999.

TORO, A. de (org.). *Postmodernidad y Postcolonialidad- Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1997.

Notas

a Cf. tabela esquemática proposta por I. Hassan *The culture of posmodernism*, p.123-24.



Pablo Neruda y el arte de cantar la ciudad

Ximena Antonia Díaz Merino (PG/ UFRJ/ UFF)

Este estudio aborda una poética que presenta una interacción entre realidad y poesía, un espacio poético que virtualiza lo real para crear un *efecto de real* (BARTHES, 1969,p.147). Se trata de un proceso creativo que torna verdadera una representación, algo que sabemos está en el juego de la ficción. En el caso nerudiano la temática problematiza y manifiesta la mirada del poeta en relación a su entorno urbano. Específicamente se reflexionará sobre la representación de la realidad citadina en el poema “Oda a la Calle San Diego” del *Tercer Libro de Odas* (1957) (NERUDA,1995,p.722-728).

A partir de la afirmación de George Lukacs, “el realismo surge siempre de los problemas planteados por la vida” (LUKACS,1969, p.11), podemos afirmar que la poesía nerudiana dedicada a las ciudades presenta un tono realista, o mejor, existencialista. Será interesante observar cómo Neruda traduce esos “problemas” y cuál es su actitud frente a la realidad cantada.

Es importante destacar que la representación de la realidad en la literatura, específicamente en la poesía, no constituye una simple mimesis del entorno real, por el contrario, ésta se propone descubrir sus trazos esenciales. La labor del poeta no será, por lo tanto, copiar los hechos superficiales, sino que recrear lo esencial de la realidad. El poeta busca y selecciona de esa realidad, según su punto de vista, los materiales representativos para dar forma a su creación, deja de lado lo que considera accesorio. Neruda no presenta en sus poemas una visión total de las cosas o situaciones, él utiliza las particularidades, los fragmentos que, en su conjunto, constituirán su espacio poético real. El lírico chileno, al transferir para el poema su vivencia personal, está, al mismo tiempo, transfiriendo las tendencias de una época y de un momento histórico. Su Yo poético tiene un valor representativo de la realidad de que forma parte, sus vivencias tienen un significado social, o sea, representan la colectividad de su tiempo.

Al denominar de “realista” a la poesía de Neruda no nos estamos refiriendo al movimiento estético predominante en Francia entre 1850 y 1880, definido por Roman Jakobson como “una corriente artística que se postuló reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, y que aspira al máximo de verosimilitud” (LUKACS, 1969, p.150). Hablar de realismo en Neruda, no es hablar de estilo, sino de la actitud del escritor frente a la realidad. Neruda a través de la palabra revela el mundo en que vive, revela también su deseo de articular un contacto entre poesía y vida. Así,



podemos decir que el poeta chileno presenta en sus versos ciudadanos un “nuevo realismo”: un lenguaje más sencillo, más sobrio, menos hermético a través del cual transmite para el lector lo cotidiano del hombre, de las cosas, de la vida misma. En el año 1922, sus primeros años en la capital chilena y con apenas dieciocho años, el vate ya buscaba una expresión simple para su arte, puede citarse, por ejemplo, su declaración a la *Revista Claridad*:

A veces me alcanza el deseo de hablar poco, sin forma, con las frases mediocres en que existe esta realidad. Del rincón de la calle, horizonte y cielo que avisoro, desde la alta ventana donde siempre estoy pensando.
(SUÁREZ, 2004, p. 146)

Diferentemente de los escritores de su tiempo, Neruda no teorizó sobre poesía, mas desarrolló una poesía reflexiva, un aprofundamiento crítico que hace del lector un cómplice de sus cuestionamientos y de su estrategia creativa. Tenemos por ejemplo el texto “Arte poética” (1933), que resume las señales textuales de un extrañamiento para con la realidad, una manera metonímica de expresar la concretización de un mundo real, un texto en que el propio Neruda se cuestiona y se muestra confundido en relación a su proceso de creación poética:

*Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente
y con luto de viudo furioso por cada día de mi vida,
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,[...]
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.*
(NERUDA, 1995, p. 193-194)

Más tarde, en 1934 el lírico chileno llega a España, rompe con los cánones de la poesía pura y establece contacto con los jóvenes literatos de la época: García Lorca, Hernández y Alberti entre otros. En 1935, en su texto “Sobre una poesía sin pureza”, prólogo del primer número de la revista *Caballo Verde para la poesía*, presenta y define los postulados estéticos de su *poesía impura*, una poesía renovada que se opone a la poesía tradicional de Juan Ramón Jiménez:



Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso [...] De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico [...] Una poesía impura como un traje, como un cuerpo [...] Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo [...] Quien huye del mal gusto cae en el hielo (NERUDA, 2003, p. 130-131).

En “Oda a la calle San Diego” (1957) Pablo Neruda retoma los cuestionamientos estéticos presentados años antes reafirmando su interés por las cosas terrenas, por lo cotidiano del ser humano, manteniendo un enfoque existencialista. En esa nueva etapa iniciada con *Odas Elementales* (1954), el poeta chileno busca en la realidad la esencia de las cosas y de los cuestionamientos del hombre. A partir de ese momento, al dar una mayor atención a la realidad envolvente, Neruda será el espectador del escenario urbano y la ciudad será el palco donde se desenvolverá el día a día observado y vivenciado. El vate transformará en discurso poético las señales emitidas por el mundo *santiaguino* donde el *flanêur* nerudiano “lê o espaço público, metonimicamente representado pela rua, como realidade vivida e dinâmica” (GOMES, 1994, p. 112)

En la oda citada, Neruda describe su recorrido por un determinado lugar de Santiago, la calle San Diego. Se destaca en ese poema un observador atento que revela la dicotomía campo/ciudad, donde los elementos del campo van aflorando a partir de los elementos urbanos. Ya en la primera estrofa queda claro que la temática del poema abordará esos dos ambientes antagónicos: “Por la calle / San Diego / el aire de Santiago / viaja al Sur majestuoso”.

En Neruda el campo es un espacio que le concede libertad, al contrario de la ciudad que presentará un ambiente lleno de contrastes, un paisaje gris y sucio, y será a través de esos contrastes que el poeta llevará para el poema lo real del cotidiano urbano. En el poema estudiado Neruda se define como “el cronista errante de la calle San Diego”, cronista que lee la ciudad metonimicamente como parte del hombre en el espacio y en el tiempo. El poeta ve, a partir de esa calle, un segmento de Santiago como registrado en los versos destacados a seguir: “No viaja en tren el aire./ Va paso a paso / mirando / primero las ventanas, / luego los ríos, / más tarde los volcanes”, diversos elementos del paisaje santiaguino que el escritor chileno encuentra en una calle.

El “poeta cronista”, deambula por la ciudad e observa cada detalle, cada pedazo de ese laberinto de cemento en que se encuentra inserido creando imágenes casi aéreas de la ciudad. Así, esta poesía que se completa a través de la suma de pedazos, puede ser considerada la expresión



del rasgo desintegrador de la época vivenciada. Una aglomeración de objetos aislados y desvinculados de su todo, una manera de traducir en imágenes el espíritu fragmentado del hombre moderno. En el poema analizado, Neruda nos presenta ventanas, ríos, volcanes, autobuses, sellos, utensilios, piernas, brazos, etc. Cosas arrancadas de diversos lugares y que navegan por un tumultuado río de versos. Esos versos traducen el modo de ser de la realidad en la visión particular del poeta chileno. En el poema de Neruda la vida es un eterno río que corre sin parar, un constante deshacer y rehacer, el eterno renacer de cada día, de cada “ciclo azul”. Esto no se observa solamente en el mundo físico, sino también en la experiencia psíquica del hombre urbano:

*Más lejos
venden
lo imaginario, lo inimaginable,
útiles espantosos,
incógnitos bragueros,
endurecidas
flores de ortopedia,
piernas
que piden cuerpos,
gomas enlazadoras
como brazos
de bestias submarinas.
[...]
Algunos pasos más; una campana
que despierta.
Es el día que llega
ruidoso, en autobús desvencijado,
cobrando su tarifa matutina
por ver el ciclo azul
sólo un minuto, apenas un minuto
antes de que las tiendas,
los sonidos,
nos traguen y triturén
en el largo intestino
de la calle [...]*

Neruda al cantar la ciudad nos presenta un ambiente amenazador, sofocante y monstruoso, para él la calle es un “largo intestino triturador”, él contempla la ruina de todo lo que es. La ciudad grande aprisiona al Ser condenándolo a una especie de muerte en vida, mas la angustia expre-



sada por Neruda se ameniza al traer junto a la imagen de la ciudad, del momento presente, los recuerdos de su tierra de nacimiento. El olor, el río, el viento y el frío de otrora harán más amena su vivencia en el laberinto de concreto. La manera que el poeta encontrará para integrar estos dos ambientes antagónicos y hacer versos armoniosos será la superposición de campos semánticos, o sea, el vocabulario que procede de la naturaleza es empleado para expresar de forma metafórica el paisaje urbano, donde el movimiento ciudadano es comparado a “una ola” o a “un río”, refiriéndose así a la masa humana que circula por las calles:

[...]
*La calle
 corre ahora
 hacia arriba,
 hacia mañana:
 una ola
 venida
 del fondo
 de mi pueblo
 en este río
 popular
 recibió sus afluentes
 de toda la extensión del
 territorio [...]*

Pero no solamente los espacios hostiles son destacados por el lírico. Hay también ambientes que le proporcionan bienestar, como, por ejemplo, una librería que es comparada a una “bodega verde” o a “una nación lluviosa”. Librería que contiene ejemplares con imágenes de “luna llena, jazmines de archipiélagos: / reinos de nieve.” un espacio que representaría el ambiente fresco y acogedor del sur:

[...]
*En el número 134,
 la librería Araya.
 El antiguo librero
 es una piedra,
 parece el presidente
 de una república
 desmantelada,
 de una bodega verde,
 de una nación lluviosa.*

[...]
*Hay geografías
 de cuatrocientos tomos:
 en los primeros
 hay luna llena, jazmines de archipiélagos:
 los últimos volúmenes
 son sólo soledades:
 reinos de nieve, susurrantes renos [...]*

Definir Neruda como un “observador urbano” es apropiado por su capacidad de penetrar en las realidades física y simbólica de la ciudad y traducir en palabras las imágenes y vivencias del mundo real para el mundo poético. Neruda consigue escuchar la ciudad, sus sonidos, sus dolores, sus alegrías y transportar esos sentimientos para el poema, ya que como afirma Ángel Rama:

As cidades desenvolveram uma linguagem mediante duas redes superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, a simbólica que a ordena e interpreta [...] Há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem. (RAMA, 1985, p. 53)

La representación poética de la realidad nerudiana es el resultado de la suma de experiencias del pasado y del presente. Así, el poema puede ser un camino que llevará al conocimiento de la realidad, porque como el propio Neruda declaró:

[...] Nos vemos indefectiblemente condenados a la realidad y al realismo, es decir, a tomar una conciencia directa de lo que nos rodea y de los caminos de la transformación [...] si suprimimos la realidad nos vemos de pronto rodeados de un terreno imposible, de un tembladeral de hojas, de barro, de nubes, en que se hunden nuestros pies y se ahoga una incomunicación opresiva. (NERUDA, 2003, p. 390)

El realismo presentado en “Oda a la calle San Diego”, puede ser observado en la manera como el autor se entrega a la realidad que lo rodea: un observador sensible que capta y recibe los mensajes externos y no como un Yo que en ella se busca. El poeta se deja absorber por la calle, su sentimiento es colectivo cuando dice “apenas un minuto / antes de que las tiendas, / los sonidos, / nos traguen y trituren”, no hay distanciamiento



para con los habitantes de la ciudad porque él se incluye en la multitud. El poeta chileno presenta una nueva manera de mirar la realidad urbana si lo comparamos con el *flanêure* de Baudelaire que circulaba por la ciudad sin mezclarse a la masa humana, como lo afirma Walter Benjamin en *Paris do Segundo Império*:

Na Paris de Baudelaire [...] havia o transeunte, que se enfiava na multidão, mas havia também o flanêure, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade [...](BENJAMIN, 1989, p. 50)

Mientras que de la convivencia diaria del cronista nerudiano con el hombre ciudadano surge un sentimiento de fraternidad y complicidad, el poeta siente la ciudad y se incluye en ella sin privilegios, porque como el mismo Neruda afirmó: no es necesario que el poeta sea “un pequeño dios” (NERUDA, 2003, p. 390), el poeta no es un ser superior a los otros, por el contrario, es un hombre común y solamente teniendo consciencia de eso es que su voz llegará a ser universal. Para Rosales esta nueva concepción del hacer poético significó:

[...] la renovación de la poesía en cuatro aspectos fundamentales: la sustitución de la poética de la belleza por la poética de la existencia, el encuentro de nuevos sistemas formales, la creación de una nueva sintaxis y, finalmente, la ampliación ilimitada y planetaria del mundo poético. (ROSALES, 1974, p. 61)

De acuerdo con lo expuesto anteriormente se puede entender que la temática de la ciudad en Neruda representa una propuesta de redescubrimiento de las realidades visibles, un quehacer poéticamente consecuente con la manera de ser y de pensar del poeta chileno, una búsqueda por el entendimiento humano. Para Neruda la labor del poeta no se limita a cantar la rosa, a exaltar el amor o la nostalgia: hacer poesía es eso y mucho más. Neruda cantó también “las ásperas tareas humanas” (NERUDA, 2003, p. 392), la impureza de la realidad, porque solamente de esa manera...

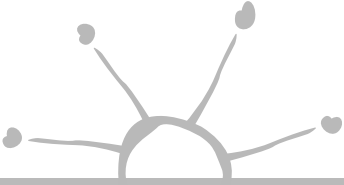
*“[...] la poesía no habrá cantado en vano”
(NERUDA, 2003, p. 392)*



Referencias Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades as cidades: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUBERMAN, Mariluci. O canto de Neruda. In: *Revista América Hispânica*. Rio de Janeiro, SEPEHA/UFRJ, pp.114-125.
- LUKACS, George, Theodor Adorno, Roman Jakobson, Ernst Fischer e Roland Barthes. *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1969.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- NERUDA, Pablo. *Para nacer he nacido*. 1ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- _____. *Pablo Neruda: antología*. Prólogo de Isidora Aguirre. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1995.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Introd. Mario Vargas Llosa y Prólogo de Hugo Achugar. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROSALES, Luis. La poesía de Neruda. In: *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Neruda*. Nº 287. Madrid: Gráficas 82, 1974.
- SUÁREZ, Eulogio. *Neruda Total*. Presentación de Yannis Ritson; prólogo de Juvencio Valle. 3ª ed. Santiago: RIL editores, 2004.





Estudos Hispânicos



Músicos brasileiros em exílio: Chile e Argentina

Alexandre Felipe Fiuza (UNIOESTE)

Há duas grandes levas de exilados políticos brasileiros durante a década de 1960. A primeira é marcada pelo exílio de políticos e intelectuais brasileiros que começaram a fugir do Brasil já a partir do Golpe de 1964 e que receberam convites para lecionar ou realizar pós-graduação com bolsas no exterior e para atuarem em suas profissões mais qualificadas. Por outro lado, os novos exilados de fins da década de 1960 e início de 1970 enfrentaram dificuldades diversas para obter emprego, geralmente braçais, em razão de serem ainda estudantes e trabalhadores não especializados. Quase todos advinham da luta armada ou foram trocados nos casos de seqüestros de embaixadores.

Havia dificuldades até na obtenção de vistos de permanência em inúmeros países para onde foram estes exilados. Mesmo nos países democráticos os exilados foram observados e taxados como “terroristas”. Além disso, a Interpol e as agências de notícias também contribuíram para a divulgação desta pecha.

A preocupação com os vistos e com os passaportes era freqüente para estes exilados. Esta documentação garantia a entrada em outros países, o acesso aos serviços públicos e ao emprego. José Rogério Licksa afirmou que, durante a ditadura militar brasileira, o passaporte era tão importante que se arriscou a sair do Chile e entrar na fronteira gaúcha para retirar um passaporte. O mesmo Licks deixaria um de seus passaportes com o exilado Carlos Minc, hoje deputado estadual no Rio de Janeiro, devido à semelhança física entre ambos.

Entre os exilados, destacam-se os casos dos que estavam no Chile e dos quais se obteve depoimentos: os músicos Licks e Leopoldo Paulino, o escritor Tabajara Ruas e a historiadora uruguaia Cristina Porta. Com o Golpe militar no Chile, em 1973, as embaixadas em Santiago foram rapidamente ocupadas por inúmeros estrangeiros e chilenos de oposição ao regime recém-instalado. A Embaixada da Argentina chegou a reunir cerca de 800 pessoas, sendo uma centena de brasileiros. Sobre este caso foram realizados filmes, documentários e três romances e memórias escritas por brasileiros (GABEIRA, 1979 e 1980; RUAS, 1998). Por exemplo, Fernando Gabeira, em seu livro de memórias *O Crepúsculo do Macho* (1980), relatou a experiência do exílio chileno e abordou a entrada na Embaixada do “Gaúcho”, na realidade, o músico Licks: “[...] um refugiado do sul do Brasil, [que] conseguira saltar com um violão e dedilhava algumas notas” (p.153).

Esta estada foi permeada por ameaças, doenças, falta de comida e de água, de roupas, colchões e mesmo espaço para as pessoas dormirem



no chão da casa de dois andares em que se localizava a Embaixada. Em razão do número de asilados e do restrito espaço em que se localizava a residência do embaixador, foi: “[...] preciso organizar o dia-a-dia para tornar viável o convívio e tentar evitar a proliferação de doenças, o que não impediu a ocorrência de inúmeros episódios constrangedores e o surgimento de crianças com diarreia e adultos com hepatite” (ROLLEMBERG, 1999, 179).

Este episódio se repetiu em outras embaixadas para onde fugiram inúmeros militantes de vários países. Segundo Leopoldo Paulino (2004), a situação foi extremamente complicada também na Embaixada do Panamá, afinal, quando ele lá chegou com sua mulher e seu filho, a pequena casa já contava com 40 pessoas. Diante da lotação, o refugiado brasileiro Teotônio dos Santos também ali presente ofereceu sua residência para que fosse transformada em embaixada. Com a tensa transferência de local, a situação melhorou, mas continuava chegando novos exilados, o que voltou a tornar o local pequeno demais para tantos asilados. Isto levou à: “[...] alguns exilados, a tese de que não deveríamos deixar entrar ninguém, em virtude do desconforto generalizado que lá experimentávamos, idéia essa que foi abraçada também por alguns refugiados brasileiros [...]” (PAULINO, 2004, p. 293). Essa proposta levou a um clima de guerra no interior da Embaixada entre as trezentas pessoas ali asiladas, mas foi vencida pelo coletivo.

Entre estes asilados estava também Betinho, o “irmão do Henfil”, homenageado pela dupla João Bosco e Aldir Blanc na canção *O Bêbado e a Equilibrista*. As mulheres e as crianças foram as primeiras pessoas a serem retiradas da Embaixada. Dias depois foi a vez dos homens, que, durante o caminho, foram: “[...] cantando canções revolucionárias que, embora agradassem a muitos transeuntes, causavam a ira dos militares que nos escoltavam. O coral, no ônibus em que eu me encontrava, foi dirigido pelo companheiro Ângelo Pezutti” (PAULINO, 2004, p.299).

Após voltar do Brasil, e antes do Golpe de 11 de setembro de 1973, Licks voltou a trabalhar na “Caixinha” de ajuda aos brasileiros exilados no Chile. Este era o nome dado a uma organização criada para amparar as pessoas que não paravam de chegar ao Chile, como no caso da intermediação de bolsas de estudos para os exilados. No caso, Licks trabalhou no restaurante da Caixinha e recorda o que aconteceu nos dias seguintes ao Golpe Militar encabeçado pelo General Pinochet: “meu chefe do Restaurante, o Camacho, me falou o seguinte: ‘Olha vou dar um conselho, você corta a barba e cabelo e você vai ter que procurar um jeito de escapar porque seu nome saiu numa lista de buscados, com outra gente conhecida aí’”.^c

Os refugiados políticos que antes estavam asilados na Embaixada da Argentina na capital chilena foram sendo instalados pelo interior



da Argentina. Já vivendo em Buenos Aires, os músicos brasileiros Raul Ellwanger, Eliana Lorentz Chaves^d, Zeca Leal, José Luís Sabóia, Edu, José Rogério Licks e Márcia Savaget Fiani^e, dirigidos pelo teatrólogo Augusto Boal^f, formaram o grupo *Caldo de Cana* que apresentou em Buenos Aires o espetáculo *Canción del Exilio*^g. Segundo o ex-integrante da Aliança Libertadora Nacional (ALN) e hoje vereador na cidade de Ribeirão Preto, Leopoldo Paulino:

Sob a direção de Augusto Boal, organizamos um show de música popular brasileira no último final de semana de março de 74, que foi apresentado no Teatro Latino, localizado na esquina das Ruas Cochabamba e Defensa. Denominamos o grupo de “Caldo de Cana”, e era integrado por Márcia, Edu, Saboia, Gaúcho, Raul e eu, cuja apresentação foi uma denúncia contra os crimes da ditadura brasileira (PAULINO, 2004, p. 309).

É também o mesmo Leopoldo quem narra em seu livro de memórias, *Tempo de Resistência*^h, a vida em Buenos Aires e o difícil exercício do ofício de músico no exílio: “[...] organizamos um trio para tocar em bares noturnos da cidade. Eu tocava piano e violão, Edu na percussão e Márcia [Fiani] cantando, e com essa atividade, consegui sobreviver durante todo o tempo em que permaneci na Argentina” (PAULINO, 2004, p.308).

Alguns destes músicos e outros exilados moraram num hospital desativado em Buenos Aires. Segundo Leopoldo Paulino, era um: “hospital em reforma da Rua Combate de los Pozos, local esse batizado pelos companheiros exilados que lá viviam de Aparelhão”. Apesar das difíceis condições não faltaram também momentos de sociabilidade entre os exilados, como nos jogos de: “[...] futebol e quase todos os dias, no final da tarde, realizávamos um jogo contra os argentinos que trabalhavam nas obras de reforma do hospital, sempre havendo grande rivalidade nessas disputas” (p.309).

Depois do Chile, foi a vez da Argentina entrar num processo de institucionalização da repressão que desembocou no Golpe Militar em 1976. Já sem Raul Ellwanger e Eliana Chaves e agora com o músico Madureira Vasconcellos, os músicos do *Caldo de Cana*, fugindo da repressão argentina, exilaram-se em diferentes países europeus, mas se reuniram esporadicamente para se apresentar pela Europa, como na Dinamarca, Alemanha, Bélgica, França e em Portugal, este último em 1977, na *Aula Magna* da Universidade de Lisboaⁱ. Três anos antes, num campo de refugiados na Alemanha, Licks conheceu o poeta Thiago de Mello^j e no mesmo ano se apresentou na cidade alemã de Mainz com Alexandre Manuel Thiago de Mello, o Manduka, filho do poeta.

A trajetória destes músicos revelou um “encurtamento do mundo”. O que



quer dizer tal assertiva? Refere-se ao fato de que quase todos os músicos entrevistados se conheceram em algum momento e em diferentes países durante o exílio. A princípio poderia ser evocada uma explicação baseada na coincidência, mas não foi uma causa subjetiva a razão destes encontros. O fato é que as áreas de atuação coincidiram: primeiramente a música, na seqüência as “comunidades brasileiras” de exilados no Chile, Argentina, França, Portugal, Alemanha e Dinamarca, entre outros países. Um outro ponto de confluência estava no campo político: os movimentos pela anistia e contra as ditaduras e as relações entre integrantes de grupos políticos de esquerda, além da língua comum entre brasileiros e portugueses.

Portanto, há uma recorrência nas entrevistas com estes músicos sobre os breves contatos aí estabelecidos. Por exemplo, ao perguntar ao músico português Luís Cília se ele conhecia algum músico brasileiro ele prontamente respondeu negativamente. Ao insistir se em seu exílio em Paris ele tinha conhecido o brasileiro Ricardo Vilas, ele se lembrou imediatamente respondendo: “como não conheceria, se foi eu quem o apresentou ao produtor e à gravadora que lançou o seu primeiro disco na França?”. Outras histórias se repetiram de participação nos mesmos espetáculos, encontros em festas particulares, nas ruas. O gaúcho José Rogério Licks, por exemplo, lembra de estar na casa de um amigo chileno numa das *poblaciones* da periferia de Santiago, no Chile, e de adentrar sem pedir licença, o músico Geraldo Vandré. Ele afirmara que entrou na casa depois de ouvir o violão e a canção brasileira cantada por Licks. Naquela mesma noite compuseram uma canção.

Apesar das tentativas de controle das ditaduras latino-americanas sobre os músicos, houve um significativo intercâmbio entre os músicos brasileiros exilados e os argentinos, uruguaios, chilenos, cubanos e portugueses. Um exemplo deste contato encontrado nesta investigação relaciona-se ao músico Manduka, que, em razão do exílio de seu pai Thiago de Mello no Chile, iniciou uma parceria com os músicos chilenos do grupo Los Jaivas. Eles se conheceram no início da década de 1970 no Chile, de onde surgiu um coletivo de músicos chamado: “[...] *Los Piratas del Bem-birá*, formado por Los Jaivas, Illapu, Manduka, Geraldo Vandré, Antonio Smith, Matías Pizarro”.^k

Tais contatos levaram também o músico brasileiro Geraldo Vandré a participar da gravação do disco *El Volantín*, de Los Jaivas, em 1971, cantando a faixa Bolerito. Quanto à parceria entre Manduka e Los Jaivas, esta renderia o disco *Los sueños de América*^m, gravado na Argentina em 1974. Neste disco, além de atuar como violonista também imprimiu uma marca muito pessoal de sua música na percussão. Contudo, a repressão que também chegou à Argentina trouxe mudanças e um dos integrantes do grupo foi preso, o que levou o grupo ao exílio europeu.



A canção que serviu como fundo sonoro nestes momentos trágicos, também serviu de alento em outras ocasiões nos meios oposicionistas. Uma trajetória de luta no Brasil, exílio no Chile, Argentina e pela Europa desembocou num cancionário popular e numa literatura de denúncia por meio de relatos de exilados, como na obra publicada em Portugal, *Memórias do Exílio – Brasil: 1964-1976*, em 1976. Outro exemplo desta literatura vem do escritor Tabajara Ruas, um dos asilados na Embaixada da Argentina durante o Golpe no Chile, que conseguiu ir para a Dinamarca. Ruas escreveu mais tarde o romance *O Amor de Pedro por João*, em que aborda ficcionalmente parte da trajetória destes exilados e do próprio autor.

Com a Anistia decretada em 1979, os músicos brasileiros aqui abordados voltaram ao Brasil. Os gaúchos Raul Ellwanger e Nana Chaves retornaram em 1977, antes mesmo de sair a Anistia em razão da condenação de Raul ter expirado. O músico Leopoldo Paulino, por não ter sido incluído em nenhum processo, também antecipou seu retorno. Os músicos Ricardo Vilas, José Rogério Licks e Manduka aguardaram a publicação da Anistia para voltarem ao seu país natal. Suas chegadas estão documentadas nos DOPS e foram encontradas nesta pesquisa. No caso de Licks, sua permanência no Brasil foi curta. Não havia espaço no Brasil para a música instrumental naquele período e sua carreira na Alemanha havia gerado frutos. Em razão desta realidade, Licks voltou para a Alemanha, onde até hoje desenvolve uma carreira como compositor e músico com uma dezena de discos lançados.

Estas trajetórias sugerem que a adaptação à condição de estrangeiro destes músicos exilados gerou uma inquietação permanente, refletida numa instabilidade de fixar uma residência, principalmente fora de países latino-americanos, ibéricos ou africanos. Estes músicos tiveram dificuldades muito maiores em relação aos que ficaram e seguiram suas carreiras artísticas no Brasil. Afinal, era uma outra língua a ser aprendida, havia as dificuldades em relação à documentação, uma nova realidade de constituir uma família no estrangeiro, as condições adversas para o exercício da profissão. Apesar de tudo isso, viveram experiências impensadas nos dias de hoje. Conviveram com inúmeros músicos de diversas nacionalidades, tiveram a oportunidade de mesclar diferentes referenciais musicais em sua criação, enfim, viveram e participaram de toda uma efervescência cultural e política que marcou aqueles anos.

Referências Bibliográficas

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Assis, SP: UNESP, 2006. (Tese de Doutorado em História).



- GABEIRA, Fernando. *O Crepúsculo do macho*. 14 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. (Coleção Edições do Pasquim; 82).
- _____. *O que é isso, companheiro?* 11 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. (Coleção Edições do Pasquim; 66).
- PAULINO, Leopoldo. *Tempo de Resistência*. 5 ed. Ribeirão Preto: COC Empreendimentos Culturais, 2004.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record, 2000.
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e rades*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- RUAS, Tabajara. *O amor de Pedro por João*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Record, 1998.

Notas

- a Depoimento ao autor em 22 mar. 2005, no Rio de Janeiro.
- b Uma lista com os brasileiros ali asilados foi encontrada no prontuário nº. 20.104 de José Rogério Licks presente no arquivo do DOPS/RJ. Material consultado com a presença do fichado.
- c Depoimento ao autor no Rio de Janeiro, em 23 mar. 2005.
- d Cantora também conhecida como Nana Chaves, que teve uma curta carreira no final da década de 1960 na chamada Frente Gaúcha da MPB, atuando em casas de espetáculos e em programas de televisão. Com sua prisão teve sua carreira severamente prejudicada. Foi exilada na Argentina e ao retornar ao Brasil, atuou novamente no campo da música. Atualmente trabalha na área da Psicologia. Fonte das informações sobre a carreira: depoimento da cantora ao autor por correspondência eletrônica entre 18 e 20 de janeiro de 2006.
- e Ficou conhecida junto aos grupos de direitos humanos por ser uma das presas pela ditadura militar brasileira e uma das signatárias da carta-denúncia "Torture in Brazil – Ilha das Flores" publicada em inúmeros periódicos internacionais no início de 1970.
- f O diretor se exilou após sua prisão e tortura sofridas, "acusado de colaborar com a ALN – por exemplo, como intermediário de mensagens em viagens ao exterior" (RIDENTI, 2000, p. 159).
- g Conforme folder obtido junto ao músico José Rogério Licks, conhecido na Alemanha pelo nome artístico de José Rogério.
- h Obra que desembocou na realização de um documentário homônimo.
- i Provavelmente, trata-se do mesmo evento citado pelo DEOPS no documento confidencial emitido pelo Ministério da Aeronáutica/ CISA, datado de 29 abr. 1977, no informe nº. 0096, classif. A-2, que afirmava: "de 13 a 19/4/77, org. Pelo Comitê Pró-Anistia Geral no Brasil e realiz. Sua abertura na Universidade de Lisboa". In: Pasta 50-E-29-222, Arquivo do DEOPS, Arquivo Público do Estado de São Paulo.
- j O poeta chegou a participar da preparação da guerrilha de Caparaó, ao lado dos escritores Otto Maria Carpeaux e Antonio Callado (RIDENTI, 2000, p. 145).
- k LOS SUEÑOS de América. Disponível em: <<http://www.jaivaamigos.com/discografia/id48.html>>. Acesso em: 13 mar. 2005.
- l Los Jaivas. *El Volantín*. Santiago do Chile: RCA, 1971. 33 rpm, stereo.
- m Los Jaivas. *Los Sueños de América*. Madrid: Movieplay, 1979. 33 rpm, stereo.

Repressão no Brasil e na Argentina: o caso Tenório Jr.

Alexandre Felipe Fiuza (UNIOESTE)

Um dos casos mais trágicos e representativos das relações entre as ditaduras do Cone Sul e as similaridades de seus métodos é o do desaparecimento do pianista brasileiro Tenório Jr. na Argentina, em 1976. No disco de Elis Regina, de 1979, “Elis, essa mulher”, esta intérprete registra na capa do disco a frase: “dedicado à ausência do Tenório Jr.”. Neste trabalho encontra-se o chamado “hino da anistia”, a canção *O bêbado e a equilibrista*, composta por João Bosco e Aldir Blanc e interpretada por Elis. Esta canção aborda por meio de metáforas o assassinato e desaparecimento de opositores ao regime ditatorial: “com tanta gente que partiu num rabo de foguete [...] choram Marias e Clarisses/ no solo do Brasil”, aí uma referência às mães e viúvas dos mortos ou “desaparecidos”, no caso, “Maria” tanto podemos pensar na mãe do Betinho (1935-1997), quanto na viúva do operário Manoel Fiel Filho, 49 anos, morto nos porões da repressão. Quanto à Clarisse, este era o nome da viúva de Vladimir Herzog, que teve uma trajetória de luta para provar que o marido não se suicidara.

Tenório Jr. ou Tenorinho era um pianista conhecido. Não era um mero acompanhante de banda, afinal, lançara no fatídico ano de 1964 o conceituado disco de música instrumental *Embalô*^a, pela Elenco. Também foi um dos músicos da peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, proibida pela Censura em 1974, o que levou a um dos maiores prejuízos financeiros para uma companhia de teatro até então, algo em torno de 30 mil dólares, prejudicando ainda as oitenta pessoas envolvidas no projeto.

Integrante da banda de Vinicius de Moraes (1913-1980), Tenório Jr. desapareceu naquele país durante uma *turnê*. Imediatamente seus amigos Toquinho, Vinicius e o poeta Ferreira Gullar iniciaram sua procura por Buenos Aires. O músico Raul Ellwanger, em 1976, ainda exilado na Argentina, conviveu alguns dias com os músicos que participavam desta *turnê*, em particular com o baterista Mutinho e com o próprio Tenório Jr. Ele e o baterista argentino Licari^b chegaram a levar Mutinho e Tenório para a oficina de um artesão que fazia capas de couro para seus instrumentos musicais. Raul lembra como foi importante para ele, enquanto exilado, ter o contato com toda a equipe de Vinicius. Ele recorda de ter participado dos ensaios, espetáculos, jantares e passeios com os músicos. Em relação ao desaparecimento de Tenório Jr., ele afirma:

Na noite em que o Tenório desapareceu a gente foi jantar e depois estivemos no hotel, na rua Montevideú. Eu e o Mutinho, baterista que é de Porto Alegre, ficamos conversando no saguão. Nessa hora, digamos entre 3 e 6 da manhã, se percebeu que o Tenório tinha desaparecido, nunca mais foi visto.^c



O amigo de Tenório Jr., o músico Frederico Mendonça, ou Frederica, é o autor da obra *O Crime contra Tenório*. Trata-se, provavelmente, do único trabalho mais investigativo sobre este caso. Ele relembra neste livro, que, apesar de ainda ser a véspera do golpe militar na Argentina, o clima de repressão era reinante. Naquela semana, dois outros integrantes do grupo já haviam sido parados e revistados pela polícia, o músico Toquinho e o flautista Mono. Após a prisão de Tenório Jr., surgiram uma série de versões para o fato. O Governo brasileiro mentiu ao criar um suposto envolvimento com tráfico de drogas, outros acreditavam que o músico havia “surtado” e depoimentos de outras vítimas também “atestavam” que ele ainda estava vivo na prisão. Por exemplo, em 1979, numa entrevista à Folha de São Paulo, Elis Regina asseverou sobre o paradeiro do músico: “O Tenório, até dois anos atrás, estava vivo em uma prisão em La Plata (...) quem me deu essa informação foi um compositor de lá, que foi visitar alguém detido por algum motivo, em La Plata, e viu Tenório.”^d

Este caso foi em parte solucionado mais de dez anos depois do fato ocorrido. O pianista Francisco Tenório Cerqueira Júnior havia descido de seu quarto de hotel Normandie, no centro da capital, para comprar cigarros e remédios quando foi preso e levado como suspeito unicamente pelo seu tipo *hippie*. A página na Internet *Tortura Nunca Mais* esclarece ainda mais as condições de sua morte:

[...] Em 1986, o ex-torturador argentino Claudio Vallejos, que integrava o Serviço de Informação Naval, em entrevista à revista Senhor (nº 270) menciona o destino de diversos brasileiros nas mãos da ditadura argentina: Sidney Fix Marques dos Santos, Luiz Renato do Lago Faria, Maria Regina Marcondes Pinto de Espinosa, Norma Espíndola, Roberto Rascardo Rodrigues e Francisco Tenório Jr.^e

Logo, só foi possível obter estas informações mediante o relato do torturador, visto que a ocultação dos corpos e a destruição ou desaparecimento da documentação sobre as ações militares que levaram à prisão e à morte destas vítimas, inviabilizaram a elucidação dos casos. Assim, Tenório:

Foi levado para a delegacia Comisaria 5ª, na rua Lavalle, onde foi interrogado. Contou que era apenas um músico que acompanhava Vinicius de Moraes em seus shows, o que só aumentou a insânia dos policiais – que consideravam o poeta um “artista comunista”. De lá foi levado para a Escola Mecânica da Armada e interrogado novamente. Foi encapuzado e morto com um tiro na cabeça, em sua cela. (CASTELLO, 1994, p. 383).



As relações entre as ditaduras latino-americanas podem ser mais uma vez observadas na documentação apresentada pelo mesmo Vallejos:

Do dia 20 de março de 1976 – quando o Capitão Acosta solicita ao Contra-Almirante Chamorro autorização ‘para estabelecer contato com o agente de ligação, código de guerra 003, letra C, do SNI do Brasil’, para que informasse a central do SNI no Brasil que o grupo de tarefa chefiado por Acosta estava ‘interessado na colaboração para a identificação e informações sobre a pessoa do detido brasileiro Francisco Tenório Jr.’^f

Vale ressaltar que este depoimento reforça a constatação da cooperação do Governo brasileiro com este assassinato. Afinal, o contato com o SNI (Serviço Nacional de Informações), então dirigido pelo que seria o próximo e último presidente militar, General João Figueiredo, possibilitou a confirmação de que Tenório Jr. não tinha nenhuma atuação junto a movimentos políticos, aliás, que era até mesmo filho de um delegado de polícia. Apesar desta confirmação, os militares dos dois países decidem pela “queima de arquivo” mediante o assassinato do músico. Ainda em relação ao documento fornecido por Vallejos:

Outro documento, em ofício assinado por Acosta é dirigido ao embaixador, em nome do “Chefe da Armada Argentina”, e datado de 25 de março de 1976, quando a embaixada brasileira era comunicada sobre o seguinte:

“1) Lamentamos informar a essa representação diplomática o falecimento do cidadão brasileiro Francisco Tenório Júnior, Passaporte nº 197803, de 35 anos, músico de profissão, residente na cidade do Rio de Janeiro; “2) O mesmo encontrava-se detido à disposição do Poder Executivo Nacional, o que foi oportunamente informado a esta Embaixada; “3) O cadáver encontra-se à disposição da embaixada na morgue judicial da cidade de Buenos Aires, onde foi remetido para a devida autópsia.”^g

Este é um outro caso em que as embaixadas brasileiras atuavam no apoio logístico da ditadura no exterior, em particular, no envio de informações da atuação dos exilados. No caso Tenório, a Embaixada do Brasil na Argentina foi novamente conivente com o Governo Brasileiro na sonegação de informações aos familiares de desaparecidos políticos. Segundo o relato de Vallejos, um diplomata sabia da prisão e do local onde se encontrava Tenório, tratava-se de “Marcos Cortes (Marcos Henrique Camillo Cortes, Ministro-Conselheiro do Itamaraty em Buenos Aires entre 74 e 78, depois promovido a Ministro de Primeira Classe e transferido



para a Austrália).”^h Este diplomata não foi o único a saber do caso, ainda segundo Vallejos, participaram da ação outros dois brasileiros que foram até Buenos Aires participar do interrogatório e das sessões de tortura: o major Souza Baptista Vieira e o capitão Visconti.

Este caso revela ainda o início da atividade da operação conhecida por “Plano Condor”. Esta política repressiva veio à tona em 1992, no momento em que o ex-presos político paraguaio Martín Almada localizou em Assunção o “Arquivo do Terror”, com milhares de documentos sobre o plano arquitetado pelos governos autoritários do Paraguai, Brasil, Argentina, Chile, Uruguai e Bolívia, com o apoio dos Estados Unidos. No caso do Brasil, no ano de 2000, foram feitas denúncias sobre documentos encontrados nos arquivos do Centro de Informações do Exército (CIE) que comprovariam uma lista de argentinos procurados pelas autoridades brasileiras a pedido da ditadura argentina, já em 1976.

Esta operação não atingiu unicamente um brasileiro na Argentina. No Brasil, não foi diferente a repressão aos estrangeiros considerados inimigos da Segurança Nacional, afinal constam, entre outros, os “desaparecidos” argentinos: Noberto Armando Habeger, o padre Jorge Oscar Adur e Ernesto Ruggia (TELES, 2001, p. 179). Além da repressão, os argentinos no Brasil também foram objeto de preocupação da vigilância política, como atestam os documentos dos arquivos do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Por exemplo, no DOPS de São Paulo, encontram-se dezesseis documentos em que o nome da cantora argentina Mercedes Sosa foi citado primária ou secundariamente entre 1977 e 1982. Esta documentação se refere a espetáculos no Brasil, participação em eventos, como no Festival Nacional Mulheres nas Artes, em 1982; por ter sido aludida em um manifesto: “Ref. Citada no panfleto ref. 30.000 desaparecidos na Argentina” ; ou ainda por ser “cantora conhecida como intérprete de canções de protesto” ; entre outros.

Três anos antes do assassinato de Tenório, o músico brasileiro José Rogério Licks, lembra a certa altura, durante seu breve exílio na Argentina, que havia sido procurado por uma outra exilada que buscava informações sobre seu marido. Ele acompanhou-a até uma das instalações do Exército argentino, mas não obtiveram informações. O brasileiro desaparecidoⁱ tratava-se de João Batista Rita, um dos setenta trocados após o seqüestro do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, em 1971. Todos foram mandados para o Chile e de lá Rita foi para a Argentina, onde se casou com a exilada chilena Amelia Barrera, a mesma que pedira ajuda ao Licks.



Segundo a matéria “Inteligência e coragem a serviço da luta armada” publicada no jornal A Notícia, Rita teria sido preso no dia 11 de dezembro de 1973, junto com outro exilado, o ex-major Joaquim Pires Cerveira, “por um grupo de homens armados falando português e liderados por um homem que, mais tarde foi apurado, seria o delegado Sérgio Fleury”. De acordo com informações de sua família, acreditavam que ele tivesse “[...] sido seqüestrado e trazido de volta ao Brasil, via Operação Condor, onde teria sido torturado e morto”. Outro depoimento vem do músico brasileiro Leopoldo Paulino:

No dia 11 de dezembro de 73, foi seqüestrado em Buenos Aires o companheiro João Batista Rita, chamado de “Catarina” por todos nós, exilado que morava conosco no Aparelhão. Com João Batista, foi seqüestrado também o major Cerveira, exilado político brasileiro, cuja operação foi realizada em Buenos Aires pela polícia brasileira, com o aval dos órgãos de segurança do governo argentino. Os dois companheiros foram vistos, pela última vez, por alguns presos políticos no DOI-CODI do Rio de Janeiro, já arrebatados pela tortura, nunca mais se conhecendo seu paradeiro. (PAULINO, 2004, p. 311-2).

Esta prisão levou outros exilados brasileiros a agilizarem sua saída do país. As relações entre os dois governos, como afirmado anteriormente, propiciaram a fácil entrada de militares brasileiros em território argentino e a realização de ações conjuntas. Além disso, a DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), a polícia secreta chilena, também passou a fazer incursões pela Argentina em busca dos integrantes chilenos do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) e de seus aliados. Ainda de acordo com Leopoldo Paulino, houve uma tentativa frustrada de seqüestro de outro companheiro brasileiro que vivia na capital, desta vez sem êxito, do também exilado: “Amarílio Vasconcelos, antigo militante do PC do B, que conseguiu escapar, correndo por uma rua do centro de Buenos Aires, gritando aos populares que por lá transitavam que estava sendo perseguido por policiais brasileiros” (PAULINO, 2004, p. 312).

Voltando ao caso Tenório, apesar de completar 30 anos, ainda não foi de todo solucionado. A indenização à sua família só foi autorizada pelo governo brasileiro em fevereiro de 2006 quando do voto favorável da *Comissão de Mortos e Desaparecidos* à responsabilização do Estado brasileiro, por este não ter envidado esforços para salvar da prisão seu nacional. Anos antes, o Governo argentino, por sua vez, também reconheceu e aprovou uma indenização junto à família. Acredita-se que a sepultura indicada pelos militares argentinos como sendo a de Tenório, seja na



verdade de outra vítima da repressão. Seus restos mortais e o julgamento dos brasileiros envolvidos no crime ainda são objetos de silenciamento.

Quando da morte do jovem músico, sua esposa estava grávida (a criança nasceu no mês seguinte) e já tinham quatro filhos. Tal situação já denota as dificuldades econômicas e emocionais por qual passou esta família. Esta história individual exemplifica ainda a dor da espera dos familiares dos desaparecidos políticos e a existência de uma prática corrente nas ditaduras latino-americanas, com o mesmo tipo de abordagem e de final trágico. Este caso revela que a repressão atingia os músicos também pelo que representava a canção dos opositores para estes regimes autoritários. Por fim, reproduzo abaixo as últimas passagens do livro de Frederá:

Tenório alquebrado, aniquilado, arritmico, jazia prostrado no chão da cela torpe. Cinco dias de tortura vil, hedionda, monstruosa, covarde, e ele ainda não podia acreditar. (...) Tenório ainda tinha vida quando resolveram que era melhor tirá-la. (...) O tenente Astíz (...) desferiu o tiro mais assassino da história da música de todos os tempos da vida destes dois países, talvez de todo o mundo. (...) O piano Wurlitzer portátil veio algum tempo depois, órfão, viajando só, no meio da bagagem do avião, e desembarcou no Brasil, silencioso como um esquife. Deus tenha piedade de todos!

Referências Bibliográficas

- CASTELLO, José. Vinicius de Moraes: o poeta da paixão. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Assis, SP: UNESP, 2006. (Tese de Doutorado em História).
- OLIVEIRA, Frederico Mendonça de. *O Crime contra Tenório*. Alfenas, MG: Atenas, 1997.
- PAULINO, Leopoldo. *Tempo de Resistência*. 5 ed. Ribeirão Preto: COC Empreendimentos Culturais, 2004.
- TELES, Janaína (Org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* 2 ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH – USP, 2001.

Notas

- a *Relançado no formato CD em 2004, pela Universal Music/ Dubás Música. Este disco foi gravado quando o músico tinha apenas 23 anos de idade e contou com a participação de músicos de renome, como Paulo Moura, Raul de Souza, Milton Banana, entre outros.*
- b *Segundo Frederico Oliveira (2005), Licari, ainda durante o seqüestro de Tenório, também foi seqüestrado e duramente agredido na praia de Saint Tropez.*



- c *Entrevista concedida ao autor em 04 jan. 2005, na Praia do Rosa/ Santa Catarina.*
- d *Elis – a equilibrista. Folha de São Paulo, 03 jun. 1979.*
- e *Desaparecidos políticos -Francisco Tenório Júnior. Disponível: <http://www.torturanuncamais.org.br/mtnm_mor/mor_desaparecidos/mor_francisco_junior.htm>Acesso em 01 abr. 2005.*
- f *Idem.*
- g *Ibidem.*
- h *OLIVEIRA, Frederico Mendonça de. Terceira Parte. Mimeo, 2005. Capítulo gentilmente cedido pelo autor, diga-se de nota, outro grande instrumentista e ex-integrante do aclamado grupo Som Imaginário. (capítulo inédito da nova edição de O Crime contra Tenório, Alfenas, MG: Atenas, 1997).*
- i *Segundo o Grupo Tortura Nunca Mais/ RJ, além de Tenório Júnior, os desaparecidos na Argentina seriam ainda: Jorge Alberto Basso, Luiz Renato do Lago Faria, Maria Regina Marcondes Pinto, Roberto Rascardo Rodrigues, Sidney Fix Marques dos Santos e Walter Kenneth Nelson Fleury.*
- j *OLIVEIRA, Frederico Mendonça de. Terceira Parte. Mimeo, 2005.*



Spitzer e o debate sobre *La Sibila Cassandra*: poesia e doutrina em Gil Vicente.

Alexandre Soares Carneiro (DTL/ IEL/ UNICAMP)

Que uma breve peça natalina, de aparência das mais simples, tenha chamado a atenção de um crítico da estatura de Spitzer, no interior de um debate que envolveu importantes vicentistas como Hart, Révah e Lida de Malkiel, já é um índice da singularidade do *Auto da Sibila Cassandra*. De fato, ela é uma obra que cativa pelo lirismo, ao mesmo tempo em que intriga pela estrutura caprichosamente montada, com a devoção convencional dando ensejo a uma ousada abordagem doutrinal em que se incorporam, ao lado dos elementos poéticos, comédia, drama de costumes, bucolismo, popularismo musical e coreográfico. Nada é simples nesta peça que, ao final, preserva ainda assim o encanto das coisas singelas.

A *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* (1562) informa que a *Sibila Cassandra* fora encenada no mosteiro da Madre de Deus, próximo de Lisboa, nas “matinas de Natal”, sem indicação de ano (situam-na por volta de 1513). Integrada ao calendário litúrgico, a peça se articula, como as demais obras devotas do autor, ao que poderíamos chamar de espiritualidade monárquica e cortesã. A didascália também informa que a encenação fora endereçada à rainha D. Leonor (1458-1525), já citada na abertura da primeira parte da edição, a das obras “de devaçam”. Foi assim amparado pela figura da “rainha velha”, e no intervalo ambíguo entre a matéria política e a religiosa, que a atividade teatral de Gil Vicente conheceu seu primeiro florescimento. Grande impulsora do que hoje chamaríamos de “vida cultural” - o que descreve mal as ações de que tratamos (CARNEIRO DE SOUZA, 2002) -, D. Leonor, era irmã de D. Manuel I (1469-1521), e viúva de seu antecessor no trono, D. João II (1455–1495). O próprio mosteiro em que se representou a *Sibila Cassandra* ocupava o espaço onde outrora se erguiam edifícios régios construídos no século XIII. Fundado em 1509 por D. Leonor, anexo a novos paços reais, o Convento da Madre de Deus, vinculado à Ordem de Santa Clara, abrigará um grupo notável de mulheres da aristocracia portuguesa e castelhana, lembrando a proximidade das monarquias naquele período. Num ambiente deste tipo, nada insólito no período, viceja uma espiritualidade elaborada, permeável a discussões que agitam o século - a política, a instituição matrimonial, o comportamento, o amor profano inclusive. Os meios aristocráticos foram solo fecundo para a exploração de temas e formas de natureza diversa, sendo o bilingüismo cortesão apenas uma dimensão desta abertura – e vem a propósito falar lembrar o biculturalismo popular/erudito (BURKE,



1989) que não passou despercebido a Spitzer. A riqueza da obra vicentina compatibiliza-se com a do ambiente em que atua.

Se há uma devoção particular aos príncipes ligada ao caráter sacro da monarquia, a cultura palaciana parece voltar-se, como dizíamos, também para temáticas mais terrenas. Ao lado do material humanístico, novidade no período, as cortes ibéricas vinham fomentando o ressurgir de uma literatura amorosa na tradição da *fin'amors*. Entre as vastas compilações líricas, da qual participa boa parcela da população palaciana, são normalmente lembrados o *Cancionero de Baena* (c.1430), o *Cancionero General* de Hernando de Castillo (1511), e, em Portugal, o *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende (1516). Mais do que moda literária, trata-se de um comportamento prestigiado, dentro do que já foi descrito como um *revival* do trovadorismo – parte importante do comportamento galante do cortesão (BOASE, 1978).

O “serviço amoroso” é um dos tópicos mais importantes da cultura de corte no ocidente, e não é necessário remontar ao século XII, com a constituição da lírica trovadoresca, para identificar os principais recursos retórico-literários associados a tal ideal de comportamento. Por complexa que seja sua origem, é certo que este modelo se transformou em convenção, e ajudou a definir comportamentos (DUBY, 1993, pp. 331-351). No entanto, à idealização amorosa se contrapõe um realismo moral que irá situar as relações intersexuais no plano mais terreno de outras instituições - como a do casamento.

Devemos a Margarida Vieira Mendes a percepção mais adequada da relevância do tema do casamento na peça, relacionando-a não a costumes matrimoniais contemporâneos (equivoco já apontado por Spitzer), mas a uma vasta literatura sobre a mulher e a instituição matrimonial. À época circulam, em profusão, sermões, diálogos, epístolas, tratados ou *espelhos de casados* em que se tenta regular “um estado de vida ... por meio de uma educação cristã e de regras de educação feminina” (VIEIRA MENDES, 1992, p. 9). Além de importantes textos de humanistas como Erasmo, Vives e João de Barros (*Espelho de Casados*, 1540), cabendo destacar também exemplos anteriores, como o *Livre des Trois Vertus* (1405), da escritora palaciana francesa Cristine de Pizan, obra vertida para o português sob os auspícios da família real em finais do século XV, e impressa em 1518 (como *O Espelho de Cristina*). Esta literatura didática dialoga com uma tão antiga como renitente corrente misógina – pois ordinariamente as misérias do casamento derivam das falhas incorrigíveis das mulheres. Novidade no teatro, a peça pontua alguns tópicos da discussão sob uma óptica feminina. A perda da liberdade é o que mais deve temer a mulher que pensa em se casar. Mas também as inquietações



amorosas, o peso da maternidade, o destempero dos maridos (ciumentos, infiéis, violentos), as contendas domésticas, em que a esposa se vê sempre em desvantagem...

O tema do casamento é de pronto exposto no monólogo inicial da peça, em que se define com clareza a situação – a aversão ao matrimônio por parte da “pastora” Cassandra. Esta recusa é desenvolvida, em tom de comédia ligeira, na seqüência dialógica em que ela rejeita as propostas, inicialmente bastante prosaicas, de um rústico Salomão. Alguns de seus laivos cavalheirescos são prontamente fulminados pela ativa e aguda Sibila, junto com todos os argumentos materiais depois apresentados pelos demais intervenientes: o bom senso, a qualidade do noivo, sua riqueza. Idem para os teológicos (a sacramentalidade do matrimônio, fundada nas Escrituras), evocados pelo “tio” de Salomão, o “pastor” Moisés.

A peça permite assim, graças a esta surpreendente superposição de personagens – os aldeões são, ao mesmo tempo, personagens bíblicas ou da tradição pagã -, um contínuo deslocamento de planos, a que conferem leveza os entrecchos coreográficos e os felizes achados poéticos. Num ritmo musical, temas tratados em tom solene – o amor em sua dimensão profana ou religiosa – logo são reinterpretados, no estilo das comédias de costumes, à luz das experiências mais prosaicas, movimento que se dá nas duas direções. Além do efeito desnorteante produzido pelo anacronismo, as figuras encenadas podem, “sin perder la aureola de su don profético, funcionar al mismo tiempo como portavoces de los valores de una sociedad tradicional localizada en el espacio y el tiempo.” (RECKERT, 1996, p XX). A comédia é assim, ao mesmo tempo, uma alegoria profética, pois em última instância são equivocadas as pretensões de sabedoria mundana, e acidentados os interesses humanos, mesmo os mais dignos e naturais. Estes discorrem num tempo “criatural”, gravitando em torno às promessas estáveis do Eterno. A peça torna plástica e poética esta relação abstrata entre dimensões.

Mas como assinala Spitzer, quando a personagem revela a razão de sua recusa ao casamento, as reações dos antagonistas fazem com que a peça perca o ar de comédia ligeira para assumir um tom claramente devoto, como convém a uma *moralidade* que é também um *mistério* natalino. A iconografia religiosa do período confirma esta espécie de compromisso entre a Lei Natural e a Lei Mosaica, no anúncio da Redenção da humanidade. Quanto ao teatro natalino, tão convencional como a representação da adoração dos pastores (o *Officium Pastorum*) é o recurso à anunciação dos profetas. Esta se vincula à tradição litúrgica do *Ordo propheta-*



rum, no qual se irá integrar o “canto da Sibila”: durante a celebração, um personagem vestido à oriental entoava estrofes que revelariam os sinais do dia do Juízo.

As sibilas pagãs são neste contexto reinterpretadas pela tradição patrística e medieval, que nos legou um catálogo de onde saem as futuras aldeãs vicentinas: a sibila da Eritrêia, a sibila Pérsica e a sibila Ciméria. No final da Idade Média, além dos sinais do Juízo, elas ganham o papel de anunciadoras de Cristo. Cassandra, filha de Príamo, mencionada na *Ilíada*, e sobre a qual Virgílio e Ovídio compõem (com variantes) uma anedota tão trágica como célebre (vide *Eneida* II e *Metamorfoses* XIV) está à margem desta tradição. No entanto, pôde-se notar (VIEIRA MENDES, 1992, p. 7) que, em comum com a personagem clássica, a sibila vicentina tem a juventude, a beleza, a obstinação, o isolamento temerário, o estudo e a sabedoria. Este orgulho desmesurado pode ser entendido como um uso desvirtuado de um saber estudioso; como aliás nota o Salomão da peça. Desta obstinada arrogante, detentora de uma sabedoria frágil mas orgulhosa, Vicente teria feito, segundo Spitzer, uma espécie de Anti-Maria, a ser redimida ao final. Orgulho e humildade formam um par anti-tético a dinamizar uma peça que se movimenta num jogo de simetrias e oposições, para terminar no quadro vivo da adoração ao presépio, numa humilde homenagem ao modelo feminino cristão por excelência.

Muitos notaram o quanto a tradição referendária a presença da alegoria no texto. Na verdade, em torno a esta questão surgiram, a partir de 1958, na prestigiosa *Hispanic Review*, análises contrapostas do auto, desencadeadas quando Thomas Hart, para defender a unidade da peça (fraca ou inexistente, para a crítica anterior), invocou justamente seus mecanismos alegóricos de significação. Como resposta a Hart surgem, um ano depois, na mesma revista, um texto de I. S. Révah e o estudo de Spitzer, cuja centralidade destacamos. Para Hart, a unidade da peça reside nas relações alegóricas entre os elementos, considerando o uso sistemático deste procedimento – “dizer uma coisa para significar outra”, na definição de Isidoro de Sevilha (c.560-636) – desde a Idade Média. A leitura alegórica da Bíblia, tratada em vários manuais, se estende para sermões e outras obras desta natureza. Como obra devota, *La Sibila Cassandra* fundamentaria na alegoria a sua composição. Hart destaca seus vários níveis de significação já na recusa ao casamento por parte de Cassandra: ela indicaria outra recusa, a da alma que nega a junção com Cristo (que a Bíblia chama de ‘bom pastor’). Avançando nesta linha, o autor tenta explicar um vasto conjunto de detalhes da peça (o que confere a seu artigo um aspecto talvez demasiado engenhoso, duramente questio-



nado por Lida de Malkiel). É interessante sua observação de que Salomão seria uma *figura* de Cristo, enquanto Cassandra seria “figura do homem sob a Antiga Lei; nela, a humildade e a razão foram subjugadas pelo orgulho” (p. 48). Mas a necessária distinção entre *alegoria* e *figura* foi notada por Spitzer, na esteira de Auerbach e, assinalada a divergência neste ponto fundamental, vemos surgir seu diálogo com Hart. O crítico alemão mobiliza ali sua impressionante erudição em favor de uma prodigiosa capacidade analítica. Ele ilumina a obra com excelentes intuições, para as quais busca sempre os fundamentos mais precisos, organizando-as em torno ao problema da unidade artística da peça.

Spitzer reafirma a coerência do auto vicentino assinalada por Hart, acreditando no entanto ser possível vislumbrá-la de forma diversa, ou seja, não por meio da alegoria. Seu ensaio propõe assim “uma explicação mais literal do texto, que também incluiria uma avaliação estética” (p. 56). As análises de Spitzer mostram que seu principal tema é o da profecia. A noção de *figura* é aqui importante, e se relaciona ao *topos* da prefiguração. Como mostrou Auerbach, trata-se de um procedimento hermenêutico que vê nos *factos* relatados no Antigo Testamento sinais dos acontecimentos futuros registrados não só no Novo Testamento: toda a história humana pode ser ressignificada à luz de acontecimentos anteriores e posteriores, iluminando assim seu próprio desfecho. Na peça, isto permitiria ao autor situar o mundo pagão e o vetero-testamentário num mesmo plano dramático, o qual mimetiza o plano espacial e temporal que antecede a vinda de Cristo. Junta-se a este o tema da conversão: reintegrar a desgarrada Sibila ao final é coerente com a idéia cristã de que a conversão se pode operar a qualquer momento após a vinda do redentor, tal como o nascimento de Cristo se reatualiza no ciclo litúrgico. A partir disto, Spitzer enfatiza a engenhosidade do dramaturgo na construção da personagem principal. As múltiplas alusões simbólicas presentes nas cantigas ajudam a criar uma harmonia poética para a peça, com a oposição entre Cassandra e Maria, por exemplo, sendo marcada através das metáforas das flores, ou da *saña*. A análise da personagem de Salomão também é bastante iluminadora, e revela sua adaptação, em seus diversos tons, ao fluxo da peça, pondo em xeque uma suposta “incoerência” apontada por alguns críticos.

Sem deixar de anotar o caráter cômico da peça, Spitzer mostra que este também se integra à lógica totalizadora do auto. A atenção do crítico voltou-se justamente para este sugestivo “à vontade” do autor, que incorpora a uma peça religiosa elementos aparentemente incompatíveis com ela. Isto mostra bem a distância de Spitzer perante ao restante da



crítica; e seu comentário final a respeito de Ticknor, para quem haveria na peça vicentina “uma estranha união do espírito do antigo mistério e do moderno *vaudeville*”, é revelador de sua atitude: ele aceita e explora este contraste, mas o reavalia esteticamente no mesmo movimento em que explicita historicamente o potencial estilístico deste dado incomum. Ticknor estaria certo quanto à definição, mas não quanto à avaliação da peça. Para Spitzer, no auto vicentino “não há mistura de motivos secular e religioso, mas um natural desenvolvimento deste último” (p. 75). O ‘natural’ aqui tem a ver com a coerência da peça com os traços essenciais do gênero, e Spitzer mostra-a emergindo de maneira plena de um pensamento doutrinal maduro; mas a *naturalidade* também está na graça *sui generis* com que Gil Vicente soube compô-la, enquanto obra de arte igualmente plena. Como já anotamos, a crítica mais recente – Reckert, Zimik, Delgado-Morales – retomou algumas vezes o exame da obra, o que indica a fecundidade da peça. Não faltaram os que a perceberam como obra feminista pós-moderna (POTTER 2004).

Referências Bibliográficas

- AUERBACH, Eric, *Figura*, SP, Ática, 1997
- BOASE, Roger. *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*. London: Routledge, 1978.
- BURKE, Peter, *Cultura Popular na Idade Moderna*. SP, Cia das Letras, 1989.
- CARNEIRO DE SOUSA, Ivo. *A Rainha D. Leonor (1458-1525): Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, Gulbenkian, 2002.
- DELGADO-MORALES, Manuel, “La tropología navideña del *Auto de la Sibila Casandra*” in *Bulletin Hispanique*, 88, [1986], 190-201.
- DUBY, Georges, “O modelo cortês”, in Duby, G., Perrot, M. *História das mulheres no Ocidente*. V.2: A Idade Média, Porto/SP, Afrontamento/Ebradil, 1993, pp. 331-351.
- HART, Thomas, “Gil Vicente’s *Auto de la Sibila Casandra*”, *Hispanic Review* 26 (1958): 33-51.
- LIDA DE MALKIEL, Maria Rosa “Para la gènesis del *Auto de la SC*”, *Filología* 5 (1959), 47-63.
- POTTER, Robert “La Sebila Casandra: Gil Vicente’s Postmodern feminist Christmas Play”, XI Colóquio da Sociéte Internationale pour l’Étude du Théâtre Medieval (agosto de 2004, Elche, Espanha). <http://www.sitm.info/history/Elx/Ponenciaspdf/Potter.pdf>



RECKERT, Stephen. "Gil Vicente y la génesis de la comedia española", in Gil Vicente, *Teatro Castellano*, Ed. de Manuel Calderón, Barcelona, Crítica, 1996.

REVÁH, I.S. "L'Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente", *HR*, 27 (1959), 167-193.

SPITZER, Leo, "The artistic unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Casandra*", *HR* 27, 1959, 57-77.

VIEIRA MENDES, Margarida, *Cassandra Lisboa*, Quimera, 1992.

ZIMIC, Stanislav "O sentido alegórico do *Auto de la SC* de Gil Vicente": *Temas Vicentinos*, 1992.



A moagem da cultura brasileira e cubana através das obras de Gilberto Freyre e Fernando Ortiz

Ana Lúcia Alves Gomes (UFF)

O século XX foi um período marcado por profundas transformações. A psicanálise vem à tona com Sigmund Freud. O físico alemão Max Planck inaugura a física quântica, o que, cinco anos depois, permitiria a Einstein desenvolver a teoria da relatividade, dando origem à bomba atômica. Karl Marx cria a ciência da história. As mulheres conquistam o direito de votar. A tecnologia e a velocidade com que essas transformações ocorriam tornavam a fé em um mundo ordenado impossível. Diferentemente do século XIX, onde as instituições casamento e família, o espaço privado, a vida cotidiana, a expressão da verdade eram égides embaixadoras da vida do cidadão, o que se tem, no decorrer deste século, é a ruptura com tais valores e uma subsequente tentativa de reconstrução.

Movimentos como o Estridentismo, o Antropofagismo, o Criacionismo, o Ultraísmo, o Indigenismo, entre outros, alastravam-se por toda a América Latina influenciados pelos -ismos europeus, porém variavam de “acordo com o momento, os contextos e as experiências individuais dos fundadores dos movimentos”. (SCHWARTZ, 1995, p.36)

No início do século XX, o Brasil ainda vivia resquícios do regime monárquico, visto que a Proclamação da República não contou com a participação da grande maioria da população e, no poder, permaneciam as mesmas velhas figuras que, outrora, haviam apoiado a Monarquia. Desta forma, o período entre 1889 e 1930 ficou conhecido como República Velha, porque, para a grande parte dos brasileiros, pouca coisa mudara entre o regime monárquico e o republicano.

Em São Paulo a classe média urbana já era significativa nessa época e estava em formação a classe operária com a chegada dos imigrantes, cujas cultura e vida de diversos padrões, com um nível de politização acentuado e o hábito de reivindicação social fizeram surgir os movimentos operários. Funda-se, no Brasil, o Partido Comunista Brasileiro. A Coluna Prestes, liderada por Luiz Carlos Prestes, percorreu o sertão do país com idéias revolucionárias. A sucessão de greves operárias e a crise de 1929 mostravam a necessidade premente de uma renovação política, o que culminou com a Revolução de 1930 quando Getúlio Vargas subiu ao poder. Aceleraram-se os processos de industrialização e urbanização em São Paulo. A arte, nesse período, precisava acompanhar o processo de renovação política e econômica. Em 1922 ocorre a Semana de arte Moderna liderada por Oswald e Mario de Andrade, marcando o rompimento intelectual com uma estrutura artística envelhecida.



O outro extremo do país, o Nordeste, por sua vez, passava por uma grave crise econômica devido à concorrência com o açúcar feito da be-terraba e o açúcar cubano. “Com isso toda uma sociedade que se erigia em torno da cultura canavieira – com seus valores, seus hábitos, suas realizações culturais – entra igualmente em fase de estagnação e deca-dência.” (ALMEIDA, 2003, p. 318)

Nesse contexto onde havia uma busca incessante de análise da “reali-dade brasileira” e em que as ciências sociais ainda não estão consolidadas como uma saber reconhecido, surge a figura do sociólogo Gilberto Freyre e o Movimento Regionalista por ele liderado. Este Movimento desencadeou o projeto regionalista do Nordeste onde tanto a poesia como a literatura que despontavam nesse momento buscavam no solo regional “a matéria mesma da criação literária” (ALMEIDA, 2003, p. 324). Sua obra *Casa Grande & Sen-zala. Formação da Família Brasileira sob o regime da Economia Patriarcal*, a qual, a partir de agora, denominaremos apenas como CC&S, representou uma revolução nos estudos sociológicos e o “despertar progressivo do in-telectual nordestino para a sua região” (ALMEIDA, 2003, p. 324). Apesar de todas as críticas recebidas, dentre elas a “dissimulação do conflito racial; a inconsistência da democracia racial; a nostalgia de um tempo passado, qua-se mítico, da sociedade patriarcal; a ineficiência em cumprir a promessa de substituir definitivamente o conceito de raça pelo de cultura; suas aproxima-ções com o salazarismo; sua ambigüidade e imprecisão (...)” (LIMA, 1995, p. 191) ela ainda é um marco para a historiografia brasileira e para o estudo das relações raciais no Brasil.

Este livro traz, contudo, muitos aspectos inovadores: a questão me-todológica aplicada ao estudo da sociedade histórica numa análise sin-crônica; desprezo pela cronologia, própria da historiografia tradicional; enfoque da vida privada; estudo da dinâmica do poder em cruzamento com a dinâmica da sexualidade; redimensão simbólica dos objetos ma-teriais; rompimento com a predeterminação racial para propor uma re-leitura das “raças inferiores” baseada em fatores econômicos e não em fator biológico, ou seja, há uma tentativa de se romper com o racismo predominante na sociedade brasileira. Diante das teorias que rejeitavam a miscigenação, Gilberto Freyre faz uma análise positiva das relações entre negros, brancos e índios e cria o termo *morenidade* para diferen-ciar do termo *mestiçagem*, que aparecia nas ciências sociais como algo pejorativo. Para fazê-lo, o autor no interior do seu ensaio CC&S mostra a existência de pólos opostos: por um lado vê a convivência entre senhores e escravos (coesão) e, por outro, uma grande exploração por parte dos senhores de escravos (coerção), criando, assim, a noção de antagonis-



mos em equilíbrio – encontro confraternizador (coesão) e preservação do caráter conflitivo (coerção).

Há uma mudança de paradigma, de racial para cultural, onde Gilberto Freyre busca criar um modelo de identidade nacional. Para isso, recorre à figura do sujeito masculino no qual a sexualidade hiperbólica do português se abre para a ciência da Tropicologia. Nela, ele mostra como portugueses espanhóis e seus descendentes se integravam ecológica e socialmente aos ambientes tropicais com mais facilidade. Por sua vez, os espanhóis trouxeram uma contribuição indelével para a humanidade: o tempo hispanotropical que, nas palavras do próprio Freyre, seria o tempo “no qual o ócio muitas vezes suplantara o negócio e o lugar do lazer estaria sempre garantido”, teoria que ia de encontro à idéia de tempo anglo-saxão em que “tempo é dinheiro”. Todavia, ao valorizar a contribuição dos colonizadores portugueses e espanhóis, Freyre nunca negou a importância dos demais grupos étnicos. Claro está que para ele o povo ibérico e, principalmente, o português já possuía uma pré-disposição para viver nos trópicos, pois já eram híbridos na sua composição racial. Desta forma foram responsáveis pela construção de uma sociedade mais plural, formando “uma síntese metarracial dentro de uma constante ou tradição dinamicamente hispânica”. Por metarraça entende-se a superação de uma consciência de raça pura, visão puramente biológica, por uma população mestiçada.

Outro antropólogo que também buscou entender o que acontecia em seu país, assim como Gilberto Freyre, foi o cubano Fernando Ortiz, criador do conceito transculturação. Este termo foi criado, como afirma o próprio Ortiz, para substituir o termo aculturação então em voga nas ciências sociais. Nascido em junho de 1871, foi advogado, sociólogo, antropólogo e agitador cultural por excelência. Escreveu um importante texto para a revista vanguardista *Avance* chamado *Nem racismos, nem xenofobias*, onde propõe a substituição do termo raça por cultura. Isso, em 1929, é uma questão bastante moderna em termos de antropologia para a época. Neste texto, ele advoga contra essa formação cultural que põe a “raça” hispânica como superior às outras.

Em seu primeiro livro *Los negros brujos* (1907) mesmo que ele já defina a cultura cubana como afrocubana e mestiça, ele ainda usa o termo raça para falar do negro, mostrando, antagonicamente, fascínio e rejeição a essa cultura outra. Para o autor, o mundo da marginalidade seria o primeiro mundo da mestiçagem cultural. O texto não trabalha o negro somente. Salienta o caráter mestiço dessa hampa cubana (gente maleante que vive folgazaneando) e como esse mundo marginal é o grande espaço onde



está se produzindo a miscigenação cultural. É o primeiro livro que analisa a cultura popular afrocubana como algo sistemático.

No início dos anos 30, já há uma abertura maior para o objeto de estudo afrocubano devido à Vanguarda Cubana e à própria pesquisa do Ortiz. Este será considerado uma espécie de pai simbólico dessa Vanguarda por seus autores abordarem muitos dos temas do antropólogo. Ele, por sua vez, também mudará, anos mais tarde, seu paradigma epistemológico a partir do contato com essa vanguarda, cujos principais autores desta foram Nicolas Guillén e Alejo Carpentier e a revista de maior destaque foi *Avance* que recebeu contribuições européias e hispânicas. No início dos anos 40, quando escreve seu famoso livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, o contexto já é outro. É um ponto de passagem da cultura positivista, onde prevalece a idéia de raça, para a culturalista, na qual predominará a idéia de cultura, e a própria obra do autor vai exprimindo essa mudança. Neste livro, o autor tenta criar um outro modelo para se pensar o mundo cubano e, como afirma o também sociólogo e autor do seu prólogo Bronislaw Malinowski, Ortiz:

traça um sugestivo paralelo entre esses dois elementos básicos da paisagem e da vida econômica de seu país: contrapõe a planta importada – a cana de açúcar – à indígena – o tabaco – para ressaltar as consequências perturbadoras da primeira e as benéficas da segunda, durante uma abordagem cujo pano de fundo aparece a história inteira de Cuba”.
(MALINOWSKI, 1973, p. 1)

Com um estilo barroco onde a estruturação argumentativa do ensaio vai toda se formando num movimento circular onde o próprio termo *contrapunteo* – vozes que se enfrentam e se superpõem numa fuga constante sem solução – já o aponta, temos um ensaio dividido em duas partes: na primeira, o autor faz uma síntese da sociedade cubana e mostra os contrastes no cultivo, na feitura do tabaco e do açúcar e fala do material humano que lida com esses dois produtos que sustentavam esta economia através de pólos opostos, como escravos x senhores, tradição x modernidade, ordem patriarcal x ordem matriarcal, masculino x feminino. Ele, porém, não chega a uma conclusão, uma vez que não acha uma instância integradora que consiga congregar tais dicotomias, mas abre ao leitor a possibilidade de criar o seu próprio “*contrapunteo*” ao colocar, na segunda parte do ensaio, uma extensa coleção de documentos historiográficos, que servem de “estímulo al lector a producir su propia lectura, a interpretar por su cuenta los documentos” (ECHEVERRÍA, 1995, p.158) É Também nesta segunda parte que o autor irá desenvolver a noção teórica de transculturação:



Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra porque ésta no consiste únicamente en adquirir una distinta cultura que es lo que en rigor indica la voz angloamericana aculturación, sino que el proceso indica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. (ORTIZ, 1973, p. 169)

O termo transculturação foi utilizado pela primeira vez nesse livro e passou a ser aceito universalmente para substituir o termo aculturação. Segundo Ortiz, quando uma cultura hegemônica se sobrepõem a uma outra cultura, há uma simbiose de culturas; esse processo é complexo e conflitivo e o termo aculturação dava a idéia de que esse contato era passivo, como se a cultura “dominante” apagasse a do “dominado”. Era um termo simplista, pois não existe uma cultura que chegue e elimine a outra. Já o vocábulo transculturação tem uma idéia de movimento, de troca, de perdas e ganhos. E ele vai demonstrar em seu ensaio como esses processos de desarraigo – aculturação – transculturação vão se dar diferentemente para o branco, o índio e o negro em Cuba.

Apesar de ambos pertencerem à elite, não escolhem o mesmo ângulo de abordagem para seus textos: Gilberto Freyre fala a partir da casa-grande e, mesmo quando fala da senzala, o faz através da janela da casa-grande. Por outro lado, Ortiz fala sob o olhar da *hampa* cubana. Assim, criaram novos paradigmas para se pensar o mundo brasileiro e o cubano, uma vez que o paradigma científico, por si só, não dava conta de resolver certas especificidades existentes nestas culturas, como, por exemplo, o mundo mítico.

A própria forma estética dos ensaios contribui para o rompimento com tais paradigmas, fundando uma ideologia nova em seus textos. Em CC&S percebemos que o ideológico não só está no conteúdo como na forma de dizê-lo e, como afiança o próprio autor:

(...)a linguagem do livro é uma de suas revoluções. É uma linguagem que procura mostrar que é possível tratar de assuntos cientificamente sociais, cientificamente culturais, cientificamente antropológicos sem a linguagem ser arrevesada ou fechada a maioria dos leitores. (FREYRE, 1974, p.2)

Já em CCTA, a escrita fragmentária e a carência de uma coerência lógica no discurso marcam a introjeção do modelo vanguardista e uma nova perspectiva de se pensar um ensaio.



Com uma linguagem inovadora e com estilo de ensaios que marcaram uma ruptura com o ensaísmo racionalista do século XIX, os livros CC&S e CCTA suscitaram figuras, antes, postas de lado como o índio (Freyre em menor grau que Ortiz) e o negro e fizeram uma análise profunda e inovadora dos produtos que sustentaram a economia colonial. E, mesmo que seus textos expressem ainda um entre-lugar entre a literatura e as ciências sociais e um caráter conflitivo em termos ideológicos aceitam a contradição existente na formação de suas nações e a ambivalência fora do binarismo tradicional: coerção x coesão, moderno x arcaico, senhores x escravos, apresentando uma nova concepção desses binarismos.

Durante o transcorrer da leitura das obras C&S e CCTA, percebemos que, embora os autores não tenham tido contato direto entre si, eles buscaram uma aliança cultural para pensar suas respectivas nações. Criaram ensaios com estilos diferentes com o propósito de interpretar a realidade do mundo em que estavam inseridos. Resgataram o passado de suas nações para criar um modelo de identidade nacional e gestaram conceitos como, metarraça, morenidade, tropicologia, hispanotropologia e transculturação que serviram e ainda servem como pilares para se entender a história e a literatura no nosso continente.

Referências Bibliográficas

ECHEVERRÍA, Roberto González. *El contrapunteo y la literatura. Conferencia de apertura de la Primera Conferencia Internacional sobre Fernando Ortiz*. La Habana, 1995.

FREYRE, Gilberto de Mello. *Casa Grande e Senzala. Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio, 1980.

----- . *Um brasileiro em terras portuguesas* (Introdução a uma possível Lusotropologia. Acompanhada de Conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico. Ed.: José Olympio, 1953).

----- . *O luso e o trópico*. Sugestões em torno dos métodos portugueses de integração de povos autóctones e de culturas diferentes da européia num complexo novo de civilização: o lusotropical. Lisboa, 1961.

----- . *O brasileiro entre os outros hispanos (Afinidades e Possíveis Futuros nas suas inter-relações)*. Ed. José Olympio/INL.

----- . *Nuevas consideraciones sobre como nación hispano-tropical*. Embajada de Brasil, Madri., 1977.

LIMA, Ivana Stolze. *Revista Resenhas*. V.4, N 1, 1995.



ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona, Editorial Ariel, 1973.

----- . *Los negros brujos*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1907.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas; polémicas, manifiestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras / Edusp / Fapesp, 1995.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro; apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

KOSMINSKY, Ethel Volfzon, LÉPINE, Claude, PEIXOTO, Fernanda Arêas. (org.). *Gilberto Freyre em quatro tempos*. SP, Ed. Unesp, 2003.



Re/representar una identidad: la *Revista de Crítica Cultural* como “intervención intelectual”

Carolina Ramírez Álvarez (Universidad Simón Bolívar - Caracas)

El número que inicia la publicación chilena *Revista de Crítica Cultural* (mayo 1990) es imprescindible para realizar el trazo de una lectura sobre el proyecto editorial, debido a que es allí donde se concentra su fuerza identitaria y representativa; pues, como lo afirma Edward Said, el comienzo “es el primer paso en la producción intencional de significados” (1997, p.4, traducción mía)^a. En efecto, del número inaugural, y en general de la primera etapa de la *RCC*^b, se pueden desprender los lineamientos editoriales que el proyecto, dirigido por Nelly Richard, impulsó desde el momento de su emergencia. Por lo tanto, en este breve trabajo se atenderá al texto editorial que aparece en ese primer número para intentar bosquejar los intereses que estructuran la revista.

En dicho ejemplar aparece el único editorial de su historia^c; texto importante porque arroja algunas pautas de lo que será la agenda programática de la revista. Es significativo aclarar que estos objetivos no aparecen expuestos esquemáticamente sino, al contrario, emergen de forma oblicua; situación que señala, desde el comienzo, la relevancia que adquiere el lector de la publicación porque, sin lugar a dudas, se convoca a uno que pueda comprometerse a descifrar los contenidos que subyacen en el texto^d, es decir, uno que sea capaz de “mirar por debajo y entremedio de las codificaciones principales, recorrer lateralidades y sinuosidades de sentido” (Richard, 2001, p.12).

En consecuencia, las *marcas* del “editorial”, ubicado en la primera página, y que se reproduce abajo, son contundentes para leer las señas que hace —al lector— la revista; y, en particular, su directora quien lo firma con las iniciales de su nombre en negritas (N.R.); iniciales recalcadas que apuntan, desde un principio, al rol privilegiado que desempeñará en su producción. De hecho, siguiendo esta línea de pensamiento y extremando el análisis, se podría afirmar que la primera página actúa como un adelanto importante de lo que será la publicación, porque en ella se revelan varios elementos centrales que trabajarán como constantes en su trayectoria: la fotografía, el texto escrito, el nombre de la directora, los nombres de quienes conforman el consejo editorial, así como, los datos relativos a la edición, impresión y distribución. No obstante, el lector, en un acercamiento preliminar a esa página inaugural, es interpelado por una situación patente: el editorial, que aparece identificado como tal, está compuesto tanto por una fotografía como por un escrito. Esto quiere decir



que la revista no sólo se presenta como un espacio donde lo textual abre la productividad de un plan de trabajo sino que, también, donde el registro visual cobra importancia. Por supuesto, en este preciso lugar (el editorial), ambos elementos (la foto, el texto) se complementan, se potencian y, como se verá a continuación, “el todo es más que la suma de las partes” (von Ehrenfels, citado por Beda Alleman, p.81-82); esto la misma Richard lo afirma cuando dice que: “la visualidad (en la revista) era un elemento decisivo en el sentido de que no fuese subordinada al texto (...) que fuera un texto más; que interviniera, conceptualmente, con el diseño editorial del número” (2005, entrevista personal).

Al fundar la *Revista de Crítica Cultural* con una fotografía, se apuesta por un metadiscurso que apunta hacia varias direcciones. La primera de ellas, y que salta a la vista, es el recurso de utilizar la fotografía como elemento disparador tanto del primer número de la *RRC* como del proyecto editorial que se supone, para ese entonces, será de largo aliento⁶. Dar inicio al espacio de discusión con las imágenes que forman parte de la obra-video de la artista chilena Lotty Rosenfeld —y que se despliegan en la portada, contraportada, editorial y, en otras páginas— da cuenta de que existe la preocupación por generar interrogantes y cuestionamientos desde diferentes discursos; pues no se comienza, como ya se mencionó, una reflexión desde lo meramente textual sino que el acto creativo que supone la constitución de una revista, se funda, en parte, con la fotografía de un trabajo de arte. Pero lo inquietante de este comienzo no sólo lo constituye la aparición de este elemento gráfico sino que, también, por lo que recoge: el aterrizaje del alemán Mathias Rust en la Plaza Roja de Moscú (1987) y, por supuesto, lo que ese acto significa: la violación de la leyes fronterizas de un régimen que parecía infranqueable. Esta condición interpeladora de la imagen —por lo que muestra y por el uso que se le da dentro del número (aparecen fragmentos de la obra-video en varias páginas de la revista)— lleva a otro punto que es preciso tomar en cuenta: la fotografía que señala el artificio de su construcción; artificio que viene dado por la multiplicidad de planos que capta. Así, en la profundidad, aparece la imagen (ya una mediación/ deformación del acto subversivo porque apresa un momento específico desde un determinado ángulo) del vuelo de Mathias Rust y sus espectadores; de igual modo y en un plano anterior al descrito, se muestra un instante de la obra-video que congela dicho aterrizaje pero, más allá de eso, se puede apreciar el lugar donde la proyección de las imágenes tiene lugar: la “exposición chilena de Berlín” (N.R., 1990, p.1). En otras palabras, la apropiación fotográfica señala el carácter metaficcional de la construcción de la imagen e indica, de una u otra forma, la complejidad reflexiva con que aparece la revista, donde el lector se convierte en un nuevo



espectador; valga decir, en alguien que viene a continuar la cadena de profundidad que esa imagen señalaba de antemano.

El cuadro del aterrizaje en la Plaza Roja de Moscú de la obra-video funciona como un epígrafe que condensa uno de los propósitos del grupo editorial: inquietar, remover, hacer pensar al lector que se acerque a la publicación. Y, más importante aún, recuerda que los “trastocamientos de fronteras” son posibles (N.R., 1990, p.1). Como se dijo anteriormente, la fotografía muestra un hito importante de la historia contemporánea: la vulnerabilidad de los límites entre dos regímenes políticos opuestos. El hecho subversivo que connota el vuelo del alemán induce al espectador a cuestionar un sistema de valores que demarca ideologías, territorios y, en consecuencia, sujetos; es decir, lo lleva a problematizar los linderos que reticulan “identidades sociales, culturales y nacionales” (1). Sin embargo, este epígrafe visual demanda ser confrontado con el escrito que comparte espacio, porque el texto ayuda a fijar algunas ideas que ya se podían desprender de la imagen. En el texto editorial se le advierte al lector que la imagen que se presenta es “parte de la obra video de la artista Lotty Rosenfeld” que se exhibe en una exposición que agrupa el quehacer de los artistas sureños en Berlín (1989), “durante los meses de la caída del muro y de las elecciones en Chile” (1). Esto quiere decir, que el lector observa la imagen de un hecho histórico que ha sido rescatado por el trabajo de la artista que muestra su creación en una exposición internacional, en el preciso momento en que ocurren “mutaciones ideológicas” y “cambios políticos” fundamentales para “Chile, Alemania y la Unión Soviética”; a saber se derrumba el muro que separaba dos sistemas de gobierno y en Chile tienen lugar las elecciones que acaban con los diecisiete años de dictadura militar. En otras palabras, y como lo expresa el editorial, la obra-video “le imprime a este primer número la marca inquieta de su referencia a trastocamientos de fronteras” y, al mismo tiempo, reitera el compromiso que tiene toda publicación periódica con las contingencias históricas; dicho de otra manera, con la actualidad que la envuelve (1). Del mismo modo, resalta de esa línea editorial la forma en que se inaugura un proyecto: como una “marca inquieta” que no puede pasar desapercibida.

La instalación de Rosenfeld tiene un alcance internacional no sólo por recordar un acontecimiento emblemático —que Mathias Rust atraviese la cortina de hierro (1987) y viole todas las medidas de seguridad— sino porque, también, la obra, como objeto cultural concebida en Latinoamérica, específicamente, en Chile, traspasa literalmente las fronteras; esto es, sale del país. El suceso ocurrido en Moscú puede ser tomado, utilizado y apropiado por una artista latinoamericana para construir un discurso des-



estabilizador que echa abajo las delimitaciones territoriales y, más allá de eso, las construcciones sentido, sobre todo, aquellas que atañen lo social, cultural y nacional (N.R., 1990, p.1). Al elegir la foto de la obra-video se guía al lector a sacar interpretaciones no muy diferentes de las que se han enunciado en este escrito pues forman parte del “complejo sistema de representación” que los editores de la revista pretendieron construir a partir de la fotografía y el texto (HAMILTON, 1997, p.87). En consecuencia, las ideas fundamentales del proyecto editorial pueden ser relacionadas con la imagen del “viajero de la libertad”, porque de ella se desprenden o, más bien, en ella se inscriben reflexiones que ayudan a comprender el sistema de representación que los editores pusieron en práctica para identificar a la revista.

La *RCC*, en su primera entrega, se caracteriza por establecer conexiones con el afuera. Como se dijo anteriormente, trazar puntos de enlace con diferentes realidades para hacer pensar que lo local, a pesar de las opiniones encontradas, está en permanente contacto con las problemáticas que aquejan al mundo. En síntesis, la revista actúa como un puente conector entre las inquietudes que se generan en el campo cultural chileno con las visiones que se producen en distintos escenarios; en el caso del editorial se alude a los países que convoca la obra de arte (Chile, Alemania y la Unión Soviética) pero el espectro de opiniones, también, se toma de las que han desarrollado intelectuales en otros contextos como lo demuestra el índice que, por supuesto, está compuesto por intelectuales de gran envergadura en el ámbito de producción cultural en América Latina; personajes como Nicolás Casullo (Argentina), Néstor García Canclini (Argentina-México), Beatriz Sarlo (Argentina), Hugo Achugar (Uruguay), Julio Ortega (Perú); Eugenia Brito, Diamela Eltit, Nelly Richard y José Joaquín Brunner (Chile) forman la lista de nombres latinoamericanos que figuran en esa primera entrega.

Así como el vuelo de Mathias Rust significó un puente aéreo entre dos naciones que estaban separadas, tanto ideológica como geográficamente, por un muro que las confinaba a un espacio de convenciones específicas; también sirvió para trazar una conexión, aunque fugaz, entre realidades disímiles mostrando que era posible echar abajo las fronteras que las limitaban. Y es, precisamente, la intención manifiesta que expresa la revista en su editorial: intervenir “líneas divisorias y rayas separativas”; léase, acabar con definiciones reductoras a fin de desdibujar esas líneas y rayas que pudieran ser presentadas esquemáticamente. Esas líneas que constituyen el editorial anuncian un propósito específico: cuestionar e “impugnar un sistema de valores y jerarquizaciones canónicas” (Richard, 2001, p.145).



Referencias Bibliográficas

- ALLEMANN, B. *Literatura y reflexión*, "Experimento y experiencia en la literatura actual". Buenos Aires: Alfa, 1975.
- Richard, N. *Residuos y Metáforas. Ensayos de la crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- _____. *Revista de Crítica Cultural* 1, "Editorial", 1990.
- Hamilton, M. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. "Representing The Social: France and Frenchness in post-war Humanist Photography". Glasgow: SAGE/The Open University, 1997.
- Said, E. *Beginnings. Intention and Method*. Londres: Granta Books, 1997.

Notas

- a *"The beginning is the first step in the intentional production of meaning". Llamo primera etapa a los diez números iniciales de la Revista de Crítica Cultural debido a que se mantiene intacto el equipo que le dio origen al proyecto. En el número 11 (noviembre de 1995) sale del consejo editorial Eugenio Dittborn y, en el número doce, Carlos Altamirano deja el diseño gráfico de la revista. Es importante señalar que esta división la hago para facilitar el trabajo. En el No. 1 de la Revista de Crítica Cultural aparece el único editorial de su historia que se muestra identificado de esa manera; esto es, con la palabra "editorial". Sin embargo, en otro número, específicamente el 29/30 (noviembre de 2004), en la primera página, se publica una nota firmada por Nelly Richard explicando el por qué del ejemplar doble y de dónde surge el contenido del mismo. Por supuesto, este texto viene a funcionar como uno editorial que explica una situación anómala: la edición doble. Por este hecho pienso que existía la necesidad de publicar una nota que precisara las razones. En consecuencia, el segundo texto no tiene el peso semántico que caracteriza al primero. Entiendo "texto" como cualquier objeto cultural del que se pueda derivar una interpretación. La Revista de Crítica Cultural es un proyecto que no ha sido interrumpido y que se mantiene hasta el presente de esta investigación.*
- b *Llamo primera etapa a los diez números iniciales de la Revista de Crítica Cultural debido a que se mantiene intacto el equipo que le dio origen al proyecto. En el número 11 (noviembre de 1995) sale del consejo editorial Eugenio Dittborn y, en el número doce, Carlos Altamirano deja el diseño gráfico de la revista. Es importante señalar que esta división la hago para facilitar el trabajo.*
- c *En el No. 1 de la Revista de Crítica Cultural aparece el único editorial de su historia que se muestra identificado de esa manera; esto es, con la palabra "editorial". Sin embargo, en otro número, específicamente el 29/30 (noviembre de 2004), en la primera página, se publica una nota firmada por Nelly Richard explicando el por qué del ejemplar doble y de dónde surge el contenido del mismo. Por supuesto, este texto viene a funcionar como uno editorial que explica una situación anómala: la edición doble. Por este hecho pienso que existía la necesidad de publicar una nota que precisara las razones. En consecuencia, el segundo texto no tiene el peso semántico que caracteriza al primero.*
- d *Entiendo "texto" como cualquier objeto cultural del que se pueda derivar una interpretación.*
- e *La Revista de Crítica Cultural es un proyecto que no ha sido interrumpido y que se mantiene hasta el presente de esta investigación.*



Lecturas en abismo de un diálogo poético

Elena Palmero González (UFRG)

Un subsistema literario parece definirse nítidamente dentro del sistema de la literatura que se ha venido produciendo en los últimos cuarenta años en Canadá, y es el de la literatura hispano-canadiense. Este corpus, producido por una comunidad emigrada de origen hispánico asume su condición migrante desde particulares coordenadas culturales, sólo léibles desde la privilegiada perspectiva de lo híbrido e intercultural.

Estudiar el riquísimo cronotopo que esta escritura instaura sería tema de un largo y apasionante trabajo de investigación, sobre todo si se considera la habitual presencia en este conjunto literario de un topos de naturaleza intermediaria donde se interceptan la tierra matricial y la tierra de acogida, espacio que revela esa fecundante situación entre-lugar del artista emigrado.

Si lanzamos una mirada con perspectiva integradora a los espacios recurrentes en este conjunto veremos que ese lugar intersticial es con frecuencia metaforizado en los conocidos tópicos del viaje, el regreso, los sueños, y de manera muy original yo apuntaría también los tópicos del cuerpo y la propia literatura.

Desde hace algún tiempo vengo trabajando este tema de una topografía imaginaria en la obra de la poetisa argentino-canadiense Nela Rio. En un ensayo anterior estudié el lugar que la escritora concede al cuerpo como espacio de resistencia e identidad en su sistema poético¹. En este, pretendo continuar este camino, ahora indagando como la propia literatura se convierte en espacio privilegiado de su creación, lo que fundamenta un particular sistema metapoético y autoreflexivo, universo al que intento acceder desde la lectura de su libro de 1999 *Los espejos hacen preguntas/The Mirrors Ask Questions*.

Literatura que construye su espacio en la propia serie literaria, que se autorepresenta como escritura, y que encuentra en la tradición de la poesía hispánica su imagen especular es la que encontramos en este libro de Nela Rio. *Los espejos hacen preguntas* nace de una manera muy particular pues su origen está en una investigación que la escritora realiza sobre la obra de Sor Leonor de Ovando (1548?-1612?) y en particular sobre el diálogo poético que la monja dominicana sostuvo con Eugenio Salazar, poeta español y oidor en la isla de Santo Domingo entre los años 1574 y 1576.

De largas jornadas en bibliotecas y archivos, de estudio y reconstrucción biográfica, de enriquecedoras lecturas de la poesía de Leonor nació,



no solo un copioso núcleo ensayístico, sino también un bellissimo libro de poesía, *Los espejos hacen preguntas*, en el que Nela Rio se brinda como puente para dejarnos escuchar otras voces poéticas en el tiempo. Bien declara en el primer poema del libro:

*"Me pasan como a un puente
solamente mío el instante del pasaje.
Trato de retener
la tenuidad que tan rápidamente se deshace
por ver si entre las volutas
escucho las voces
que transitan los folios del archivo.
Me pasan, me pasan
y se van". (RIO, 1999, p.23)*

La obra de Sor Leonor de Ovando llega a nosotros gracias a Eugenio de Salazar y su *Silva de Poesía*². En este libro, inédito hasta hoy, están recogidos los poemas que Sor Leonor le escribiera a Salazar durante la estancia del poeta en Santo Domingo, y las respectivas respuestas. Son en total doce textos, seis de ella y seis de él, relacionados por un hilo dialógico, y consecuentemente por cierta secuencialidad temática. Ellos en su totalidad inauguran uno de los diálogos poéticos más originales de nuestra literatura colonial, y los seis textos de Leonor quedan hasta hoy como el primer registro escrito de una poetisa americana en nuestras tierras.

Trescientos años más tarde Marcelino Menéndez Pelayo, se encargará de incluir en una nota estos poemas de Sor Leonor en su *Antología de poetas hispanoamericanos* (1893) y de reconocerla como "la primera poetisa de que hay noticia en la historia literaria de América" (MENENDEZ PELAYO, 1893, p. LXVII-LXX)

No obstante, no es hasta 1993 que tendremos la primera publicación de la obra de Leonor de Ovando de manera independiente. Esta edición la hace Iride María Rossi de Fiori bajo el título *Sor Leonor de Ovando. Poesías*.

Pero lo extraordinariamente interesante de la obra de Leonor de Ovando es que ella no puede leerse aisladamente, ella es parte de un diálogo, y su sentido lógicamente se completa en la interacción dialógica. Es este elemento el que Nela Rio se ha encargado de reconstruir con su investigación. El ensayo contenido en el libro *Los espejos hacen preguntas*, "Reflejos, imágenes y otros encuentros", y el capítulo "Me hizo pensar cosa no pensada, la poesía de Sor Leonor de Ovando (1548?-1612?)", escrito para el libro *Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos iberoamericanos* (2005) transitan con gran originalidad este tema, especialmente el segundo se detiene en un



detallado análisis de la estructura del diálogo en los doce poemas.

Es justamente en este punto en el que deseo detenerme, subrayar como Nela Rio domina la estrategia discursiva del diálogo, la ha estudiado profundamente en el orden teórico y en la praxis artística de la escritora dominicana, de manera que asumirla en su libro de poemas y convertirla en eje de la pragmática de su discurso poético es cosa natural.

Nela Rio dialoga con Leonor, su estrategia en *Los espejos hacen preguntas* parece ser esa, construir una red de voces en el tiempo que rompa los límites cronológicos y acceda al tiempo infinito de la poesía. En correspondencia sostenida con la autora, ella confiesa: “Mi relectura poética de Leonor fue casi una necesidad. Se estableció un “diálogo” desde el comienzo de mi investigación. La única manera de comunicarme, realmente, fue escribir sobre ella y a ella [...] El tiempo poético es infinito, nos abarca a todos. O sea que lo que tú estás pensando también entra dentro de esta “comunidad de voces”³

Partiendo de este presupuesto, de que accedemos a un libro que intenta ser diálogo, que procura trazar el hilo que une una comunidad de voces en el tiempo, me detengo en él.

Los espejos hacen preguntas contiene un ensayo y quince poemas. El ensayo, como he explicado, refiere todo el camino recorrido por Nela Rio para llegar a la poesía de Sor Leonor de Ovando, y la manera en que nacieron sus textos poéticos dedicados a la monja. Funciona así como pórtico y metatexto al libro, a la vez que ofrece las claves de lectura necesarias para reconocer sus ricos intertextos en la poesía de Leonor de Ovando.

Los quince poemas tienen una secuencialidad casi narrativa, pues ellos van describiendo el propio proceso de su escritura. Los cinco primeros parecerían situarse en un presente en el que el sujeto lírico, desde los folios del archivo y el contacto con la página escrita evocara el mundo de Leonor. Luego los textos V, VI, VII, VIII y IX se retrotraen al tiempo de Leonor y su contexto insular, la rutina de la vida conventual, la celda, la imagen de la mujer que escribe y el momento en que se dispone al encuentro con el “Esposo”, en finísima alusión al concepto místico de la creación que tiene la poetisa dominicana. Ya los cinco poemas que cierran el libro se adentran en el diálogo explícito con los textos de la monja, con epígrafes paratextuales tomados de la propia obra de Leonor. Aquí Nela Rio construye una Leonor escritora, la imagina en el proceso creativo, matizando ese momento de una aureola mística, en evidente consonancia con el pensamiento que la religiosa tiene de la literatura. Es el momento en que con mayor evidencia aparecen ciertos tópicos de nuestra poesía mística. Ecos de San Juan de la Cruz pueden encontrarse en el poema XII, o el fuego místico de Santa Teresa en el poema XI,



ellos, palimpsestuosamente, entran en el mundo poético y vital de Nela Rio.

La imagen de la lectura dominará el cierre del libro, dotando al poemario de cierta circularidad. En el poema XIV se evoca el momento en que Leonor lee los textos de Salazar: “llegaron los poemas del viajero/ a consolar su alma tan penada/ Leerlos fue la gloria de los ángeles”; y en el XV vivenciamos la continuidad del acto de lectura en el tiempo, la poetisa contemporánea lee a la del siglo XVI en evidente “continuidad del momento en que pensaste /la cosa no pensada”. Este último texto pareciera cerrar el ciclo temporal abierto en el poema I, volvemos con él al presente de la lectura, presente enriquecido que completa un camino. El libro adquiere entonces una deslumbrante simetría, lectura-creación-lectura se complementan y dan armonía compositiva al poemario.

Un fascinante universo autoreflexivo se abre ante nosotros con *Los espejos hacen preguntas*. Escritura que reporta a su vez otra escritura anterior, poetisa que escribe a otra poetisa, imágenes de imágenes, estructura en abismo, juego especular de caja china, fascinación borgiana por la lectura y por los diálogos infinitos.

Sin dudas Nela Rio está construyéndose un espacio en la propia creación, en la propia serie literaria, y en su propia tradición literaria. La literatura pasa a ser en su sistema poético, universo de referencia, topos, matriz fundadora. En el espacio de la escritura y de la tradición poética hispánica la escritora va tejiendo un lugar de reconocimiento identitario, quizás por eso asegure que sus espacios poéticos son también espacios vitales⁴.

Me pregunto, acaso, si esta postura autoreflexiva no pudiera estar en correspondencia con una cierta condición vital de la escritora que la predispone a modelar espacios de naturaleza altamente simbólica. Leyendo la crítica sobre la llamada literatura hispano-canadiense, sistema desde el cual Nela Rio produce su obra, me deparo con la persistencia en situar invariantes que conforman lo que Luis Torres ha llamado “el cronotopo del exilio” (2002), estas invariantes suelen situarse particularmente en las imágenes del regreso, un regreso ilusorio donde se mezclan espacios y tiempos generadores de un cronotopo imaginario.

Se me antoja entonces pensar que este motivo poetizado por Nela Rio se integra a una visión topológica desde la cual el sujeto que vivencia el corte identitario del desplazamiento vehicula un posible lugar de resistencia e identidad.

En abril de 1990, durante un congreso en Illinois, James Clifford pronunció una conferencia que suscitó un rico debate en torno al tema del viaje y las culturas viajeras. Dos preguntas me atrapan de ese debate, dos preguntas tan inteligentes como la propia conferencia de Clifford, una la



hace Homi Babha: “me gustaría que usted hablara sobre el lugar que ocupa la falta de movimiento y la fijación en una política del movimiento y una teoría del viaje” (CLIFFORD, 1999, p.26). La otra la hace Stuart Hall: “¿qué es lo que permanece igual aún cuando uno viaja?” (CLIFFORD, 1999, p.33). Ambas preguntas, cercanas en sus intenciones de evaluar la dialéctica del movimiento y la fijación de todo acto viajero, me seducen particularmente, sobre todo cuando pienso en la práctica literaria de comunidades que hoy crean una obra fuera de sus espacios tradicionales de representación. Responderlas es larga tarea, ni el propio Clifford las responde en su intervención. Pensarlas, en cambio, me ha llevado a un periodo de rica reflexión. Quizás un día consiga entender qué es lo que permanece intacto cuando el escritor viaja, de momento me voy atreviendo a asegurar que hay algo que parece ser estable en el artista viajero, su tradición literaria.

Referencias Bibliográficas

- CLIFFORD, James. *Routes. Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- DE FIORI, Irine Rossi. *Sor Leonor de Ovando. Poesías*, Salta, Biblioteca de Textos Universitarios, 1993.
- ETCHEVERRY, Jorge. “Una literatura en castellano en un medio anglófono”, In: *Lakúma Posáki*, Revista electrónica disponible en: www.poesias.cl
- HAZELTON, Hugh. “La soledad del exilio: marginalidad y aislamiento en la literatura latino-canadiense”, In: *Lakúma Posáki*, Revista electrónica disponible en: www.poesias.cl
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino. *Antología de Poetas Hispano Americanos*, Real Academia Española (RAE), Madrid, 1927, tomo II, pp. LX-LXXI.
- PALMERO, Elena. “Topos imaginarios en la escritura hispano-canadiense: el espacio del cuerpo en la obra poética de Nela Rio”, In *Islas*, UCLV, Santa Clara, v 146, abril-junio, 2006.
- RIO, Nela. “Me hizo pensar cosa no pensada. La poesía de Sor Leonor de Ovando (1548?-1610?)” In: Asunción Lavrin y Rosalva Loreto, *Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos iberoamericanos*, Ed. Universidad Autónoma de Puebla-Universidad de las Américas-Puebla. México, 2005.
- *Los espejos hacen preguntas/The Mirrors Ask Questions*. Trad. Elizabeth Gamble Miller. Edición para coleccionistas. Gold Leaf Press, Frederickton, 1999.
- TORRES, Luis. “Writings of the Latin-Canadian Exile”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26.1-2, otoño 2001-invierno 2002.



Notas

- 1 Remito a mi ensayo "Topos imaginarios en la escritura hispano-canadiense: el espacio del cuerpo en la obra poética de Nela Rio", publicado en *Islas* (Santa Clara). UCLV: v 146, abril-junio, 2006. También puede consultarse en la página del Registro de Autores Creativos de la Asociación Canadiense de Hispanistas: http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/ACH/Registro_Elena_Palmero_Gonzalez.html
- 2 El manuscrito de la *Silva de poesía* se conserva en la biblioteca de la Real Academia de Historia de Madrid. Los doce textos referidos (seis de Leonor y seis de Eugenio Salazar se encuentran en los folios 203 al 209).
- 3 Texto tomado de mi correspondencia con la escritora (19, marzo, 2006). Este material es inédito (en proyecto para la edición de una entrevista a la escritora).
- 4 Texto inédito (correspondencia con la escritora de 19/03/2006).



Moros y cristianos: conquista idiomática, ideológica y cultural

Felipe de J. Galván Rodríguez (UAP/ UV/ UIA. México)

El interés de presentar ante los hispanistas brasileños una reflexión alrededor de la temática de *moros y cristianos*, estriba en el hecho de la correspondencia de ser, junto a Perú, las geografías latinoamericanas de mayor producción histórica y tradicional sobre el tema desde los tiempos de las conquistas peninsulares, y presentan en la actualidad una pervivencia vital y vigorosa en la realidad cultural cotidiana.

Recientemente, en 2004, nos comunicaban Pedrero-Sánchez y Teixeira^a, en sus *Cavalladas: Luchas de Moros y cristianos en Brasil*, la trascendencia como fiestas populares que, arrancando desde el medievo, se han adaptado ajustándose a otros moldes de cruzamiento no cristianos. Algo semejante a lo que ha ocurrido en mesoamérica.

En nuestra reflexión partimos de un corpus dramático pretendidamente original, según sus intérpretes, del siglo XIX, pero que por sus características formales, ideológicas y tradicionales se origina en el teatro evangelizador del XVI. El *Reto de Benjamín y Gran Serán*^b es representado en el antiguo municipio de San Francisco, hoy Emiliano Zapata, perteneciente al Estado de Morelos; comunidad a la que se arriba después de un trayecto de aproximadamente cuarenta minutos circulando al sureste de la ciudad de Cuernavaca, capital del mencionado estado que colinda con la Delegación Tlalpan, la más extensa de la Ciudad de México.

El texto produce un espectáculo escénico de representación anual que por periodos de constancia se transforma prácticamente en un ritual comunitario en el que participan principalmente campesinos, pero en el que se incorporan además comerciantes, burócratas y migrantes de la comunidad reintegrados periódicamente para fines específicos de representación.

...corresponde a una de las formas que este teatro tiene en el estado: "los retos". Son obras sobre moros y cristianos, que sin duda fueron conservadas de generación en generación con un celo admirable...^c

La historia enfrenta a los cristianos del Rey Benjamín con los moros del rey Gran Serán en pos de la posesión de un lugar con palacio que se nombra Barcelona. La geografía está definida y por ella y sus alrededores se libran las batallas sucesivas que van desde la pertenencia de la plaza a la gente de Gran Serán, hasta la derrota total y sometimiento o muerte de estos a manos de la gente, finalmente victoriosa, de Benjamín. La secuencia y su resolución no difiere de otras formas conocidas, en donde



la oposición cristiana a la presencia mora terminará con el bautizo de los no cristianos que permanecieron vivos, pues el que no se transformaba perdía posesión y vida.

Dada la posibilidad real de que, efectivamente, el corpus de *Benjamín y Gran Serán* provenga del siglo XIX, es necesario apuntar un posible origen distinto en la tradición de los moros y cristianos en los territorios novohispanos. Estos se remontan a la primera mitad del siglo XVI.

En 1539, en el segundo Festival de Tlaxcala, tuvo lugar la representación de *La conquista de Jerusalén*, en ella bajo la dirección de los franciscanos, un enorme grupo de actores tlaxcaltecas efectuó el gran espectáculo^d en el que ante las grandes torres de la ciudad santa, llegan los ejércitos de Tlaxcala, México, comandado por el virrey Mendoza, y el español, atacan a los moros comandados por el soldán, que era el Marqués del Valle don Hernando Cortés, resistiendo estos el cerco en un primer asalto. Entonces los atacantes conferencian para desvelar la razón de la derrota y concluyen que dado que es una guerra imperial es necesario que el rey de España venga a comandar a sus ejércitos, cosa que hacen; así que el segundo ataque es encabezado por Carlos V de Alemania y I de España; pero de nueva cuenta fracasan. En una segunda conferencia se percatan de que es una guerra divina y, por tanto, el representante mayor de Dios en la tierra debe venir a servir como general; el papa en persona, entonces va al frente del tercer intento de toma y por tercera ocasión son detenidos por los moros que defienden Jerusalén. Vendrá entonces una petición a Dios, quien les envía al Arcángel San Gabriel, quien será el primer jefe del cuarto ataque, mismo que tiene resultados semejantes a los tres anteriores. Los ejércitos claman al cielo una respuesta de la razón por la que no han podido cumplir su misión divina, y el mismísimo Dios responderá desde las alturas señalando: *No lo habéis logrado por carecer de convicción. Ataquen nuevamente y tengan completa fe en la victoria, y de esa manera vencerán*. El quinto asalto es el definitivo, en él los soldados de Dios accederán a la toma de la ciudad santa, al establecimiento de la verdad cristiana en esta y a la conversión de los moros que, derrotados, aceptan la palabra del Dios occidental.

Lo interesante de aquella representación estriba en que los moros fueron representados por actores indígenas en proceso de conversión, y esta conversión finalizaba en la fecha de la función. Cuando los sacaron de la ciudad presentándolos en el foro, adonde serían bautizados teatralmente, los bautizaban verdaderamente. La conversión teatral se convirtió en el rito final de la conversión real.

La dinámica fue durante varios decenios la norma de evangelización



masiva. Como en *La conquista de Jerusalén*, al final, después del bautizo de los moros conversos, el sacerdote franciscano se dirigía al público que llenaba por centenares las enormes plazas en las que tenían lugar las representaciones. El discurso bien pudo ser: *Ahora estos infieles se han convertido después de escuchar la palabra de Dios, por ello si cumplen con una buena vida tendrán abiertas las puertas del cielo, para poder vivir eternamente en la gloria al lado del Señor. ¿Desean ustedes la misma posibilidad?* Y ante la respuesta positiva y masiva procedían a bautizar a todos los presentes que así lo desearan.

Refiere Horcasitas⁸ que los tlaxcaltecas que representaron la mencionada *Conquista...*, fueron a ver antes en Santiago Tlatelolco, la representación de *La conquista de Rodas*, representada por actores aztecas, también dirigidos por franciscanos, y realizaron una versión diferente que intentaba superar a la de sus anteriores enemigos. Lo importante, creativamente hablando, es que dichas obras parecen ser el punto de partida de la larga tradición novohispana primero y mexicana después, del teatro de moros y cristianos.

Tanto la *Conquista de Rodas* como la *Conquista de Jerusalén* fueron representadas originalmente en nahuátl, en el caso de la primera fueron indígenas del Colegio de los naturales, esto quiere decir que eran actores *alfabetizados* que escribían con la grafía occidental aprendida en el colegio, aunque lo hicieran en su nahuátl original. Podemos inferir que el caso de los tlaxcaltecas era semejante. Los actores eran educados gráficamente y después, con ayuda de lo *aprendido* disminuían sus dificultades para acceder a la transformación idiomática. La grafía occidental fue la base pedagógica de introducción para entender el nahuátl, funcionando pues como vía para ingresar a la herramienta fundamental del idioma occidental, el de los conquistadores; la palabra escrita. Podemos pensar en que esto formaba parte de una tarea integral: escritura, teatro, religión, idioma⁹.

El teatro evangelizador franciscano inició sus representaciones en nahuátl, pero desarrolló su acción introductoria para la conquista idiomática, la del convencimiento de la palabra española para integrar la población conquistada a la oficialidad lingüística. No sabemos cuántas generaciones habrá durado aquella transformación, pero ya para fines del mismo siglo XVI, la educación en los colegios, ya no mayoritariamente franciscanos sino jesuitas⁹, disertaban clases y realizaban ejercicios escénicos en la lengua oficial, el español. El nahuátl y otras lenguas nativas no desaparecerían, pero estaban ya desde entonces condenadas a la marginalidad. La conquista idiomática era una realidad.

Ideológicamente la transformación sentó sus bases disponiendo de



todos los elementos que la cultura conquistadora poseía. Tal vez la necesidad era real, en el caso nahuatl había que variar la cosmogonía politeísta con centro cuatripartita diferenciado, a una conformación tridentina unificada. En el primer cosmos existía un cuadrado en el que cada punta era ocupada por una deidad distinta: Quetzalcoatl, Tezcatlipoca, Hutzilopochtli y Tlaloc; y alrededor de ellos existían múltiples dioses menores. En el cosmos occidental, el de los conquistadores, se conocían tres manifestaciones divinas: Dios padre, Dios hijo y Dios Espíritu santo; pero las tres como variantes de una misma persona dado que, como nosotros herederos del mestizaje entendemos de nuestra cultura, solo hay un Dios que es único y verdadero. ¿Cómo variar de lo primero a lo segundo?

Sin duda la tarea tuvo innumerables aristas que confluyeron al logro de hecho, aquí únicamente hemos abordado una: la significación de los moros y cristianos. *El reto de Benjamín y Gran Serán* personaliza lo que en lo general proponen los moros y cristianos. Benjamín es el cristiano, Gran Serán es el moro. Ambos conducen y liderean a sus respectivos ejércitos y los dos concentran el poder del gran jefe que concentra vidas coincidentes ideológicamente. Barcelona es la sustitución, en el corpus referido, de Rodas y de Jerusalén, los lugares en que se ubican los enfrentamientos escenificados del siglo XVI; pero Barcelona continúa a las otras en la representación de un lugar de ocupación donde se asienta la verdad de pensamiento que deberá prevalecer desde la perspectiva de los franciscanos, quienes implusan un discurso que pretende generar hegemonía. El problema verdadero no es el asiento sino el establecimiento de esa verdad, la verdad de la palabra de Dios, la verdad ideológica de la colonización. De ahí que la transformación debía ser total. Para sustituir el cosmos original y en vías de desplazamiento, habría que recurrir a señalar lo *impropio* de la otredad. Pero la otredad no podía ser directamente mencionada, de modo que se buscó en el acúmulo de otredades una diferente, otredad que, sin ser la llamada a sustituir, la representara subliminalmente.

Los conquistadores tenían a sus propios conquistadores, una cultura que durante nueve siglos los dominó, ocupó gran parte de su territorio y los avasalló militarmente sin lograr, quizás porque no lo pretendía, sustituir en lo ideológico. La épica de los peninsulares estaba llena de historias en interacción con los ocupantes de su territorio, desde las de coexistencia para aplicar la venganza justiciera por herencia como sucede en *Los siete infantes de Lara*, hasta las gestas heroicas en las que el espíritu de independencia permanece en estado postmortem, como se narra en *El cantar del mío Cid*. Al final los árabes fueron expulsados de



la península ibérica, y el catolicismo se enseñoreó en Castilla y la mayoría de los reinos vecinos. Esa Historia, en su largo proceso, dejó muchas historias que llenaron páginas, afirmaciones rituales y, seguramente, escenarios. En esas historias encontró asiento la representación de la otredad similar pero diferente que el discurso teatral franciscano requería para señalar indirectamente a la otredad de los recién conquistados. Gran Serán, como adorador del Corán, no representa a los adoradores del cosmos cuatripartita nahuátl, pero es la otra otredad que coincide con las otredades prehispánicas, las otredades derrotadas militarmente y en vías de ser derrotadas ideológicamente, si la tarea de evangelización prosperaba. Tampoco los nahuátlts eran los árabes, pero estos eran la otredad representada que bien podría ser interpretada por la otredad que accede al nuevo discurso ideológico, la otredad en proceso de ser hegemonizada a la ideología del conquistador.

¿Los prehispánicos conquistados se veían en los árabes o, como interpretan algunos estudiosos del efecto, su ingenuidad y pureza les permitía ver *la verdad* que la palabra de la religión les mostraba?^h Interesante pregunta que planteamos aquí como parte del complejo proceso de evangelización.

Los moros son el otro, diferente a quienes conocían la verdad tridentina, visión del colonizador, pero una visión que si bien pudiera paralelizarse con lo que Westonⁱ plantea como visión poscolonial desde perspectiva diferente, es inédita por la intención manifiesta de transformar ideológicamente. Mucho hay que reflexionar en torno a esta visión que se implica con la tarea de variación de concepción cosmogónica, pues parece que la hemos dejado de lado en la tarea de análisis sobre la gesta evangelizadora del siglo XVI novohispano, pero es indudable que tuvo resultados trascendentes y positivos puesto que en la actualidad y desde aquellos tiempos lejanos que en este siglo XXI completarán cinco centurias, la concepción ideológica del mundo en esta parte del planeta entonces politeísta fue, es y será por quién sabe cuánto tiempo más, tridentina, adoradora de Dios padre, hijo y Espíritu santo; además de católica.

¿Por qué afirmo que *por quién sabe cuánto tiempo más*? Pues debido a que, culturalmente, el catolicismo rebasa a la misma institución católica, mayoritaria en México, Perú y Brasil. *El reto de Benjamín y Gran Serán* como tantos y tantos ejemplos teatrales, bailables o de parada-desfile, forma parte de la cultura popular de nuestros pueblos. Con o sin la aprobación o participación de la iglesia en la localidad las asociaciones, los mayorazgos o las simples juntas de vecinos se organizan para festejar o conmemorar a los moros y cristianos; pero no es a la lucha medieval de la ocupación árabe en la península hispánica, tampoco para rememorar las



gestas franciscanas de evangelización, de ninguna manera para afirmar acuerdo con las globalizadas invasiones afganas o iraqués. Los moros y cristianos en nuestros pueblos y nuestro tiempo, se juntan organizativamente como un signo de identidad, de resistencia cultural que está por arriba de autoridades civiles y seculares. Son la razón de reunión, de pervivencia fiel a su ser como fue con sus padres, abuelos y generaciones más; de razón de asentamiento a su lugar, a su población, a su existir colectivo como comunidad que asume y practica su existencia sin educación pública, sin catecismo que seguir, sin orden que obedecer más allá del llamado de la conservación comunal. En ello reside su intemporalidad; los moros y cristianos, identidad cultural, pervivirán mientras las culturas aseguren por sí mismas su sobrevivencia.

El reto de Benjamín y Gran Serán como las *Cavalladas* reportadas por Pedrero y Texeira requieren de estudio, registro y reflexión. Pero no nos llamemos a engaño, ellas han estado ahí, en nuestras múltiples culturas comunitarias, con mayor trascendencia e intemporalidad que nuestra limitada capacidad de estudio; como lo han estado durante casi cinco siglos, pues a México, como a Brasil y seguramente al Perú, el catolicismo llegó para quedarse; lo bien estudiemos o no.

Notas

- a *Ponencia presentada en el CONGRESO INTERNACIONAL X JORNADAS MEDIEVALES, organizadas en México por la UNAM, por los académicos de la Universidade Estadual Paulista, María Guadalupe Pedrero-Sánchez y José Artur Texeira.*
- b *Partimos del texto originalmente proporcionado por el mayordomo de la representación, don Ventura Varón, quien junto a su esposa realizó una corrección del texto original del XIX.*
- c *Mery Blunno en El teatro campesino tradicional en Morelos, dentro de la presentación para Los doce pares de Francia, editado por el Gobierno del Estado de Morelos en 1994.*
- d *La descripción del prelado fray Antonio de Ciudad Rodrigo enviada a Motolinía es el documento base que indica el argumento de esta obra que, desgraciadamente, está perdida hasta la fecha.*
- e *Su obra Teatro nahuatl es, hasta ahora, el estudio más completo que se haya publicado hasta ahora. La UNAM lo publicó en la década de los setenta y recientemente, 2004, ha divulgado una segunda edición aumentada por un equipo de trabajo dirigido por María Sten.*
- f *Los textos de los escribientes de Sahagún, conservados desde el Colegio de los naturales de Tlatelolco son prueba fehaciente de la primera fase, la escritura. Tales textos han sido trabajados arduamente por León Portilla y muchos otros autores.*
- g *En TEATRO MEXICANO historia y dramaturgia. Volúmenes IV y V, de Dolores Bravo y Quiñones, CNCA 1992, se puede ver en profundidad lo referente al Teatro jesuita en el periodo mencionado.*
- h *Othón Arróniz y Ángel María Garibay primero y León Portilla después, son los autores cuyos textos discuten desde versiones distintas sobre la ingenuidad de los nativos.*
- i *Weston, en su clásico Orientalismo, visualiza varias formas de construir la otredad desde visiones culturales diferentes, de viajero, de estudioso, de conquistador; pero desde su visión centroeuropea omite, tal vez por la naturaleza propia de su propia cultura, la visión del conquistador inmerso en el proceso de transformación ideológica.*



A Tensão Dialógica na Tradução da Literatura de Testemunho Andina: Gregorio Condori Mamani, autobiografia.

Giane da Silva Mariano Lessa

*A essência da tradução é ser abertura,
diálogo, mestiçagem, descentralização.
Ela é relação, ou não é nada.*

Antoine Berman

Introdução

Uma das questões e dificuldades fundamentais dos contextos pós-coloniais diz respeito à comunicação entre culturas muito diferentes, cujo convívio se dá dentro de uma acentuada assimetria.

Tais relacionamentos, caracterizados pela complexidade do diálogo intercultural, são mediados por diversos tipos de tradução. Uma delas corresponde ao esforço de investigadores, como os antropólogos Ricardo Valderrama Fernandez e Carmen Escalante Gutierrez, que empreendem a tentativa de traduzir narrativas orais de histórias de vida de atores sociais invisibilizados socialmente, cujas culturas e línguas se encontram extremamente distantes das ocidentais. Esse é o caso da obra Gregorio Condori Mamani, autobiografia, cujo gênero é denominado literatura de testemunho.

Trata-se da tradução de uma língua andina, basicamente oral, o quéchua, para uma língua ocidental, com uma organização escrita e com vasta tradição literária, o espanhol. Pesa aqui, portanto, o prestígio da escrita sobre a oralidade e pesa também, o fato de que os povos falantes de quéchua foram colonizados pelos falantes de espanhol.

A sobreposição das línguas escritas sobre as línguas ágrafas tem sido desde os tempos da conquista, um dos argumentos justificadores da supremacia do colonizador e um dos elementos que estabelecem hierarquia, demarcando fronteiras culturais, políticas e sociais, e que instaura a separação entre culturas e discrimina, tornando subalternas as culturas nativas andinas.

Desse modo, as culturas andinas e a cultura ocidental hispânica no Peru compartilham um espaço geográfico, constituído por um Estado Nacional em que a língua e a cultura, para as quais se traduz, são língua e cultura hegemônicas representantes desse Estado e a língua traduzida das culturas subalternas não tem o mesmo prestígio e valor.



As perguntas que se formulam a partir desse contexto seriam, portanto: quais os critérios de tradução e como são determinados? Como se traduz e com que finalidade? Como lidar com os conflitos de ordem cultural, social e ideológica? E finalmente: o que ocorre ou pode ocorrer quando, efetivamente, se traduz de uma cultura subalterna não ocidental para uma cultura hegemônica ocidental?

Não é objetivo deste trabalho, encontrar todas as respostas para essas perguntas, pois se tratam de questões complexas e subjetivas. Não podemos esquecer, por exemplo, que o tradutor é antes um leitor que interpreta e infere significados ao texto lido. Também não se almejam conclusões fechadas sobre contexto tão ambivalente, quanto, muitas vezes, contraditório como o da tradução entre culturas. O propósito destas linhas se limita, tão somente, a provocar a reflexão sobre a árdua tarefa da tradução cultural e seus possíveis desdobramentos.

A tradução cultural

Língua e cultura são expressões humanas que se interpenetram. Autores como Castells (2001) e Nercolini e Borges (2003, p. 139) as admitem como sinônimo, uma da outra: “a linguagem a um tempo é cultura e a expressa”.

Desse modo, a tradução de uma língua para outra implica necessariamente a tradução de uma cultura para outra. A tradução é entendida, assim, como instrumento de negociação e mediação cultural, ela se dá entre fronteiras, em terreno instável, em que línguas e culturas fatalmente se mesclam (Nercolini e Borges, 2003).

Traduzir uma cultura corresponde, portanto, a ir ao encontro do Outro e exige que nos entranhemos nessa cultura, que a acolhamos, para não reduzirmos o alheio ao que nos é próprio (Nercolini e Borges, 2003, p. 140) e não nos apropriarmos dos significados do Outro, pois

é na apropriação que o significado se perde e o Outro se deforma. Traduzir é abordar o Outro. Essa abordagem começa com uma leitura (...) na qual quem lê já transforma radicalmente quem é lido ao aplicar a ele seus parâmetros na tentativa de entendê-lo. (Ibidem, p. 139).

Deparamo-nos aqui, pois, com uma questão de poder. O tradutor está sujeito a vários tipos de coerções, mas também tem o poder de decisão que, em certos casos, acarreta o apagamento daquilo que o texto carrega como marca da outra cultura. O poder de traduzir pode ser o da apropriação do Outro, com “um forte sentido negativo, o de tomar o alheio e saqueá-lo” (Ibidem, p. 139) ou pode ser, muitas vezes, a decisão de desrespeitar e transgredir a própria língua em busca do encontro possível



com esse Outro e aí, sim, poder traduzi-lo (Nercolini e Borges, 2003), estabelecendo pontes de diálogo e fluidez entre culturas, proporcionando, assim, a ruptura de limites e a hibridização cultural.

É nesse percurso tradutório, caracterizado pelo hibridismo cultural e lingüístico que ocorre o processo de transformação de identidades culturais dos atores sociais envolvidos na tradução.

Gregorio Condori Mamani

Quanto às identidades culturais, há vários fatores que podem ser analisados na obra de Gregorio Condori Mamani, tanto no prefácio, em que os tradutores se posicionam de maneira ambígua quanto as suas identidades, ora aumentando a assimetria com relação ao falante de quéchua Gregorio, ora mitigando essa assimetria, ao longo da narrativa de sua história de vida, em que Gregorio se posiciona de várias maneiras diferentes e por vezes contraditórias quanto as suas identidades.

Um traço que caracteriza a complexidade da tradução da literatura de testemunho é o fato de que o tradutor é forçado a se colocar como um enunciador de um texto que não é seu. Ele não é um enunciador de dentro da comunidade. Sua identidade profissional como antropólogo entra em conflito com sua identidade cultural ocidental, o que faz, por exemplo, que incorra na alteração da ordem de apresentação de Gregorio: em quéchua é mais importante o lugar de procedência do que o nome de batismo. Nas primeiras linhas de sua narrativa, Gregorio diz primeiro de onde é e só depois diz seu nome. Na tradução houve uma alteração dessa ordem para o modelo ocidental, em que primeiro a pessoa diz o nome e depois o lugar de origem.

Esse fato, que pode parecer mínimo, na verdade, altera significativamente a identidade de Gregorio, pois a identidade com a terra na cultura quéchua é profunda e fundamental. Ela é a *Pachamama*, a terra mãe, deidade de origem pré-colombiana que representa a fecundidade e que habita o centro da terra (Condori Mamani, 1979, p. 133). É a *Pachamama* que conforma o sentido de coletivo, que se sobrepõe ao sentido de individualidade. É por essa razão que o nome de batismo fica em segundo plano (Howard-Malverde, 1997). Em quéchua temos: “Aqopiyamanta kani, ñan tawa chunka wataña llataymanta chayamusqay, Gregorio Condori Mamani sutil” e em espanhol ficou assim: “Me llamo Gregorio Condori Mamani, soy de Acopía y hace cuarenta años que llegué de mi pueblo”. Respeitando a ordem da cultura de partida, temos: “Soy de Acopía y hace cuarenta años que llegué de mi pueblo, me llamo Gregorio Condori Mamani”.



O sentimento de pertencimento na cultura quéchua está vinculado à consciência do coletivo, da vida comum e do fazer compartilhado. Daí que nomes como: *ayni*, que significa reciprocidade, princípio fundamental da organização sócio-econômica andina, que consiste no intercâmbio recíproco de bens e serviços (Condori Mamani, 1979, p. 129), não encontra tradução no espanhol. Além desse vocábulo, podemos citar outros como: *ayllu*, que é a unidade sócio-econômica andina, constituída por um grupo de pessoas ligadas entre si por um sistema de parentesco e que possuem um âmbito territorial comum (Ibidem, p. 129).

Alguns conceitos lingüísticos andinos se fundamentam em categorias históricas e em outro tipo de organização social, que por sua vez, ao serem traduzidas para o espanhol, não encontram categorias correspondentes, sendo, portanto, intraduzíveis. As soluções encontradas pelos tradutores foi a de mantê-los em quéchua, dentro do texto traduzido e de fazer um glossário para explicar esses termos que não encontram eco nas culturas ocidentais.

Nesse sentido, é fundamental ressaltar o fato de que se trata de uma tradução intercultural de categorias estranhas à língua de chegada, que permeiam o imaginário e constituem o arcabouço de significados que sustentam a existência da cultura de partida. Significados relacionados ao ciclo da vida, da natureza e dos modos de organização da produção de comunidades andinas. Trata-se, como sugere Cintrão (2006), de: “elementos culturalmente marcados que evidenciam a relação essencial entre língua e cultura como princípio central na tradução”.

Tal fato abre um sulco na língua de chegada, que recebe vocábulos quéchua, alterando-se e fecundando-se com conceitos que não possui, resistindo à língua de chegada e, ao resistir [“toda cultura resiste à tradução mesmo que necessite essencialmente dela” (Berman, 2000, p. 16)], torna-se, conseqüentemente, mestiça, híbrida, mesclando-se com a língua de chegada.

Dessa maneira, a tradução inaugura novas estruturas e possibilidades na língua de chegada. As relações de poder se alternam, na medida que o quéchua, não somente impõe seus vocábulos, como também seu olhar sobre o mundo e algumas de suas estruturas sintáticas. Aqui, vale lembrar Barthes (1989), que sugere que a língua nos obriga a dizer de determinada maneira e não de outra, impondo-nos sua estrutura.

Na tensão da pugna dialógica, a tradução apresenta ganhos e perdas, desdobrando-se muitas vezes na “regeneração da obra traduzida” (Berman, 2000, p. 21). Entendemos essa regeneração como um abrir-se em gêneros. Em outras palavras, a tradução acaba por constituir gêneros híbridos devido à resistência da língua e da cultura quéchua.



Berman (2002, p. 18) sugere que “a resistência cultural produz uma sistemática da deformação que opera no nível lingüístico e literário e que condiciona o tradutor, quer ele queira ou não, quer ele saiba ou não”. Desse modo, tradutor e traduzido se alteram, deslocando-se do lugar em que se encontravam, repositando-se quanto suas identidades, interceptando-se.

Considerações finais

Traduzir a história de vida de um habitante andino corresponde à tradução de culturas e comunidades violadas, emudecidas e subalternizadas. Entretanto essa relação se inverte devido ao modo como a língua traduzida interfere na língua de chegada.

A tradução cultural se dará, então, nessa tensão dialógica, em que o tradutor negocia os significados da língua de chegada com os da língua de partida, sofrendo as coerções da cultura e da língua traduzidas, dos meios e da língua para os quais traduz. Além disso, estabelece-se também uma relação dialética, pois ler, reconhecer e traduzir o Outro implica voltar o olhar para si mesmo, para a própria língua e para a própria cultura e redescobri-la, olhá-las com um olhar já alterado pela alteridade.

A tradução da literatura de testemunho pode ser, portanto, sinônimo de transformação, de encontro e mescla, de embate e pugna, de discussão e negociação. Daí decorre a ambivalência e conflito das identidades dos sujeitos nela envolvidos e sua materialização encerra também, ambigüidades e contradições.

Comunidades andinas isoladas, esquecidas, que sofrem vários tipos de violência, recobram visibilidade e suas vozes podem ser ouvidas. O contexto hegemônico se altera, as identidades culturais se alteram e as memórias históricas podem ser reconstruídas e reconstituídas.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: CULTRIX, 1989.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1986. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Bauru: EDUSC, 2002.
- CASTELLS, M. *O poder da identidade – a era da informação: economia, sociedade e cultura*. Vol. II. São Paulo: Paz e Terra, 2001. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt.
- CINTRÃO, Heloísa Pezza. “Efeitos de uma abordagem funcionalista, discursiva e funcional à formação de tradutores: alguns resultados positivos”. Mimeo, 2006.



CONDORI MAMANI, Gregorio. *Gregorio Condori Mamani Autobiografia*. Cusco: eds. R. Valderrama & Carmen Escarlata, Centro Bartolomé de las Casas, 1979.

HOWARD-MALVERDE, Rosaleen. "Narraciones en la frontera: la autobiografía quechua de Gregorio Condori Madani y sus traducciones al castellano y al inglés". Liverpool, Amerindia, 1997, n. 22 p. 64-84.

MITTIMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório*. Análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

NERCOLINI, Marildo, BORGES, Ana Isabel. "Tradução cultural: transcrição de si e do outro". In *Terceira Margem*, n. 9. Rio de Janeiro: P. 138-154.



Presença da história no processo literário hispano-americano

Heloisa Costa Milton (UNESP/Assis)

Em conferência sobre as encenações da história na construção da memória coletiva, ocorrida na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Assis em 20 de setembro do presente ano, o historiador Peter Burke iniciou sua exposição afirmando que os historiadores não detêm o monopólio da história, pois o romance histórico, o cinema, o drama, a ópera e até mesmo a televisão têm muito a dizer sobre o passado.

Essa colocação não é inédita, mas referenda, pela voz do historiador consagrado, a existência de outras formas de narrar a história e, no que tange ao espaço literário em si, diz respeito a uma vertente de muito engenho e arte, o romance histórico, que nas letras hispano-americanas alcança enorme rentabilidade estética. Sem lugar a dúvidas, a história é filão inesgotável para a invenção poética, instituindo-se como uma plataforma de signos a partir da qual a narrativa literária engendra seus vastos mundos.

História e ficção se articulam, portanto, como campos discursivos solidários, que narram a experiência humana ao longo do tempo exercitando linguagem, imaginação e reflexão. Ambos perfazem uma dinâmica de contatos recíprocos e cooperação, embora se distingam como formações autônomas sujeitas a leis próprias e dotadas de prerrogativas específicas, seja como constructo poético, em se tratando do discurso ficcional, seja como constructo científico, em se tratando do histórico. Desde sempre seus caminhos foram intercambiáveis e, em determinados momentos, até considerados como zonas unificadas de saber, razões pelas quais alguns postulados teóricos permitem encontrar no trabalho da história uma base ficcional, bem como um substrato histórico para determinadas criações literárias que simbolizam épocas e eventos pretéritos.

Na literatura hispano-americana, a indagação do passado compõe um veio privilegiado para o gesto criador, caracterizando-se como uma obsessão temática diretamente vinculada ao tópico da identidade cultural. Tal condição traz como resultado uma alta incidência de romances históricos neste território literário, subgênero que, emergindo no século XIX, instala-se na contemporaneidade com força expressiva e vitalidade plena.

Nesse sentido, vale recordar o pensamento, sempre atual, do crítico Rodríguez Monegal, para quem "la novela histórica existe: es un género de trayectoria perfectamente documentada, y aun antes de Scott, se sigue escribiendo hasta nuestros días y (para decirlo con una fórmula célebre) goza de buena salud." (1984, p. 169-170). Efetivamente, longe de se caracterizar como um tipo de narrativa que já cumpriu seu ciclo produtivo,



os romances históricos continuam a ser escritos, editados, re-editados, traduzidos e premiados, como bens artísticos que tanto se incrementam nas demandas da indústria cultural quanto a ativam, impulsionando, no âmbito da recepção, a capacidade leitora, a vontade de apreender conjunturas que possam iluminar o presente, a busca incessante de novas encenações literárias oriundas da memória coletiva.

A esse propósito, é oportuno considerar, ainda, que a procura por romances históricos advém de uma constante preocupação do ser humano com o passado e, tal como pondera Mario Vargas Llosa, com a sua insatisfação a respeito da própria sorte e com o desejo de viver outras vidas. Ao refletir sobre a origem das ficções, o escritor assevera:

Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos – ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros – quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar – tramposamente – ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo. (1996, p. 8)

Como se constata, para o escritor, as ficções resultam de um inconformismo, são manifestações da rebeldia do homem com o presente que lhe cabe viver. Vargas Llosa denomina “refúgios privados” as verdades subjetivas decorrentes da criação ficcional, enfatizando que elas permitem o resgate das grandezas e misérias presentes na memória coletiva e na história individual. Como corolário do seu pensamento, pondera que

lo que somos como individuos y lo que quisimos ser y no pudimos serlo de verdad y debimos por lo tanto serlo fantaseando e inventando – nuestra historia secreta – sólo la literatura lo sabe contar. Por eso escribió Balzac que la ficción era “la historia privada de las naciones”. (1996, p.18)

Sendo assim, pode-se afirmar que, contando com um acervo enorme de histórias privadas e coletivas, tecendo a história das nações, ainda que por outras vias, o romance, em particular o histórico, exercita essa propriedade que lhe é inerente: fabular as conjunturas da história, dramatizando, inclusive, as mentalidades e sensibilidades que se expandem em temáticas tão amplas e abstratas quanto amor, maldade, vida, morte, costumes, celebrações e rituais, dentre outros aspectos da existência humana que potencializam a riqueza literária.

André Luis Gonçalves Trouche, em tese de Doutorado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1997, discute, com esteio



crítico vigoroso e sólido procedimento analítico, a presença do discurso histórico no processo literário hispano-americano, caracterizando-o como intertexto ativo na formação das matrizes paradigmáticas da ficção hispano-americana. Essas matrizes são consideradas linhas de força que definem e sustentam a dinâmica literária como um todo e, no tocante ao trabalho crítico que desenvolve o autor, são os eixos que lhe conferem substância argumentativa e analítica.

Partindo de uma revisão teórica sobre as relações possíveis entre história e ficção, Trouche estabelece tais linhas de força propondo, com argumentos incontestáveis, uma perspectiva de abordagem das letras hispano-americanas em função de quatro momentos, concebidos como decisivos para esse processo e tomados como parâmetros de uma possível unidade cultural. Esses momentos privilegiados dizem respeito ao lastro cultural de quatro obras, selecionadas como corpus de análise e fundamentação da pesquisa: *Comentarios reales* (1609), do Inca Garcilaso de la Vega, tida como emblema de fundação e ponto de partida do processo literário hispano-americano; *Recuerdos de provincia* (1850), de Domingo Faustino Sarmiento, obra de referência do período de formação das nacionalidades; *La muerte de Artemio Cruz* (1960), de Carlos Fuentes, focalizada como expressão do período de afirmação emergencial da narrativa hispano-americana; e *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, sustentada como signo privilegiado de superação das utopias modernistas. Em todas elas, o autor sublinha a capacidade de evocar, como modelo literário, algo que caracterizaria sobremaneira a narrativa hispano-americana: a tendência, dotada de múltiplas feições narrativas, de transferir para o terreno ficcional o questionamento da experiência histórica, refletindo, com tal gesto, sobre a ontologia e a identidade americanas.

Trouche sedimenta seu estudo em inúmeras indagações. Por exemplo, com ímpeto de intensificar o debate sobre as literaturas do continente, lança um feixe de perguntas como norte do seu pensamento:

De que se fala quando se fala em América Hispânica? E de América Latina? O que se produz hoje nos EEUU, em espanhol, é Literatura Hispano-Americana? E as crônicas da conquista produzidas por europeus na América? O Caribe é inglês ou latino? A literatura produzida pelos jesuítas nos séculos XVI e XVII é hispânica ou latino-americana? E a literatura indígena? A busca de autonomia pode ser matriz de comparação para uma periodização uniforme? E a tensão entre localismo e cosmopolitismo, como deve ser encarada? E a questão lingüística? (1997, p. 20)

Esse rol de questões lhe serve para confirmar a existência de um sistema literário em língua espanhola na América e legitimar a proposição



de uma escritura recorrente voltada para o elemento histórico, interface literária que se opera e adquire maior ressonância, tal como ele estipula, no âmbito da metodologia comparatista. Entretanto, é importante salientar que o pesquisador recusa a designação de romance histórico para os paradigmas que institui, por entender que estes são formações discursivas que transcendem os registros do romance histórico por não se subordinarem à linha cronológica que define a série literária e, mais ainda, por alcançarem rendimentos artísticos diversos devido à confluência, no interior da sua linguagem, de um considerável hibridismo discursivo.

Sem refutar as excelências do romance histórico, Trouche reivindica um caráter mais abrangente para as matrizes literárias sobre as quais reflete. Enfatiza que a obra de Garcilaso funda um tipo de discurso que conjuga memória, eventos históricos e projeto narrativo, na busca de um espaço próprio, genuinamente americano, em relação ao espaço do outro; que a obra de Sarmiento dá continuidade ao paradigma de Garcilaso e enlaça estrato autobiográfico, memória, contrato social e construção ficcional, colocando em evidência a junção do público com o privado na recuperação da história; que a obra de Fuentes é um romance histórico que, embora não opere com personagens que tenham assento nos cartórios de registro civil, analisa, recupera e reinventa, pelo recurso à memória, a experiência da sociedade mexicana desde a Revolução de 1910, prenunciando o que Linda Hutcheon (1987), denominaria metaficção historiográfica; e que a obra de Roa Bastos é, notadamente, um “documento ficcional”, que desconstrói o discurso histórico ao articular uma contra-história, problematizar a representação do passado e pôr em juízo a existência de verdades absolutas, superando, assim, a tradicional dicotomia entre verdade histórica e fantasia ficcional.

Essa produção constitui, pois, o andaime literário a partir do qual Trouche pensa e afirma a incidência da história no processo formador da literatura hispano-americana. Referindo-se às questões levantadas anteriormente, ele destaca a importância da noção de sistema para uma literatura que, em sua diversidade, forma uma unidade:

Abordar a literatura hispano-americana como sistema, sem dúvida, é uma das questões mais imediatas e delicadas com que se enfrenta o discurso crítico ao debruçar-se sobre a produção literária da chamada América Hispânica. Imediata porque o próprio termo América Hispânica corresponde a um conceito geopolítico questionável, e que vem apresentando grande variação ao longo do tempo. E delicada porque envolve uma grande quantidade de culturas regionais/nacionais que apresentam considerável diversidade, não se expressam numa única língua (...) e, princi-



palmente, porque se relaciona diretamente à questão da imagem/identidade hispano-americana, verdadeiro trauma ontológico-cultural sempre presente desde a época da conquista. (1997, p. 189).

Em vista desses dilemas e configurações, ao tomar as quatro obras como referenciais simbólicos da literatura que estuda, Trouche defende a substituição dos designativos “narrativas históricas” e “romances históricos” por “narrativas de extração histórica”, com a justificativa de que o composto “romance histórico” não expressa a ruptura radical com o modelo scottiano, empreendida, por exemplo, pelas obras que Hutcheon qualifica de “metaficção historiográfica”. Além disso, indo na contramão da avaliação feita por Rodríguez Monegal e outros críticos a respeito da longevidade deste tipo de construção, classifica o romance histórico de “subgênero arquivado e cristalizado”, argumentando que ele não possui amplitude suficiente para abarcar obras que foram produzidas com anterioridade ao seu advento no território hispano-americano, no século XIX.

Nessa direção, com o estilo enfático que caracteriza sua voz crítica e levando em consideração que o conceito de metaficção historiográfica, ainda que extremamente operacional e renovador, não se aplica inteiramente à narrativa hispano-americana que toma a história como intertexto ativo, Trouche explica o porquê de pertinência de outra nomenclatura:

Fator paralelo, porém de importância capital para a opção pelo composto “narrativas de extração histórica”, encontra-se no fato de que o diálogo com a história não se restringe ao âmbito do romance histórico, e sua linha de continuidade, ou ao âmbito das chamadas metaficções historiográficas. Ao contrário, no universo do sistema literário hispano-americano, muito antes do século XIX, já encontramos significativa produção narrativa que toma o histórico como intertexto. Refiro-me à crônica historiográfica dos séculos XVI e XVII e a alguns narradores como Domingo Faustino Sarmiento e Ricardo Palma, ambos no mesmo século XIX, mas totalmente afastados do modelo do romance histórico, tomaram a memória, a história e o legendário oral como signos contíguos não excludentes, compartilhando a mesma perplexidade e o mesmo projeto de autoconhecimento, a partir do diálogo com a história. (1997, p. 52-53)

Inegavelmente, o conceito “narrativas de extração histórica” alicerça, com mais precisão e alcance, os paradigmas literários selecionados pelo pesquisador. De uma parte, observa-se que eles não se circunscrevem totalmente ao âmbito do romance histórico, ou do que se convencionou denominar “novo romance histórico”, e, de outra, que tampouco se limitam ao que Linda Hutcheon, aludindo à pós-modernidade e conside-



rando basicamente a produção narrativa do Primeiro Mundo, qualifica de metaficção historiográfica.

Com os paradigmas que propõe, Trouche se insere no pensamento hispano-americano com eficácia analítica e argumentação refinada, a partir da visão de um processo literário que se sedimenta na relação com a história. Embora esta relação seja, notoriamente, foco de atenção de inúmeros estudos críticos sobre a literatura hispano-americana, a contribuição maior que Trouche oferece reside na fundamentação de uma nomenclatura mais abrangente – narrativas de extração histórica -- para as diversas modalidades de relatos que se constroem e se nutrem do material histórico.

Em função do exposto, vale ainda notar que, se a história não é patrimônio exclusivo dos historiadores, como quer Peter Burke e como os bens artísticos testemunham, se o romance histórico goza de boa saúde, como quer Emir Rodríguez Monegal, porque a insatisfação do presente induz o homem à busca de outras vidas, levando-o a inquirir sobre o passado, como quer Mario Vargas Llosa, enfim, se tudo isso é plausível, resta a evidência de que a história constitui, hoje e sempre, um dos agentes primordiais da inquietação humana e a certeza de que a literatura não desdenha essa pulsação.

Ocupando os interstícios que a história deflagra, dramatiza o passado com total autonomia de vôo, descongelando discursos tipificados nos diferentes campos do saber. A propósito desta propriedade artística, é oportuno afirmar, apelando a Roland Barthes, “que todas as ciências estão presentes no monumento literário” (1980, p. 18) e que a literatura, sendo nesse ponto enciclopédica, “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso.” (Ibid., p. 18). De fato, indiretamente, a literatura revisa/revira a história abrindo-se a uma multiplicidade de interpretações, como decorrência da invenção de inúmeros tecidos, feixes, nós narrativos, que induzem o leitor a dois movimentos simultâneos e complementares: reviver o passado e imaginar o presente. As narrativas de extração histórica, nos termos com que André Trouche exalta a vocação da literatura hispano-americana para a história, cumprem plenamente essa função.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- HUTCHEON, Linda. Trad. Ricardo Cruz. *Poética do pós-moderno: história,*



teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. La novela histórica: otra perspectiva. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (comp.) *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Coloquio de Yale. Caracas: Monte Ávila, 1984.

TROUCHE, André Luiz Gonçalves. *A relação entre a história e a ficção no processo literário hispano-americano*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, 213 p.

VARGAS LLOSA, Mario. La verdad de las mentiras. Em seu: *La verdad de las mentiras*. Ensayos sobre la novela moderna. 2ª ed. Lima: Peisa, 1996, p. 7-18.



Dos traducciones del *Beowulf*

John O'Kuinghttons Rodríguez (Instituto Cervantes)

Cuando Borges publicó *Literaturas Germánicas Medievales* (1966) calificó de casi desconocido y remoto el material que examinaba. Agregó luego que el lector de esas literaturas era más bien improbable. Añadió después que las hazañas escandinavas irrumpieron como si en verdad nunca hubieran sido. Estas preliminares sirven para ilustrar grosso modo que nuestro ámbito hispano conoce poco y aun de forma errática y ocasional la rica y compleja literatura que se escribió en el antiguo norte. No es caudaloso el volumen de versiones castellanas de estas obras. Existen profusas y bien comentadas ediciones en inglés y en otras lenguas germánicas de las sagas de Islandia. Lo mismo cabe decir de la poesía escrita en anglosajón. Hay dos versiones de esta literatura en lengua española que desvelan una instigadora ausencia de símil. A lo que parece, la diferencia obedece a dos formas de concebir el proceso de traducción.

Bien se sabe que verter a otra lengua puede comprometer experiencias que pueden llegar a ser diametrales. En un extremo encontramos la llamada traducción literal, que incurre en el arbitrio de presumir que un texto puede tener un correlato gemelo en otro idioma. En la antípoda de este ejercicio se sitúa la traducción libre, que rehace el original y sella el estilo del propio traductor. La mayor parte de las traducciones literarias toma la cautela de matizar estas esquinas.

Revisaremos dos contrariedades visibles en las versiones del épico más antiguo del viejo orbe anglosajón: el *Beowulf*.

Antes que nada, situemos la importancia de esta obra en el ámbito que la engendró. Pese a la falta de consenso, se cree que el *Beowulf* fue escrito a mediados del siglo VIII por un monje o por un laico que ciertamente no ignoraba las letras. Conocemos el poema por la feliz consecuencia de que en ese antaño los textos se transcribían como auxilio de la memoria y no por el fin en sí de redactarlos. No se trata de un texto rústico y fue redactado en ese latín del norte que es el anglosajón, el idioma que preparó el inglés actual. Ese parentesco es mucho más distante que el que guarda el español con el latín. La lengua de la Englaland era más afín al alemán u holandés de ahora, generosa de declinaciones y flexiones y que desde su alba se ejerció entre la plebe, en contraste con el francés cortesano impuesto tras la batalla de Hasting. Esta identificación popular se deja sentir todavía en la lengua moderna. El inglés relega los vocablos latinos al convenio formal, mientras cede los germánicos al coloquio, menos silábicos y más económicos que los de fuente romana. Quizás por prurito histórico, los estudiosos han llamado a esta remota lengua



Old English. Por este criterio fundacional cabría decir que el latín es un *Antiguo español* o un *Antiguo portugués*, denominación que disuena de nuestros hábitos por la palmaria lejanía de la fuente. No es el caso ahondar en esta digresión terminológica. Baste decir que el anglosajón nos ha llegado como evidencia de la identidad común de los germanos occidentales. Este épico ha sido clasificado como la más antigua epopeya de Inglaterra y se le ha conferido la misma representatividad nacional que guardan el Kalevala para Finlandia o el *Nibelungenlied* para Alemania. G.T.Shepherd (1984:85) comenta que aún se discute si el Beowulf es una composición germánica o inglesa. Advirtamos primero que decir inglés supone decir germánico. El *Beowulf* no es una impronta exclusiva del pueblo de Inglaterra debido al idioma y a su tema, que es enteramente escandinavo. El poeta que lo escribió no debió pensar que trasuntaba un alma nacional; debió prever que en él relucía no un país sino una cultura entera. La circunstancia territorial en que se escribió el *Beowulf* no le imprime exclusividad territorial.

La historia se concentra en el personaje que bautiza la obra, un héroe gauta que arriba a la corte danesa para salvar al pueblo del acoso de un monstruo llamado Grendel. El héroe los mata a él y a su madre en las profundidades de un pantano. Años después, Beowulf es investido como rey de los gautas y como rey liquida a un dragón que asola el reino. Fruto de la reyerta, Beowulf muere. Esta económica síntesis debe añadir episodios como los consejos del rey Ródgar a Beowulf, el enfrentamiento de gautas y suecos, el desprecio de Wiglaf contra los once vasallos de Beowulf, entre otros. El héroe es ciertamente sobre humano: vence portentosas criaturas de Caín con muy exiguos recursos, inerme incluso cuando lidia contra Grendel. Esta condición aventajada permite quizás entender la inoperancia de daneses y gautas para enfrentar a las criaturas que los dilaceran. En el poema no se hace nunca referencia a tácticas de defensa contra los energúmenos ni se arguyen motivos para justificar esa abulia. Estas omisiones animan dos conjeturas sobre la posible intención del anónimo poeta: que cometió un ostentoso descuido de verosimilitud o que premeditó esas conductas para refulgir la voluntariosa estatura del héroe.

En lo formal, el poema adhiere a los patrones de la antigua poesía germánica: versos de metro irregular divididos en dos, con aliteraciones distribuidas en ambos hemistiquios de acuerdo al esquema de dos sílabas acentuadas en cada mitad separadas por dos sílabas intermedias. Esta distribución aliterada regalaba al oído con un ritmo que no ha mermado en el inglés actual. Si no, véase esta línea de Lewis Carroll: *Humpty Dumpty sat on the wall; Humpty Dumpty had a great fall*. La segunda mitad (de



los hemistiquios), informa Shepherd, es más prominente que la primera. Es en la segunda escisión del verso que el pensamiento se desarrolla. La primera sirve normalmente para enfatizar, modificar o cualificar pensamientos sin desenvolverlos. Estas características no suelen ser fácilmente reproducibles en la traducción.

Es dable suponer que cuando un escritor opta por la prosa o el verso lo hace por imperativos de estilo o por una determinada forma de intuir el ejercicio del arte. No son pocos ni desconocidos los casos de narrativas que se han urdido por la vía del verso: El *Don Juan* de Byron, *Paradise Lost*, *La Araucana*, *El Martín Fierro*. Existe asimismo un no exiguo correlato de expresiones poéticas resueltas en prosa que comprenden operaciones tan distantes como los furiosos devaneos de Rimbaud y la exasperante y espiralada sinuosidad de Novalis. La disyuntiva de prosa o verso debió ser una de las primeras de las muchas decisiones con que se depararon Lerate y Borges al emprender la traducción del *Beowulf*. Para empezar el cotejo, revisemos qué dijeron ambos autores sobre su empresa.

Borges no se ocupó del poema entero, sino de un episodio inicial, que refiere las exequias de un legendario rey danés. Declaró que la intención de su opúsculo no era otro que el de ser un pre gusto para la lectura integral de los textos. Asimismo, destacó que su ejecución en prosa pretendía ser literal. No es en absoluto improbable barruntar que esta deliberada opción responda a su aprecio por la antigua narrativa germánica, a la que en más de una ocasión calificó de señera. Lerate (BEOWULF, 1974:17), en cambio, se adscribe al verso, tratando de imitar, como él mismo explica, el ritmo original mediante la preservación de los hemistiquios, con una distribución sostenida de sílabas átonas y tónicas.

A poco andar la lectura, se advierte que Borges se tomó algunas licencias de las que Lerate se resguarda. La más visible es el empleo de la tercera persona. El original anglosajón está narrado en primera (*ic: yo*). Esta inescandida preferencia debió ser una forma de conciliar el poema con la narrativa medieval islandesa, que Borges estudió desde la juvenil lectura de la saga de Njal. Borges entendía las sagas como una demostración de arte mayor, como el testimonio infértil del nacimiento de la novela. En un pasaje (Borges, 1991:934) afirmó que estas narraciones respondían a crónicas objetiva de los hechos, lo que imponía una redacción impersonal. Este artificio de escatimar el yo puede aventurarse mediante al menos dos conocidos recursos de estilo: la elusión programada de adjetivos y el manejo de la tercera persona. Estas variables no son garante de objetividad, pero propenden a ella, como lo atestiguan los versos 38, 39 y 40, que Lerate (BEOWULF, 1974:27) traduce como



No sé de otra nave que aquí se equipara con armas de guerra, espadas, arneses y cotas de malla...

y que Borges (1991:789) imprime de este modo:

No hay fama de otra nave tan airosa exornada de armas de muerte. De vestiduras de guerra, de espadas y corazas.

En estas líneas, junto a la distancia signada por la tercera, damos con la expresión *no hay fama*, muy típica de su estilo.

Como ya apuntamos, el fragmento que ahora cotejamos habla de las exequias de un rey. La ceremonia descrita acopia los elementos propios del ritual de entregar al mar el cuerpo de los caudillos a bordo de una nave pertechada de bienes. La imagen que asocia la muerte a una nave encuentra distintas variaciones en la mitología. Una muy célebre es la leyenda irlandesa de Bran, un héroe que tras un sueño emprende un periplo a las islas mágicas y que al retornar al hogar nadie lo conoce pues en verdad está muerto. (Antonio Machado se ha valido de esta imagen marina en el verso *Y cuando esté al partir la nave que no ha de tornar...*). En el *Beowulf*, las exequias reales atestiguan que las prácticas paganas aún pervivían en la memoria del siglo VII. Los trazos cristianos suelen ser accidentales e irrelevantes para los hechos, nunca se insiste en ellos, se los siente más como una obligación que una declaración de fe. No deparamos con laudaciones al perdón eterno ni reverencia a los dogmas. El autor del poema parece mirar más bien a un tímido tipo de sincretismo. Lerate (BEOWULF, 1974: 25) describe la muerte del rey así:

Su hora le vino al intrépido Skild / al encuentro marchó del Señor de la Gloria.

Borges (1991:789) prefiere:

En la hora de su destino, Scyld, fuerte aún, buscó el amparo de su Señor.

Lerate se mune de una expresión tradicional del español para referir la muerte: "llegar la hora / venir la hora". Al interrogar el original, constatamos que el verso trece no omite el nombre de *Dios (God)* (BEOWULF, 1974:24). En lugar de traducirlo, Lerate lo recrea con cierto ornato con la mención *Señor de la Gloria*, nómine que si bien se mira se asemeja a una kenning, aquella metáfora tan cara a la artesanía de la vieja poesía del norte. Borges elude el artificio metafórico (las kenningar le desper-



taban una curiosidad de fascinado desdén) pero lo insinúa hacia el final del fragmento, cuando para hablar del rey lo llama *Guerrero Armado de Lanza*. Pese a la apariencia, esta alusión no conforma una kenning, pues no cumple con el requisito de la analogía. *Guerrero Armado de Lanza* no es otra cosa que un guerrero armado de lanza, para el caso, un guerrero egregio como el rey. Lo curioso es que esta pretendida kenning parece una interpolación de Borges, pues Lerate cumple con la designación al monarca mediante la incurcencia de pronombres (*Le dejaron partir,/ lo llevaron las olas...*)

Los traductores también discrepan en el modo de describir la nave real. Borges la personifica, le atribuye una cierta impaciencia por zarpar. A rigor, esta personificación es una hipálage, pues los impacientes son en verdad los súbditos reales. Borges trasunta esa inquietud tan humana a la embarcación. Así, la nave se vincula al rey no solo en su nacimiento sino también en su muerte. Lerate (BEOWULF, 1974: 27) revive el verso 43 de esta forma:

De rico tesoro dotaron al rey: / en nada peor al que un día a su lado / pusieron aquellos que, solo en el barco, / siendo muy niño, lo dieron al mar.

En el correlato borgeano (BORGES, 1991:789) encontramos:

No lo abastecieron con menos esplendor, con menos riqueza, que las que en el principio lo rodearon cuando era niño.

Lerate deja suponer que el tesoro le fue ofrendado al rey por lo mismo que lo llevaron al mar, información ausente en la prosa de Borges. La asociación del rey con el barco en los polos de su vida es indicativa del aprecio e identificación que sentían ese pueblo por el mar.

Sobre la transcripción del estilo, no creo precipitado afirmar que con el verso Lerate reproduce el ritmo de la poesía que traslada. Recordemos que el verso germánico se organizaba en mitades de medida irregular, con sílabas programadamente acentuadas. Lerate suele separar estas sílabas marcadas con un hiato de dos sílabas átonas. El efecto es este:

Entonces un hijo le vino a nacer / Heredero en palacio. Enviábalo Dios / En alivio del pueblo: Él sabía su aprieto / De tiempos atrás, cuando muchos sufrieron. (BEOWULF, 1974.:25)



Esta regularidad le confiere a la traducción de Lerate una expresión muy antigua. A pesar de lo disímil, la traducción borgiana no lo es menos. Al elegir la prosa, Borges debió buscar un recurso que le imprimiese al texto el sabor de antaño que defiende en el exordio. Lo encontró en la frase larga y en la intercalación como lo ilustra esta frase inaugural:

En la hora de su destino, Scyld, fuerte aún, buscó el amparo de su Señor. (BORGES, 1991:789)

Sabemos que los poetas germanos no celebraban la rima, que reemplazaron por el verso aliterado. La literatura inglesa posterior no olvidó esta simpatía. John Milton escribió: *Ere half may days in this dark world and wide*, hospitalidad que Emiliy Brontë revivió en: *reckless of the lives wasting there away*. A pesar de lo prescriptivo de la aliteración, este recurso no parece haber sido preocupación central de los traductores. En ciertos pasajes se deja oír la persistencia de la sibilante (*ya estaba dispuesto*), pero esto quizás se deba más bien a la regularidad de ese sonido en el idioma que a un artificio premeditado. Existe, empero, un pasaje (vv. 38-40) que ambos autores decidieron expresamente aliterar: Mientras Lerate (BEOWULF, 1974:27) escribe

No sé de otra nave que aquí se equipara / Con armas de guerra, espadas, arneses / Y cotas de malla; repleta quedó,

Borges (1991:789) ensaya

No hay fama de otra nave tan airosa exornada de armas de muerte, de vestiduras de guerra, de espadas y corazas.

En estos pasajes la vibrante se advierte como un sonido áspero, casi como un gruñido. Su repetición conviene mucho al contenido del verso, que retrata aperos de guerra. Vale observar que la propia palabra *guerra* resuena a beligerancia y que su origen es precisamente germano.

Aun cuando define que su experiencia es literal, Borges osa más que Lerate. Lo evidencia su opción por la prosa, el uso de alguna expresión de su estilo y la interpolación de alusión indirecta que lo entronca con la factura poética de los escaldos. A pesar de no imitar el verso germánico, la prosa de Borges contiene el ritmo de la épica antigua por la extensión frasal y la intercalación. Su texto se amista con el tono de la declamación, tono que debió dominar en el siglo VII si se toma en cuenta que esta poesía, como la obra de Shakespeare, no emergió para un lector sino para una audiencia, y que su redacción no ocurrió como expresión literaria sino como un sucedáneo de la memoria. Por su parte, al ejercitar el verso,



Lerate nos acerca de manera más a lo que los sajones debieron oír. Animado por una síntesis, llego a esta conclusión, que nació como sospecha y que debía constatarse para escapar del perogrullo: la traducción de Lerate es la obra de un traductor; la de Borges, la de un escritor, de un escritor que no pactúa con sus preferencias de estilo. A modo de corolario, digamos cuánto vale esperar que la obra de Snorri Sturlusson, de Saxo Gramático, y el generoso acervo de anónimos de la materia germánica abandonen su extraño puesto de célebres desconocidos. Las traducciones que hemos revisado pueden en mucho ayudar a superar este vacío que ya va tomando visos de legendario.

Referencias Bibliográficas

BEOWULF. Seix Barral, 1974.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Emecé, 1991.

SHEPHERD, G.T. et al. *Medieval Literature*. Penguin Books, 1984.



Ensayismo e historia: travesías de interpretación cultural

Jose María Martínez Simón (Universitat de València)

Introducción

Nadie dudaría en afirmar que la traducción de un poema o de una obra poética completa a otro idioma es un ejercicio del que, en el mejor de los casos, se reconoce un valor creativo. La traducción queda, así, reducida a un fenómeno de reinterpretación y reescritura que cae exclusivamente dentro del campo de estudios de la literatura. Lo que se mantiene, a pesar de la trasposición lingüística, es un efecto caracterizado institucionalmente como literario, artístico, etc. En este sentido, lo peor que puede hacer un traductor es violar esta regla básica que prescribe, ante todo, no salir de la literatura, jamás salir de ella.

Un caso muy extremo de los procesos de traducción que nos ocupa en esta breve disertación subvierte o, al menos, pone entre paréntesis la adhesión incondicional a tal norma. Me refiero a un tipo de procesos de traducción que podríamos llamar cultural, en la medida en que no se realizan en el interior de un discurso – entiéndase aquí, de la literatura hacia la literatura – sino que envuelven un complejo de disciplinas, saberes, objetos de estudio y posiciones de enunciación.

Así, por ejemplo, las obras de Euclides da Cunha, Faustino Domingo Sarmiento, José Martí o Mário de Andrade pueden interpretarse como claros exponentes de traducciones culturales donde lo que se discute queda tanto fuera de la sociología como de la historia o de la literatura y, sin embargo, no puede expresarse sin la reunión de estos saberes.

Territorios de frontera

Toda traducción, sea del carácter que sea, implica un salto cultural entre dos ámbitos separados tanto en el espacio como en el tiempo. Un salto que aspira contradictoriamente a abolir la distancia que recorre. Desde este punto de vista, traducir significa trazar una frontera para borrarla.

En general, de un traductor se pide que sepa captar la riqueza de connotaciones del lenguaje en el idioma original y que busque un equivalente que las conserve y comunique en el otro sistema simbólico. Se le exige, mejor dicho, que trace una frontera para después borrarla, olvidarla. Llamaremos a esta concepción de la traducción “poética de equivalencias”, en la medida en que se aspira con ella a ocultar la diferencia cultural que se halla en el origen del acto de traducir. Un origen que es genuinamente híbrido y que no arranca nunca de la autosuficiencia de las formaciones discursivas en que se produce – de la literatura a la literatura, de la



historiografía a la historiografía, etc. – sino de un marco más amplio que comprendería la dispersión genealógica de todas estas escrituras.

De forma general, las principales contribuciones a los estudios poscoloniales han subrayado la necesidad de reflexionar teóricamente sobre los fenómenos de traducción cultural. Cuando lo que se traduce es una diferencia irreductible en el discurso, debe tenerse presente el lugar que, dentro de la cultura, toma ese hecho. En este sentido, Bhabha señala en *The location of culture*: “As literary creatures and political animals we ought to concern ourselves with the understanding of human action and the social world as a moment when something is beyond control, but it is not beyond accommodation” (BHABHA, HOMI K., 1994, p.12).

Para Bhabha, el acto de traducción cultural se expresa en un ejercicio fundamentalmente excéntrico. Por un lado, la diferencia cultural impide la adscripción exclusiva a un discurso (“*beyond control*”). Por otro lado, sin embargo, la traducción ocupa idesfectiblemente un lugar (“*not beyond accommodation*”). Dicho de otro modo, Bhabha se pregunta por un estudio genealógico de los saberes y las identidades que parta del análisis del discurso considerado como un no-todo centrado en sí mismo.

Este lugar excéntrico, se ofrece como una interioridad vuelta al exterior. En él cada acto de enunciación tiene lugar a través de su proyección en la “otredad” de otro discurso, de otra identidad cultural.^a En un sentido muy similar, esta refracción de los significados a través de lo exterior es la que ha dominado generalmente la crítica postcolonial en un esfuerzo por definir la “localización” de la cultura en el momento en que la modernidad se desarrolla en una dimensión global que deslocaliza las identidades. Este compromiso intelectual es nítidamente visible en la configuración del orientalismo en tanto campo de estudios culturales. Aquí, la excentricidad está determinada principalmente por una diferencia de poder prescrita entre enunciación y enunciado, entre sujeto y objeto de estudio.^b

A nuestro modo de ver, no se ha abundado lo suficiente en esta “excentricidad” constitutiva en la enunciación de todo discurso con referencia a los fenómenos de traducción cultural. Como se ha visto, ellos envuelven hibridez discursiva y relaciones de poder, de manera que su estudio debe encararse antes que nada como un intento de poner en evidencia estas fronteras, y no de borrarlas en una síntesis ideal.

Ahora bien, el señalamiento de las fronteras discursivas y sus efectos no basta si se toma como algo puramente formal que deje incólume la identidad institucional de la literatura, la historia o la filosofía. Es el caso de las aproximaciones a la hibridez cultural bajo el rótulo de *transculturación*. Desarrollada por Ángel Rama, la teoría de transculturación busca



responder a los procesos de traducción cultural, definiendo simultáneamente un lugar privilegiado para la literatura en tanto mediación articuladora de espacios culturales. Se trataría de un exponente claro de lo que hemos denominado “poéticas de la equivalencia”, en el sentido de que borra las diferencias en aras de una identidad ideal entre actos de enunciación y significados y sigue sosteniendo una concepción autosuficiente del discurso literario.

Tanto el concepto de *trasculturación* como el de *hibridez*, teorizado por las corrientes postcoloniales, designa procesos de contacto cultural y construcción de identidades a partir de la diversidad.^c La diferencia consiste en que la primera teoría focaliza el resultado de los procesos de hibridez, mientras que los estudios poscoloniales prestan más atención a la permanencia de un conflicto irreductible que atraviesa desde las realizaciones culturales más sofisticadas hasta los espacios privados.

Así pues, lo trasculturado, en términos de Rama, remite a un esfuerzo de sintetización y reordenamiento cultural generado por ritmos de modernización desiguales y del que resultan formas históricas que garantizan “la continuidad histórica de formas culturales profundamente elaboradas por la masa social”, ajustándolas a las nuevas condiciones modernizadoras. (RAMA, ÁNGEL, 1987, p.75) Tanto lo local (regional) como lo universal (modernidad) se constituyen en una relación de interdependencia donde la identidad se readapta pero de forma que siempre pueda “identificarse con su pasado”.

En definitiva, la trasculturación establece, por detrás de la diversidad que intenta acoger y evaluar, una continuidad homogénea de las identidades, de la historia y de la cultura. Define, más que la dispersión que se halla en el origen de todo enunciado discursivo – como afirma Foucault – como los sistemas culturales sintonizan con los vencedores de la historia (BENJAMIN, W.) Se habla de la modernidad cultural en términos de procesos de readaptación sin tener en cuenta lo que queda detrás de ellos, lo que se abandona a fin de “convertir” la otredad en identidad.^d

Estas fronteras discursivas que resisten toda abolición son las que de modo significativo marcan la escritura de *Os Sertões* y *Facundo*. En ellos, lo ensayístico no resulta de una elección azarosa, sino deliberada, puesto que les permite traducir un complejo de sistemas culturales para la sociedad de su tiempo sin plegarse a la continuidad con la historia. El lugar del ensayo, que es su lugar de elección, mantiene siempre abierta la excentricidad discursiva y de enunciación que se halla en la base de la nacionalidad. Excentricidad discursiva, porque el ensayo incorpora en su flexibilidad una multitud de códigos culturales de diverso origen, sin



privilegiar ninguno de ellos por encima de los demás. Excentricidad de enunciación, porque el ensayo permite encarar la interpretación cultural de la nación proyectándola a partir de la otredad: la Pampa, en el caso de Sarmiento; el Amazonas, en el de Euclýdes da Cunha.

Nación y narración

Si tras la independencia se concede a la literatura la urgente misión de construir una tradición cultural que cubra el vacío de la historia a partir del pasado pre-colombino y la cultura europea (GONZÁLEZ-STEPHAN, 2002, p.127), en la mayoría de las obras latinoamericanas decimonónicas, lo literario sirve más para delinear una cartografía de las relaciones con la diferencia cultural que para sintetizar la unidad interior de la nación (MONTALDO, 1999, pp 23-24). En otras palabras, se marcan más las fronteras y se atiende menos a la definición de una cultura nacional como esencia homogénea.

El ensayista ve siempre lo nacional a través de un afuera de la nación que, no obstante, constituye su interioridad. Por otro lado, entiende la práctica de los discursos más que como sistemas integrales, desde su superficie, es decir, desde los límites en que lo literario se vuelve historia y la historia, literatura (ANTELO, RAÚL, 1998, p.12). En este lugar de la enunciación excéntrico es donde las líneas de lo ficcional y lo político convergen en los ensayos de interpretación nacional.

Ahora bien, ¿cómo se establece esta excentricidad en la obra de Sarmiento. Sobre el vacío de la identidad se cruzan al menos dos escrituras – la de la historia y la de la literatura – que, en operaciones de recontextualización llevan a una tensión irresoluble en la lectura de Facundo. En la introducción, Sarmiento apunta el que va a ser el motivo recurrente junto a la crítica ideológica del gobierno de Rosas: la escritura de una historia latinoamericana. En Sarmiento, toda escritura es a la vez una crítica política y una crítica de la historiografía en la que ve “el remedo de la Europa y nada que me revele la América” (SARMIENTO, 1999, p.49). La historiografía requiere una operación de traducción en la que se llegue verdaderamente a algo más que “un cuento forjado sobre datos ciertos” (SARMIENTO, 1999, p.50). Los elementos que faltan para ganar una perspectiva auténtica de los fenómenos socio-culturales latinoamericanos sólo puede aportarlos la literatura. Ahora bien, la literatura no en el sentido de estetización del lenguaje hacia la forma de lo bello. Cuando Sarmiento habla de la insuficiencia de una historiografía de tipo rankeana – limitada a la enumeración de hechos políticos – y reclama otra forma de hacer historia se refiere al mismo gesto de “excentricidad” que haga la



historiografía salir de sus límites disciplinares. Y para ello, para la apertura o, si se quiere, vanguardización de la historia, se debe echar mano del discurso literario, en cuanto que la literatura contribuye al ensanchamiento de todos los fenómenos que la ortodoxia historicista ha dejado de lado. Así, la historia se convierte en las manos de Sarmiento en biografía o, mejor, en drama, es decir, representación discursiva en la que no sólo se representan los acontecimientos, sino el propio proceso de traducción entre la multiplicidad de códigos. Escribe Sarmiento: “El drama de Bolívar se compone, pues, de otros elementos de los que hasta hoy conocemos; es preciso poner antes las decoraciones y los trajes americanos para mostrar enseguida el personaje”. (Ibid.) La escritura de Facundo no pretende únicamente enriquecer la historiografía, completarla en documentos y perspectiva. Entre la crítica a la política despunta también un ataque a las bases de la dependencia cultural en la consignación de los hechos históricos. En la concepción Sarmientina se vence la resistencia que opone la historia al lenguaje y se asume esta como ficción, no en lo que tiene de falsedad (drama, representación), sino en su dimensión discursiva.⁶ En el texto de Facundo retorna lo que quedaba excluido de la literatura: decoraciones, trajes americanos, es decir, un suplemento desechable, una marca que no señala un hecho o acción, sino más bien un espacio o contexto al mismo tiempo que un vacío, ya que puede suspenderse, obviarse, citarse. Estas marcas expletivas, que apuntan sin duda a lo literario (drama), constituyen el exterior del discurso historiográfico sobre el que sin embargo este mismo se sostiene. Delimitan, por así decirlo, un marco que encuadra los acontecimientos señalando su carácter de ficción, y que, por lo tanto, está dentro del discurso de la historia; no obstante, por otra parte, son señales suplementarias, únicamente decorativas, y que, en consecuencia, permanecen fuera de las relaciones de verdad o, por decirlo de otro modo, no encuentran un equivalente en el mundo extratextual: son signos sin referente.

Este marco en relación de inclusión excluyente recorre la escritura de Facundo llevando a una “excentricidad” de lo literario y lo nacional, representado en el discurso de la historiografía. Más adelante, en el capítulo II, Sarmiento vuelve a reflexionar sobre las condiciones de representación de su discurso:

“Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia[...] y que dan lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo,



porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman.” (SARMIENTO, 1999, p.75-76)

El narrador se muestra como lector a la vez que historiador, dado que esboza el comienzo de un canon americano. Sin embargo, lo que interesa resaltar es el sorprendente cruce por el que de nuevo lo literario, como marco general de representación o “escena dramática” se invoca a título de centro estructurador del discurso historiográfico. Lo que hace posible la institución de una historia particularmente americana no son los hechos referenciales, sino las “escenas” en las que los sistemas de representación “se vuelven” sorprendentes, originales, desconocidos. El discurso historiográfico emerge entonces como consecuencia de un proceso de “descentramiento” de su estatuto referencial al que la literatura contribuye como nivel último en el proceso de producción del significado y causa, por tanto, de lo extratextual, de lo historiable. Sarmiento, en fin, entiende la historia más como un proceso de traducción entre códigos heterogéneos que como registro de datos, más como cita indefinidamente recontextualizable que como expresión orgánica de un significado nacional.¹

Referencias Bibliográficas

- Antelo, Raúl, *Algaravia. Discursos de Nação*, Florianópolis, USC, 1998.
- Benjamin, Walter, La dialéctica en suspenso. *Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, Arcis y Lom.
- Bhabha, Homi K., *The location of culture*, London and New York, Routledge, 1994.
- Montaldo, Graciela, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999
- González-Stephan, Beatriz, *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*, Madrid, Iberoamericana, 2002
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1987.
- Said, Edward W., *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y Barbarie*, Madrid, Cátedra, 1999.- White, Hayden, “Method and Ideology in Intellectual History”, en LaCapra, Dominick y Kaplan, Steven, *Modern European Intellectual History*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1982.



Notas

- a *Íbidem*
- b *En un fragmento muy aclarador de El orientalismo, Said afirma sin ambages la constitución de la identidad cultural a través de la otredad: "Creo que nunca se insistirá demasiado en esta idea. El orientalismo se fundamenta en la exterioridad, es decir, en el hecho de que el orientalista, poeta o erudito, hace hablar a Oriente, lo describe, y ofrece abiertamente sus misterios a Occidente, porque Oriente solo le preocupa en tanto que causa primera de lo que expone". (SAID, EDWARD, 2002, p.44-45)*
- c *El concepto de transculturación es desarrollado por extenso en Ángel Rama, Transculturación narrativa en América Latina, México, Siglo XXI, 1987.*
- d *A este respecto, preferimos el término de "proceso de conversión" que usa Said para referirnos mejor a la fuerza cultural que se halla en la materialidad institucional de lo discursivo, antes que el de "transculturación" por hacer caso omiso a la concomitancia inseparable de conocimiento y poder. Vid. Edward Said, op. Cit, p. 103.*
- e *"The historically real, the past real, is that to which I Can be referred only by way of an artifact that is textual in nature. The indexical, iconic, and symbolic notions of language, and therefore of texts, obscure the nature of this indirect referentiality, create the illusion that there is a past out there which is directly reflected in the texts." Hayden White, "Method and Ideology in Intellectual History", en LaCapra, Dominick y Kaplan, Steven, Modern European Intellectual History, Ithaca and London, Cornell University Press, 1982, p. 305.*



Un abordaje interartes del tema negrista: Pereda Valdés/ Pedro Figari

Marco Aurélio Botelho de Lima (USP)

Un abordaje interartes del tema negrista

El presente trabajo intenta acercarse al tema negrista desarrollado en América en los años 1920, correlacionando pintura y poesía. Para tanto nos utilizaremos de un poeta y un pintor representantes del Uruguay y sus respectivos artistas: el poeta Ildelfonso Pereda Valdés y el pintor Pedro Figari.

Intentaremos percibir en las interpretaciones de las obras el cruce de miradas producido por el encuentro con la cultura negra.

Empezaremos por señalar que la boga negrista, o sea, esa mirada valorativa hacia la cultura negra que se establece en Europa a partir de la primera década del novecientos va, más tarde, como “eco desfigurador”, llegar aquí en América, trayendo junto a la adopción de la temática, varias características nuevas. Una de estas novedades será el hecho de que aquí (en el caso de los países con un contingente masivo de negros, como el Brasil y un poco menos el Uruguay) el negro no era un elemento exótico, era más bien un “elemento real”, ya integrado a la sociedad, según palabras del escritor brasileño Oswald de Andrade^a y luego atestiguadas por el crítico uruguayo Alberto Zum Felde^b, quien diría que el negro en el Río de la Plata era tan nativo como el gaucho y el indio (Schwartz, 1995).

Esta aceptación de la cultura de lo “otro” provoca un cambio de paradigmas igual que el de los vértigos producidos por las vanguardias europeas, pues hasta aquel momento las manifestaciones culturales negras eran vistas como algo inferior y hondamente negadas por una élite que era predominantemente blanca y veneradora de un arsenal de cultura de sólidas bases europeas. De ahí que sería interesante preguntarse cómo se conjuga esa mirada y de qué manera se le asigna un lugar de destaque a una cultura hasta entonces completamente marginada.

Podríamos pensar que, movidos por una fuerza externa, estos países finalmente proceden a un “ajuste de cuentas” con la cultura negra tantas veces tenida como algo salvaje, bárbara (cuando el “primitivismo” todavía era proclamado como signo de inferioridad) etc. Pero, ¿es realmente esto lo que sucede? Si no es el exotismo (según los dos autores de arriba) la tónica que rige el movimiento aquí en América, ¿qué suerte de encaminamiento van a establecer con el arte y la cultura de este “elemento real”?

Lo que queremos profundizar un poco más es como esa onda fue recibida y transformada por estos artistas de este país americano.



Los negros candomberos

Aquí me toca un punto flaco. Tengo debilidad por el arte negro. Aceptar sus ideas sería condenar mis poemas negros, mi estética negra. (..) Bulle en su interior únicamente odio hacia un arte que considera inferior y despreciable. Condena Vd. al arte negro con el mismo desprecio con que el Dr. Bunge y otros universitarios de alto coturno condenaban inquisitorialmente a nuestro admirable código Martín Fierro. (Ildefonso Pereda Valdés)

El poeta Ildefonso Pereda Valdés nació en San Fructuoso (Departamento de Tacuarembó), Uruguay, en 1899. Hizo mitad de sus estudios en esta ciudad hasta que se mudó, en 1910, para Montevideo, donde se recibió de abogado en 1926. En los años de 1910 ya empezó a hacer sus primeras incursiones literarias, habiendo colaborado incluso en periódicos de la capital uruguaya. Pero fue en los años 1920 que sus actividades fueron más numerosas. Colaboró y formó parte del grupo "La Cruz del Sur" y "Teseo", con motivo de la publicación de su libro de poemas "El Arquero". También fundó en 1925 la revista *Poesía*, editada por *Talleres Gráficos Morales*. En 1926 se radicó en Buenos Aires y se juntó al grupo de la revista *Martín Fierro*. En los años anteriores a su ida a la capital argentina, había empezado a estudiar los temas negros que después reaprovecharía en la confección de sus poemas.

Sobre la obra de Valdés tenemos esta opinión muy acertada de Paulo Carvalho Neto, quien dice:

Su obra afro-uruguaya, naturalmente se resiente de tales circunstancias. El poeta importuna, aburre, disgrega, está presente casi siempre. Los errores múltiples que apuntaremos son errores de poeta. Él no tiene la culpa. Lo subjetivo es su mundo. Cultivar lo objetivo le habrá sido una empresa agotadora. (...) El mérito de Pereda Valdés es tanto mayor si lo encuadramos justo en su medio y su época. Veremos que no disponía de los recursos técnicos de hoy, que no había asistido nunca, por no existir cátedra en Montevideo, a un cursillo de Antropología. Esta situación, que en nuestros días es inaceptable, hace veinte años atrás era la fórmula de salvación. Se podía admitir que un poeta fuese autodidacto en problemas de ciencia, más bien seducidos por la vieja moda académica de querer ser humanista. (...)

Luchó solo, cuando casi nadie entonces, en Montevideo, conocía estas cuestiones, en la forma como él las trataba, orientado sobre todo por la lectura de científicos brasileños como Nina Rodrigues y Arthur Ramos..."^c



En estos pequeños recortes se monta la figura impar de Valdés. Poeta, folklorista, organizador de antologías, musicista, conferencista. Nada le escapó en su afán de alcanzar todo, descifrar todo, aunque con el perjuicio de dejar mucha cosa mal formulada.

El libro *La Guitarra de los Negros* fue publicado en el año de 1926 y presenta, entre todos los 24 poemas, solamente dos dedicados a los negros. Lo que a principio nos parecería un libro sumamente negrista, luego es desmentido por la profusión de poemas con otra temática.

Vamos a intentar un análisis de uno de los poemas negristas:

La guitarra de los negros
A Pedro Figari

Dos negros con dos guitarras
Tocan y cantan llorando
Tienen labios de alboroto
Echan chispas por los ojos

La cuchilla de sus dientes
Corta el canto en dos pedazos.
Melancolía de los negros
Como copa de Ginebra!

Los negros lloran cantando
Añoranzas del candombe
Suena el tambor de sus almas
Con un ruido seco y sordo!
y un borocotó lejano
los despierta de sus sueños!

Dos negros con dos guitarras
Tocan y cantan llorando.^d

Este poema es el primero del poemario y también el que le da el título. Sobre este, creo que se puede decir que es una metonimia del conjunto que el poema nos va a ofrecer: una escena o descripción de un encuentro con una presentación musical.

Pasando el título, vemos que la producción está dedicada al pintor uruguayo Pedro Figari (1861-1938) que, no por casualidad, pintó una serie de cuadros destacando el elemento negro.

La estructura del poema es de 16 versos (graves todos), divididos en 4 estrofas de distintos números de versos; serían estos: dos cuartetos, un sexteto y un dístico, o sea, dos versos que repiten los versos iniciales



de la primera estrofa, dando al poema un carácter eminentemente circular. Los versos son heptasílabos, es decir, redondillas mayores con ritmos casi siempre binario.

El texto se nos presenta como una mirada que describe la escena musical compuesta por dos negros tocando sus guitarras.

El yo lírico sigue con una cámara que recorre, selecciona cada vez más cerca, en intenso *close-up*: aparecen los labios y los ojos, los dos descritos de manera a darles un carácter de sensación vibrante; luego los dientes son caracterizados de forma metafórica como cuchillas cortantes que van a dividir el canto en dos. Después se parte para una caracterización antropológica de la manifestación musical: ella tiene en sí un fondo melancólico por parte de los negros y el poeta se la compara a la embriaguez provocada por la copa de Ginebra. En este momento el poeta está refiriéndose a varias interpretaciones de la época y que tienen resonancia hasta hoy.^e

El hecho de establecer los dos elementos de la comparación: "melancolía" y "copa de Ginebra" nos muestra un punto de lecturas convergentes también con los antropólogos brasileños que, al estudiar los negros, defendían la idea de que estos, por el sentimiento de añoranza, banzo, melancolía, se entregaban a la bebida y a todo tipo de marginación (teorías deterministas que van a prevalecer durante años en estos estudios).

En la estrofa siguiente aparece el primer verso del poema, sólo que cambiando las formas de gerundio y de presente, poniendo al revés la acción anterior del verso 2. Esta mudanza, creemos, marca una diferencia de tono al discurso; lo que antes era recorte, ahora aparece de forma reflexiva (aunque en la estrofa anterior, en el verso 7 ya hay un anuncio de este tono), de carácter general: lo que era individual (dos negros) se lee ahora generalizado por el sintagma nominal "Los negros". Esta postura, asumida por el yo lírico, nos lleva a pensar que la mirada es de carácter intelectualista, en lo que ésta tiene de recorrer el objeto todo para luego partir a la reflexión. Recordemos aquí a la filósofa Marilena Chauí que escribió sobre la mirada intelectualista:

(...) A atitude analítica, no desejo de explicar e compreender, quebra a promiscuidade ingênua entre os olhos e as coisas, recusa, escreveu Marleau-Ponty, que 'a volubilidade seja uma propriedade essencial do olhar' e sobretudo destrói seu anonimato primordial. Uma profunda mutação acontece quando passamos da experiência de ver - do olhar - à explicação racional da experiência - ao pensamento de ver -, quando passamos da percepção ao juízo.^f



El valor dado al uso que los negros hacen de su pasado tradicional inventaría el modo nuevo que la estrofa instaura y el poeta superpone con la palabra añoranza: la causante de la nostalgia del baile. Y no sería despropositado decir que durante el siglo XIX y XX en el Río de la Plata el candombe fue por diversas veces perseguido por la policía.⁹

Pero si hasta la penúltima estrofa se puede percibir esta mirada, el dístico último aparece como el causante de un tono eminentemente mítico, porque repite los dos primeros versos, confiriéndole al todo una plenitud cargada de un lenguaje simbólico. Sobre el mito en la poesía podemos citar a Alfredo Bosi que dice:

(...) A resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo, o texto do inconsciente, a grafia do sonho (...).^h

La memoria sacralizada como capacidad de devolver un sentido para allá de este presente. Las hondas sendas dividirán el poema y la visión del yo lírico al establecer un recorte de doble mirada. La que analiza y la que quiere juntarse a esta cultura perdida en el tiempo.

El escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) en una “Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés” en el número 24 de la revista *Martín Fierro*, salida a 17 de octubre de 1925, nos da una huella para comprender el proceso compositivo de los poemas de que aquí tratamos:

(...) Vemos también su seriedad joven, sus enviones de entusiasmo, su calma incredulidad criolla, su propósito de emparejar lo tradicional con la novedad. Su técnica es muy novecientos veintipico y hasta me parece escuchar colazos del creacionismo en alguna, los negros que invoca, esa guitarra que dice la elegía de la estrofa; sus temas son tradicionales. Esa guitarra de los candombes del ochenta que plañe la ausencia de los tambores, las masacallas y las marimbas, ¿no es una cosa patética y tradicional, de raíces viejas en el tiempo?

Es posible percibir en la nota de Borges su desinterés casi total por el arte negro (el autor dedicará algunas milongas a los negros, pero seguirá con sus posicionamientos racistas hasta el fin de su vida). Afuera esto, al establecer la oposición que marca el poemario, el autor argentino nos da a ver la operación que funda el poeta uruguayo con sus técnicas nuevas



y sus temas tradicionales. Hay una búsqueda en Pereda Valdes que es la de elevar la cultura de los negros a la categoría de gran contribuidora de la formación de la nación, de su identidad. Y en este punto el pintor Pedro Figari se empareja a él en su afirmación de lo tradicional con técnicas modernas. Éste se vale de técnicas de la *Art nouveau* y del impresionismo para captar las escenas de los negros camdomberos de su infancia pasada en los arrabales de Montevideo. Será un gran número de cuadros, en cartolina, donde los colores fuertes abundan y tienen que ver con los ambientes del negro y las ropas ostentadas por ellos en sus fiestas que la memoria del pintor había registrado. Así él dice:

Ocupei-me em reorganizar as minhas lembranças sobre a nossa tradição, virgem coma ela se apresentava. Não pinto a realidade de fenômenos, e sim presto atenção na sugestão de imagens desse realismo que conseguí anotar nas minhas observações de lembranças.

También es Borges quien, en un texto de 1930, intenta descifrar el arte pictórico de Figari, aunque diga que no sea suyo este medio. Escribe él:

(...) Son cosas del recuerdo, aunque duren, y ya sabemos que la manera del recuerdo es la lírica. La obra de Figari es la lírica. La misma brevedad de sus telas condice con el afecto familiar que las ha dictado: no sólo en el idioma tiene connotación de cariño el diminutivo. Esa, también, puede ser la íntima razón de su gracia: es uno de los riesgos generosos de la pasión el bromear con su objeto, y es modestia del criollo rescatar en burla el sentir. La publicidad de la épica y de la oratoria nunca nos encontré; siempre la versión lírica pudo más, ningún pintor como Figari para ella. Su labor -salvamento de delicados instantes, recuperación de fiestas antiguas, tan felices que hasta su pintada felicidad basta para rescatar el pesar de que ya no sean, y de que no seamos en ellas- prefiere los colores dichosos. Es enteramente de noticias confidenciales, de magias, de diabluras.

Estamos pues delante de una pintura que encena todo el recuerdo de una manera exitosa. Los colores abundantes nos colocan frente a un mundo que es el mismo descrito por Pereda Valdés, donde impera la memoria afectiva. Con esto ambos construyeron un imaginario que buscó más que retratar, expresar este encuentro con la cultura negra, intentando escapar del exotismo fácil.



Referencias Bibliográficas

A.A.V.V. *Catálogo da exposição Figari da XXIII Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1996.

ANDRADE, Genese. *Imagens eloquentes: A escritura plastica de poetas e artistas latinoamericanos*. Sao Paulo, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2001.

ANDRADE, Oswald. "Manifesto Pau-Brasil" in SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latinoamericanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. Sao Paulo: Iluminuras, Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1995.

_____. "L'Effort Intellectuel du Brésil Contemporain", *Revue de L'Amérique Latine* 5 (mai-ago. 1923)

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura* - Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2001.

CARVALHO NETO, Paulo de. *La obra afro-uruguya de Ildefonso Pereda Valdes, ensayo de critica de antropologia cultural*. Montevideo: edicôn del Centro de Estudios Folkloricos del Uruguay, 1955.

CHAUÍ, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo" in NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.44-45.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia* - São Paulo: Cultrix, 1993.

GONÇALVES FILHO, José Moura. "Olhar e Memória" in NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

BORGES, Jorge Luis. *Figari*. Trad. David Balderston, Buenos Aires: Ed. Buenos Aires, 1930,

PEREDA VALDÉS, Ildefonso. *El negro rioplatense y otros ensayos*. Montevideo, Casa Garcia & cia, 1937.

_____. "Anotaciones marginales a un libro mal premiado". In *Martín Fierro*. Buenos Aires: s/d.

_____. *La Guitarra de los Negros*. Montevideo, Ediciones Ercilla, 1926.

PIZARRO, Ana (Org.). "Vanguardia e Modernidade". in *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Volume 3, São Paulo, Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.

RAMON Y RIVERA, Isabel A. "La musique et la danse dans l' Amerique latine continentale (excepte le Bresil) in FRAGINALS, Manuel Moreno.



L'Afrique en Amerique latine. Paris: Unesco, 1984.

RETAMAR, Roberto Fernández. "Nicolás Guillén". in *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. Santiago de Cuba: Casa de las Américas, 1994.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polemicas, Manifiestos e Textos Críticos*. São Paulo: Iluminuras, Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1995.

ZUM FELDE, Alberto. *Proceso Intelectual Del Uruguay*. Vol. 3. Montevideu, Librosur, 1985.

Notas

- a ANDRADE, Oswald de. "L'Effort Intellectuel du Brésil Contemporain", *Revue de L'Amérique Latine* 5 (mai-ago. 1923)
- b ZUM FELDE, Alberto. *Proceso Intelectual Del Uruguay*. Vol. 3. Montevideu, Librosur, 1985. p.161
- c CARVALHO NETO, Paulo de. *La obra afro-uruguya de Ildefonso Pereda Valdes, ensayo de critica de antropologia cultural*. Montevideo: edición del Centro de Estudios Folk16ricos del Uruguay, 1955, p. 27-28.
- d PEREDA VALDÉS, Ildefonso. *La Guitarra de los Negros*. Montevideo, Ediciones Ercilla, 1926, p.5.
- e GONÇALVES FILHO, José Moura. "Olhar e Memória" in NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 102.
- f CHAUÍ, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo" in NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.44-45.
- g RAMON Y RIVERA, Isabel A. "La musique et la danse dans l' Amerique latine continentale (excepte le Bresil)" in FRAGINALS, Manuel Moreno. *L'Afrique en Amerique latine*. Paris: Unesco, 1984. P. 184 a 187
- h BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993, p.151.
- i Pedro Figari para Eduardo Saltarain Herrera, carta enviada de Paris. Apud. CASTILLO, Jorge. "Pedro Figari: A formação de um estilo" in: *Catálogo de la exposición Pedro Figari de Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1996, p.5
- j BORGES, Jorge Luis. Figari. Trad. David Balderston, Buenos Aires: Ed. Buenos Aires, 1930.

El Grupo de Teatro Hispánico Mayombe y su relación con la memoria

Marcos Antônio Alexandre (UFMG)

En el segundo semestre de 1994 y en el primero de 1995, respectivamente, Sara Rojo ofreció en la Facultad de Letras/UFMG un curso teórico y práctico de teatro hispanoamericano que culminó con el montaje de las obras *Decir Sí*, en 1994, de la dramaturga argentina Griselda Gambaro y *Cinema Utopía*, en 1995, del chileno Ramón Griffero. De esos dos cursos surgió la idea de formar un grupo de teatro que pudiese trabajar concomitantemente técnicas teatrales teórico y prácticas, que hicieran dialogar las dos lenguas —el portugués y el español— y las dos culturas —la brasileña y la hispanoamericana. Nació así, en junio de 1995, el *Grupo de Teatro Hispánico Mayombe*.

El teatro puede ser visto como una de las artes que permite que el ser humano intente recuperar su memoria a través de su representación. En el escenario, el actor es capaz de vivir no solamente la historia de un personaje sino también la suya y, a través de ella, la de otra persona, un grupo o una comunidad, posibilitando así, a partir del texto teatral, que se discuta sobre la inserción o segregación de las personas al interior de sus culturas. Es en este sentido que veo y afirmo que, como arte, el teatro es el que puede acercarse más de las problemáticas sociales, pues desde su práctica —siempre colectiva— hasta su recepción en el momento presente consigue rescatar el imaginario social de una sociedad, haciéndolo dialogar con el espectador a través del cuerpo del actor y todas sus herramientas en el escenario. Con esta mirada que *Mayombe*, el grupo del cual formo parte desde su creación, busca llevar para el escenario sus textos espectaculares, intentando siempre hacer con que ellos puedan reflexionar sobre los aspectos históricos y sociales de los cuales formamos parte.

Las piezas llevadas al escenario por el grupo *Mayombe* de alguna manera trabajan con temáticas que tienen que ver con la memoria, la interculturalidad y la historia, teniendo como punto de referencia nuestro lugar de enunciación, Belo Horizonte, y haciéndolo dialogar con las cuestiones sociales de Latinoamérica que nos preocupan; entre ellas, los aspectos culturales y políticos como por ejemplo los mitos fundacionales de nuestra cultura y el papel de los marginados en nuestra sociedad. De esta manera, todas las puestas en escena llevadas a cabo por el grupo desde su fundación representan preocupaciones e inquietaciones de sus integrantes.



En 1996, hicimos *El continente negro*, texto del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra. Consideramos este montaje un desafío pues ya no éramos más un grupo académico y teníamos la utopía de ser reconocidos por nuestro trabajo fuera de la universidad. De hecho, fue con esta pieza que participamos del Festival de Teatro Hispánico en São Paulo, y esto nos permitió que cumpliéramos temporada en una sala de teatro de Belo Horizonte en 1997, saliendo así del universo académico y empezando a formar parte del universo artístico belorizontino.

La temática femenina estuvo evidenciada en *Saga Real*, pieza escrita por Graciela Ravetti y estrenada en 1997. En el programa del espectáculo, la dramaturga nos cuenta sobre uno de los objetivos de su texto:

Busca de novas formas estéticas onde a representação do feminino se vê como uma posta em cena de identidades variáveis que não querem ser exemplos de redenção, ao contrário, alternativas contra práticas repressivas da cultura dominante. (GRAVETTI en Programa del espectáculo, 1997)

Objetivo que ha sido reflejado en otros trabajos del grupo.

Con *Fluxo invertido*, montaje escenificado en 1998/1999, también de Graciela Ravetti en co-autoría con Denise Pedron, a través de la historia de la *Gallina de los huevos de oro*, el grupo se propuso crear un texto espectacular “postmoderno”, haciendo una lectura de los procesos vitales del hombre contemporáneo y de sus necesidades básicas. El escenario fue montado junto al público y a partir del uso de luces, canciones y diapositivas buscamos crear un espacio común que fuera compartido por los actores y los espectadores. Con este texto nos propusimos establecer un juego con el universo de las gallinas generando un tono de comedia desconstructiva de clichés y formas estereotipadas. Para lograr este resultado trabajamos con diversos lenguajes tanto del cuerpo como de la palabra —portugués, español, idiomas inventados, latín, inglés. Para el grupo *Fluxo invertido*, a partir de un escenario prácticamente despojado y de los aparatos escénicos nombrados, cumplió con el objetivo de generar un diálogo con los espectadores en la búsqueda por espacios de vivencias y eso se dio a través de la opción por una estética postmoderna estructurada a través de intertextualidades con textos de Arrabal, de Gayatri Spivak y la Biblia. La fragmentación generó así un nuevo hilo conductor: el ritmo de las pulsaciones corporales, espirituales y existenciales.

Con *Por um Reino*, texto de la dramaturga argentina Patricia Zangaro, *Mayombe* buscó establecer nuevas formas de encuentro entre la cultura hispánica y la brasileña. Según la autora, su texto surgió de una escena



presenciada por ella cuando caminaba por las calles de Buenos Aires: “una chiquita en medio a la basura en cuanto su madre recogía de allí, alimento para comer.” (ZANGARO, 1999) Presenciar esa escena puede ser leído como el *leitmotiv* que llevó Zangaro a escribir su obra, buscando en aquella imagen los personajes de su texto. En 1991, año de la escritura del texto dramático, tal escena era una realidad poco frecuente en Buenos Aires. En el 2000, sin embargo, formaba parte de la ciudad sin conmovérsela. La propia autora evidencia que “con los años se creó una coraza y las personas ya no sienten nada al ponerse frente a tal imagen.” (Ídem) El discurso de Zangaro nos permite traer para nuestro local de enunciación la realidad de Buenos Aires que se asemeja a la de cualquier centro urbano brasileño. Así, Belo Horizonte, se adecua a ese perfil ya que sabemos que la problemática social es un factor serio vivido por los habitantes de esta metrópoli (o de otras como Río de Janeiro y São Paulo) y que aún está lejos de ser resuelta por los gobernantes.

Por um Reino fue concebido como una forma artística con un ritmo de ruptura con relación a la utilización de apenas una estética, pues a lo largo de la construcción del texto espectacular buscamos establecer una serie de intertextualidades con épocas y formas artísticas diversas —esperpento, picaresca, grotesco criollo, Shakespeare. Así, nuestro montaje asumió un diálogo con nuestro lugar de enunciación (Belo Horizonte) y el de la autora y de su texto (Buenos Aires) como una piedra angular para su concepción global. Ésta fue una de las razones que nos llevó a realizar la traducción de la pieza al portugués y aún así a mantener en nuestro espectáculo el personaje femenino, La Pochi, hablando en español. Con ese juego lingüístico quisimos demostrar la doble marginación de esa mujer, es decir, la de clase y la de género. La pieza se centra en la historia de dos grupos de excluidos: el primero formado por una familia de mendigos que vive en las calles de la ciudad —Tatita y su prole de desvalidos (sus hijos, Fratacho y La Pochi, y sus nietos, llamados de Pequeños Monstruos) y el segundo constituido por Antonio el Rapiña. Tatita, como un patriarca tirano, les corta a las piernas de los suyos, a excepción de La Pochi que representa la progenitora de la prole, pero es coja, visando que sus seguidores puedan causar compasión en las calles cuando pidan limosnas. Antonio es el malandrín que invade el territorio de Tatita, representando así una amenaza pues ellos pasan a dividir el espacio de sustento, la ciudad, con un ladrón de carteras. De este embate por la supervivencia, nos suena el parlamento de Fratacho: “Já não existe mais compaixão, Paizinho!” (ZANGARO en ALEXANDRE y ROJO, 2000, p. 46), donde el personaje demuestra claramente la situación en la que vive los excluidos en los grandes centros.



Con este montaje nosotros no esperamos entregar soluciones a los problemas sociales que nos acosan en nuestra sociedad, pero sí buscamos hacer con que nuestro trabajo pudiera ser visto e interpretado como una señal, pues como nos dijo en una entrevista la autora: “el artista no da la respuesta. Yo vi y aquello me conmovió, el gobierno es quien tiene que dar la respuesta” (ZANGARO, 1999), o sea a través de esta obra teatral buscamos cuestionar el papel que cumple el estado, enredando el imaginario del espectador que tuvo que ejercitar su universo transdisciplinar confrontándolo con dos culturas que, a pesar de distintas, se volvían homogéneas en el escenario.

A partir de 2002 resolvimos trabajar con el estudio de nuestros orígenes, investigando los mitos de construcción de nuestras identidades en cuanto latinoamericanos, es decir, la indígena, la africana y la europea. De esta investigación escribimos y escenificamos dos piezas: *Nossosnuestrosmitos – Primeiro Estudo* y *Nossosnuestrosmitos – Segundo Estudo*. El hecho de escribir colectivamente representó un gran cambio en nuestra forma de vivenciar el teatro pues eso nos trajo una nueva experiencia que hasta aquel momento no nos habíamos ejercitado la escritura de nuestros textos dramáticos.

El acercamiento establecido con el público en *Fluxo Invertido* fue recuperado en 2002 con *Nossosnuestrosmitos – Primeiro Estudo*, realizado en un galpón. La escoja por un espacio alternativo correspondió a nuestra concepción de trabajo e investigación pues queríamos en aquel instante que el espacio constituyera y construyera el espectáculo. El montaje fue estructurado a partir de mitos que consideramos fundamentales para el diálogo con aquel momento de nuestra construcción artística: “La creación”, “El amor”, “La mujer y el Tapir”, “La madre de las serpientes”, “La muerte”, “La autoridad”, “El miedo” y “La tierra prometida” —mitos indígenas recorridos por Eduardo Galeano (1982) y africanos recuperados por antropólogos. En nuestra concepción este montaje propuso un viaje a través de la mitología que discute las identidades latino-americanas, hicimos dialogar los mitos precolombinos y africanos con las raíces greco-romanas y con nuestro “hábitat postmoderno”. Esta pieza, en diálogo con el mundo globalizado y con el creciente acercamiento entre los países hispánicos y el Brasil, fue concretizada en portugués y español, siguiendo nuestra línea de trabajo y posibilitándonos trabajar con cuestiones que tenían que ver con la memoria y la interculturalidad.^a

Según Teresa Virgínia Ribeiro Barbosa,

Essa montagem de Sara Rojo intitulada NOSSOSNUESTROSMITOS vem colocar à nossa frente, de modo ousado e instigante, o conflito de nossas origens manifesto na relação amorosa criadora. Através da observação do relacionamento homem-mulher, veremos nossa parte européia — marcada pela luta e competitividade entre os sexos — bem ao lado de nosso pedaço indígena que surge brilhante, propondo afeto, companheirismo e transformação dos seres — homem-mulher — que se amam. (BARBOSA en Programa del espectáculo, 2002)

A partir de las palabras de Barbosa pudimos observar que nuestro objetivo había sido alcanzado y dando secuencia al proyecto con la mitología, *Mayombe* presentó, en los años 2003 y 2004, *Nossosnuestrosmitos – Segundo Estudio*. Si en el Primer Estudio el grupo trabajó con los mitos que discutían la creación del mundo, diferencias de géneros, autoridad y poder; en el Segundo nos propusimos trabajar con la sexualidad, la religión y la globalización, temáticas que siempre nos hicieron reflexionar sobre nuestra praxis artística y teórica, sólo que en este texto buscamos crear una forma de producción teatral que reflejara y problematizara, de manera bien humorada, nuestras identidades.

El trabajo con la mitología nos motivó a rescatar el mito de uno de los personajes claves de la dramaturgia hispánica y, en 2005, estrenamos *O Julgamento de Don Juan*. Partiendo del mito de este conquistador universal, *Mayombe* concibió una propuesta de relectura con el objetivo de llevar el personaje al jurado popular. El texto espectacular una vez más fue pensado a partir de distintas estéticas como contextualización de los mitos, trabajo intercultural, relecturas de escenas clásicas y a través de un ejercicio intertextual que buscó integrar, en el mismo patamar, el lenguaje corporal y el verbal.

En nuestra puesta en escena el juicio fue conducido por um Promotor y una Abogada de Defensa que direccionaron el percurso del personaje, que tenía que vivenciar tres círculos antes de su sentencia final. En el círculo de la competición se construyeron situaciones dramáticas que establecieron diversificados juegos de poder en los que el personaje siempre vence; en el círculo del deseo, Don Juan participó en situaciones colectivas de carácter ritualístico en que lo que primaban eran atmósferas de seducción y aniquilación existencial de todos que cruzaban su camino (Don Álvaro, Afrodita, La suicida, El metafísico y hasta incluso el Promotor y la Abogada de Defensa cayeron en su juego) y, en contraposición, en el círculo de la muerte, el personaje vivenció, en un creciendo, las fuerzas dionisiacas/apolíneas, o sea, su acercamiento y experiencia de la muerte. Los discursos del Promotor y de la Abogada de Defensa, en parcería con



los parlamentos de Don Juan, tenían como objetivo convencer al público de su postulado. En cada presentación siete espectadores eran sorteados como jurados que eligían su destino: culpable o inocente y de acuerdo con cada veredicto se presentaba una escena final.

Dentro del repertorio del *Mayombe* esta propuesta se insertó en una estética que asumió el público no más como un ente pasivo, sino como participante de un espectáculo que era construido con su aporte. Esa estética hecha de fragmentos, de huecos para que sean rellenados por cada espectador, nos exigió un compromiso diferente, pues teníamos que compartir el centro de las acciones dramáticas con el público en cada función.

Actualmente, a pesar de los problemas económicos que, como la gran mayoría de los grupos de teatro de Belo Horizonte, vivimos —falta de leyes de incentivo, auspicios y aportes que posibilitan nuestra manutención e investigaciones—, *Mayombe* trabaja en una nueva propuesta espectacular que tiene el estreno previsto para mayo de 2007.

En este nuevo trabajo estamos buscando a partir de un eje común —la pulsión de vida que nos mueve a cada integrante— crear, de forma colaborativa con un núcleo de dramaturgia, una pieza que pueda lidiar, poner en práctica y hasta incluso cuestionar cada tema abordado. Según Paul Ricoeur, “se almacenaron en los archivos de la memoria colectiva heridas simbólicas que exigen curación.” (RICOEUR, 2004, p. 108) Estas “heridas simbólicas” que nos acosan en cuanto grupo y como sujetos sociales, de alguna manera formarán parte de nuestro nuevo texto espectacular pues creo que estos temas tienen que ver por un lado con profundas discontinuidades y formas de rupturas que solemos encontrar en nuestra sociedad contemporánea —reconocida por muchos como postmoderna— y, por otro, con continuidades culturales entre el pasado y el presente histórico —utopía generadora del hombre moderno y, por lo tanto mía: hacer dialogar el pasado no dicho, no representado, con el presente visando así una posibilidad de cambio.

Referencias Bibliográficas

ALEXANDRE, Marcos e ROJO, Sara. *Por um Reino de Patricia Zangaro – texto, pesquisa e prática teatral*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2000.

GAMBADO, Griselda. *Decir Sí. Teatro 3*. Buenos Aires. Ed. De las Flores, 1989.

GALEANO, Eduardo. *Memoria del fuego I – Los nacimientos*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

GRIFERO, Ramón. *Cinema Utopía*. <http://www.griffero.cl/index.htm>.



O Julgamento de Don Juan. Montagem e texto do grupo Mayombe. Belo Horizonte, 2005 (não publicado).

PAVIS. Patrice. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.

PARRA. Marco Antônio. *El continente negro*. Buenos Aires: Teatro/Cecit, 1995.

Programa del espectáculo *Fluxo Invertido*. 1998.

Programa del espectáculo *Nossosnuestrosmitos – Primeiro Estudo*. 2002.

Programa del espectáculo *Nossosnuestrosmitos – Segundo Estudo*. 2003 / 2004

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2004.

Saga Real. Texto de Graciela Ravetti. Montagem Mayombe. Dir. de Sara Rojo. BH, 1997.

ZANGARO, Patricia. *Entrevista*. Concedida en Buenos Aires. 1999.

Notas

a Entendido a partir de la concepción de Patrice Pavis (1998, p. 40).



Rhythm Nation: La negociación de espacio e identidad en la musicalización contemporánea de poesía en Uruguay

María L. Figueredo (York University)

Este trabajo propone evaluar la musicalización contemporánea en Uruguay que se basa en obras de autores del canon literario en las letras hispánicas. La re-evaluación de los nuevos textos toma en cuenta aproximaciones que reflejan una zona de mayor interés en los estudios interdisciplinarios y culturales actuales que se encarga de los fenómenos de diálogo entre la literatura y la música. Se discutirá cómo el proceso de musicalizar poemas puede considerarse una *traducción* y/o una *interpretación* de la literatura en el *lenguaje* musical, si se considera la definición de *traducción* propuesta por Juan Gelman, que es un proceso de *com/poner* (SILLATO, 1996, pp.133-172). Es decir, de crear una nueva antología de textos, unidos ahora a la banda sonora de la interpretación musical. Según el poeta argentino, quien fue traductor de varios textos sefardíes, bíblicos y seculares, las com/posiciones son diálogos.

Tomaremos de ejemplo el disco recientemente grabado en Uruguay por el músico y compositor Winston Mombrú. Esta colección, en que Mombrú interpreta textos de Juan Gelman y Mario Benedetti, nos permite ofrecer algunas aproximaciones a la *lectura* contemporánea del poema en canción. Esto pone de relieve cuestiones auto-reflexivas y ontológicas de la negociación de la representación de espacio e identidad cultural, y una conciencia de la noción de *conectividad* en la pertenencia geográfica y social. Esto sucede en relación al tango como portador de valores históricos, identitarios, que unen en el sujeto musical el deseo de recuperarse y de articularse con la pérdida, la ausencia y la actualidad y reconocerse en su lugar en el mundo.

El disco de Mombrú se editó en 2005 con el título *Gotán*. En él Mombrú interpreta canciones llenas de instantes de sutil inquietud y profunda añoranza. Mediante una voz dulcemente desgarradora que selecciona los temas, se canta de la soledad, la lejanía y el abandono. Los silencios que reinan juntos con la voz, expresa lo que queda después del torbellino de sentimientos de la pasión, la amistad y la compartida experiencia del apego al país natal. El uso del tango en la mayor parte del disco, un conjunto total de 12 temas, lo resalta como vehículo predilecto y apto para musicalizar la mayor parte de la colección. En la presentación de su disco, Winston Mombrú aclara su referencia a "Los poetas" en su obra: Los primeros ocho temas son musicalizaciones de poemas de Juan Gelman, argentino, nacido en 1930, seguidos por un tango-canción inspirado en un



cuento de Mario Benedetti, uruguayo, nacido en 1920^a. Mombrú realizó la musicalización de los temas 1, 2, 4, 5, 7, y 8. Por razones de extensión y en función representativa, examinaremos dos de los textos del disco: “Invierno” basado en el poema de Gelman (tema 8), y *El surco del deseo* de Benedetti (tema 9). Los veremos en orden invertida, opción que se aclarará en el transcurso del trabajo. El título de la colección de Mombrú hace referencia a un poema de Gelman y al lunfardo, idioma de piruetas lingüísticas características de las letras de tango, que a su vez se originó a fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

En la contratapa del disco aparecen dos epígrafes citando a cada uno de los poetas en referencia al tango como una forma de diálogo: “El abrazo del tango es sobre todo comunicación” (Mario Benedetti); “El Tango es una manera de conversar” (Juan Gelman). La imagen visual de la tapa resalta el énfasis sobre el tango bailado como vehículo unificador en la pareja. En el texto interior al libreto del disco, en la página designada *Los poetas*, Mombrú cita la fuente de los epígrafes. En primer lugar reproduce una cita de Gelman:

En un relato de infancia y juventud publicado en la revista argentina ‘La Maga’ (edición especial en homenaje a Gelman, julio de 1997) dice el poeta: [...] o fui milonguero desde los 15 años. En aquel mundo de entonces el baile me interesaba mucho. Borges dice que el tango es una forma de caminar. Yo no lo voy a corregir, pero me parece que es una manera de conversar. Frente a una muchacha que no conoces es la mejor manera de iniciar una buena conversación. Luego la conversación pasara a otras regiones distintas, al baile, las inevitables preguntas sobre el otro. Por eso que la milonga es una forma de conversar, un diálogoailable. (MOMBRÚ, 2005, p.2).

Winston Mombrú realiza la musicalización de los ocho poemas del Gelman utilizando aires de tango, milonga y un vals. El tango-canción basado en un capítulo de *La borra del café*, novela del uruguayo Mario Benedetti, pone de manifiesto otra especie de conversación de poema-texto literario. En *El surco del deseo*, el músico revela que la forma más semejante a la canción es el poema, y como paso intermediario, debe versificar la prosa de Benedetti. En *Invierno* se resalta la música por su apoyo temático, mientras que la colocación del poema en el orden de la colección le hace cobrar nuevos matices.

El surco del deseo

En su presentación, Mombrú resume el asunto de la obra de Bene-



detti y explica que:

En su novela La borra del café, Claudio, el protagonista, narra en el capítulo llamado El surco del deseo, como conoció a Mariana, en un baile de un club social en Montevideo. [...] Es virtualmente imposible que, después de varios tangos, dos cuerpos no empiecen a conocerse. En esa sabiduría, en ese desarrollo del contacto se diferencia el tango de otros pasos de baile que mantienen a los bailarines alejados entre sí o sólo les permiten roces fugaces que no hacen historia. El abrazo del tango es sobre todo comunicación [...]. (MOMBRÚ, 2005, p. 2).

La interpretación de Mombrú de *El surco del deseo* resalta por su fuerza emotiva y la representación de imágenes elegidos. La musicalización basada en un capítulo de *La borra del café*, la sexta novela de Mario Benedetti, viene a ser una reducción de los hechos y del tono del texto narrativa a una forma versificada. De esa forma, Mombrú elabora el tema siguiendo las pautas rítmicas que requiere el tango. Es interesante notar también que el 'surco' del título puede definirse de varias maneras. Según el Diccionario Espasa-Calpe, 'surco' puede definirse como "1. Hendedura que se hace en la tierra con el arado. 2: Señal o hendedura prolongada que deja una cosa que pasa sobre otra. 3. Arruga en el rostro o en otra parte del cuerpo." (ESPASA-CALPE) Esta definición, proveniente de trabajar la tierra, involucra un sentido figurativo de dejar una impresión sobre el cuerpo. El término también se usa para denominar el surco de un disco.

En las primeras páginas del capítulo de Benedetti, la voz narrativa describe la relevancia del tango en la obra, y su importancia en el desarrollo de la relación entre los jóvenes, Claudio y Mariana:

La primera afinidad fueron los tangos, algo infrecuente entre los jóvenes, pero como entre cada tango y el siguiente transcurría a veces un cuarto de hora, nos sentábamos, tomábamos unos tragos y nos contábamos las respectivas historias [...] Otra zona de exploración mutua fue más importante. Es virtualmente imposible que, después de varios tangos dos cuerpos no empiecen a conocerse. [...] El abrazo del tango es sobre todo comunicación [...] danza que empezó siendo bailada por ramerías y cafishos del novecientos y que sigue siendo bailada por el cafisho y la ramera que nos y otros llevamos dormidos en algún rincón de las respectivas almitas y que despiertan alborozados y vibrantes cuando empiezan a sonar los acordes de El Choclo o Rodríguez Peña" (BENEDETTI, 1993, p.110).

La versión que crea Mombrú del relato comunica impresiones esenciales de la lectura; en efecto, recopila ciertas expresiones, palabras, e imágenes para producir un poema-canción de tres estrofas de versificación varia, y un estribillo de cuatro versos que se repite un par de veces. Leamos, por ejemplo, las dos primeras estrofas que ponen en evidencia que el baile del tango es el eje organizador de los hechos:

*El baile de aquella noche
Mariana...
tanto acercó nuestros cuerpos
que después del quinto tango
se sabían de memoria.*

*El pecho que toca pechos
el sexo que roza sexo
aprenden la geografía
del otro territorio.
(MOMBRÚ, 2005, p.10)*

De ahí se va al centro del tango-canción que Mombrú toma del texto casi palabra por palabra:

*Es...
el germen del amor
en el surco del deseo
bailemos otra vez.
(MOMBRÚ, 2005, p.10)*

En el capítulo de Benedetti leemos lo siguiente:

El germen del amor tendrá mejor pronóstico si se lo siembra en el surco del deseo. ¿Dónde habré leído esto? A lo mejor es mío. Lo anoto para el tema de un cuadro (sin relojes): El surco del deseo. Tal vez suene demasiado literario. Pero no. Debe mostrar a una pareja que baila tango. Sólo eso. El surco del deseo. Nada más. Que el público imagine. / Ya queda dicho: entre Mariana y yo la primera alianza fue la de los cuerpos. (BENEDETTI, 1993, p.111)

La referencia a lo de *A lo mejor es mío* tiene relación intertextual a otra musicalización de un poema de la Idea Vilariño (uruguaya, nacida en 1920) con el cantautor Alfredo Zitarrosa (uruguayo, 1936-1989) que dio como fruto, La canción y el poema: “oyendo una voz que canta y que tal vez es la mía”



(versos 7 y 8; VILARIÑO, 1993, p. 7). La fusión de voces, al final, resulta ser la realidad del proceso creativo de la lectura/escritura, la de la memoria, y la de el acto solidario. Interesa notar que *La borra del café* se publica en la misma década en que varios autores uruguayos y argentinos buscan panaceas para los efectos pos-dictadura y los dramas de la diáspora. Benedetti publica, por ejemplo, *Las soledades de Babel* (1991), *El amor, las mujeres y la vida* (1995), *El olvido está lleno de memoria* (1995), *La vida ese paréntesis* (1998); la novela *Andamios* (1996); los ensayos *La realidad y la palabra* (1991) y *Perplejidades de fin de siglo* (1993); y el cuento *Buzón de tiempo* (1999). El mismo año que publica *La borra del café*, Benedetti inicia el “Congreso Literatura y espacio urbano” en la Universidad de Alicante, donde, el año siguiente, presenta el recital *A dos voces* con el músico/cantautor uruguayo Daniel Viglietti.

Invierno

El tema inmediatamente anterior a *El surco del deseo* es *Invierno*, poema de Gelman musicalizado por Mombrú. La yuxtaposición de los textos acumula imágenes relacionados al amor, al exilio y a la ausencia, los cuales introducen el encuentro que ya vimos en *El surco*. El texto de *Invierno* expresa el estado de ánimo del amante que queda solo; este ambiente desemboca en un grito de callado desespero al esperar “la revolución” (MOMBRÚ, 2005, p.9). María Del Carmen Sillato ha comentado que en los poemas que pertenecen a la vertiente tanguística de la poesía de Gelman, la “ausencia” que nombra la voz poética alude a la patria pero también a la palabra que huye y abandona al poeta y a la que la voz poética dirige su reproche por ser ella la única arma contra la derrota y el olvido” (SILLATO, 1996, p.129). El título del disco y del poema de Gelman, *Gotán* (1962), que es tango al revés en el lunfardo “exhibe...esta nueva forma de poesía popular y sentimental que confirman las letras de tango y que fuera tantas veces subestimada y marginada del quehacer literario” (SILLATO, 1996, pp.118-119). Así el círculo dialogal se renueva. El poema de Gelman, inspirado en la tradición del tango, ahora es musicalizado por Mombrú. Eduardo Romano afirma que, “Algunos de los poemas de *Gotán* [de Gelman] podrían figurar en letras del cancionero popular urbano” (*Sobre poesía* 77 cit. en SILLATO, 1996, p. 119). Dos de estos poemas repiten en sus títulos los títulos de dos tangos conocidos: ‘Anclao en París’ (1931) y ‘Mi Buenos Aires querido’ (1934)” (SILLATO, 1996, p. 119). Ambos temas aparecen en el disco de Mombrú. Por otra parte, Mombrú se ha encargado de la re-escritura de la prosa de Benedetti para crear su poema-vuelto tango-canción. El diálogo continúa.



El archivo imaginario que nos dejara el tango

Las composiciones de Mombrú son minimalistas en su elaboración y efusivas en su uso del ritmo, voz, y sensibilidad al tacto sonoro de la guitarra. Las pausas dejan lugar al silencio del que irrumpen desnudos el canto y el compás de la guitarra. Todos los temas del disco se valen solamente de voz y guitarra para su elaboración. Al no integrarse ningún otro instrumento en el disco, se recuerda el tango original y la milonga que se acompañaban con guitarra.

El significado del tango en el concepto de identidad rioplatense es esa unión del 'yo' íntimo y del 'yo'nacional/social, en un espacio compartido. Aunque se establece en la soledad y en el silencio de un pasado recordado, acaba siendo un diálogo con un nuevo oyente, partícipe de la tristeza o de la nostalgia. Es el goce compartido de la nostalgia, el cuerpo llamado a la memoria conversacional. Aunque el cuento de Benedetti se narra en el tiempo presente, con protagonistas jóvenes que viven la realización de una relación amorosa, no obstante, la musicalización de Mombrú resalta el tono nostálgico y solemne del encuentro. Según John Charles Chasteen, en su estudio *National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance*, publicado por la Universidad de Nuevo México en 2004, los ritmos que actualmente consideran nacionales de las regiones de América Latina fueron propulsadas por los movimientos de independencia que ocurrieron entre 1810 y 1830; en Cuba el fenómeno ocurrió unos setenta años más tarde (CHASTEEN, 2004, p.154-155). En Uruguay y Argentina, eso resultó en que el tango, y no el pericón, permaneciera como el baile popular del país. Durante los 1920s y 1920s, la popularidad espontánea del tango, según Chasteen, y su posterior prestigio internacional le dieron acervo universal. El pericón patriótico no alcanzó tal uso como danza social, convirtiéndose, al contrario, en tema de reuniones escolares y feriados nacionales. En Argentina y en Uruguay es hoy una emblemática danza rural, que Chasteen postura como "complemento, más que rival, del tango urbano" (CHASTEEN, 2004, p.154). Como hemos visto en Chasteen, los ritmos nacionales contemporáneos de América Latina —la samba, el tango, y la salsa— tienen orígenes múltiples. Proviene directamente del maxixe, la milonga, y el danzón, "the turn-of-the-century dances of the transgressive close embrace" (CHASTEEN, 2004, p.162). A su vez, el maxixe, la milonga, y el danzón tiene sus antecedentes en la generación anterior de danzas nacionales, como el lundu, el cielito, y la danza cubana. Estos bailes de la época de la independencia señalaron un momento importante, el punto en que el nacionalismo republicano les infundió a los bailes mestizos de Latinoamérica un nuevo significado político (CHASTEEN, 2004, p.162). A través de la música y la danza, la diáspora africana se introdujo al baile en el conti-



nente americano, con sus *quebrados* o movimientos laterales de las caderas. Esas formas se unieron a las *danzas a dos*, que generalmente se asociaban con mestizos, para producir los ritmos nacionales latinoamericanos. Según Chasteen, esas danzas mestizas se convirtieron en poderosos símbolos de la nueva identidad americana porque eran claros productos del encuentro cultural del espacio y los que han sido usados para crear los mitos de la identidad desde la colonia hasta el presente (CHASTEEN, 2004, p.142). El tango, en este caso, es pasión y nostalgia. Representa la nación, el ser social, colectivo e histórico, y la "danza a dos", el ser íntimo. El origen de los ritmos nacionales transgresivos, como fueron el tango en Argentina y Uruguay, permanecen como referentes generales al ser en relación a su espacio compartido.

Referencias Bibliográficas

BENEDETTI, Mario. "El surco del deseo." *La borra del café*. México, D.F.: Nueva Imagen, 1993.

BENEDETTI, Mario y Daniel Viglietti. *A dos voces*. Buenos Aires: Seix Braza, 1994.

CHASTEEN, John Charles. *National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque, N.M. : University of New Mexico Press, 2004.

GELMAN, Juan. *Violín y otras cuestiones. El juego en que andamos. Velorio del solo. Gotán*. Buenos Aires: Caldén, 1970.

MOMBRÚ, Winston. *Gotán*. Montevideo: Tío Riki Grabadora, 2005.

SILLATO, María del Carmen; *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad, Traducción*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

VILARIÑO, Idea. *Canciones*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1993.

Notas

- a Los últimos tres temas del disco son "Poema número cero" de Alposta-Rivero, "Ventarrón" de J. Staffolani y P. Mafía, y "Tango brujo" de F. Canaro.

Forjando espaços de manifestação: as estratégias do rock Argentino para se estabelecer.

Marildo José Nercolini (UFF)

O Rock Nacional Argentino (RNA), desde o seu surgimento, ajudou a construir um espaço de manifestação e expressão até então inexistente para uma nova geração que surgia. Seus criadores estrategicamente foram criando e forjando espaços para tornarem suas propostas conhecidas, rompendo barreiras e preconceitos advindos de setores sociais mais conservadores, como a mídia, os governos militares e também aqueles defensores de uma tradição musical com as quais suas propostas diferenciadas se chocavam. Esse trabalho tem por objetivo explicitar e analisar essas estratégias, atendo-se ao período compreendido entre os anos de 1960 e 1980.

Além do aspecto geracional da luta da juventude por criar seus próprios espaços, a chegada do rock na Argentina foi decorrência de outros fatores: o desenvolvimento das indústrias culturais, que possibilitaram a massificação de produtos culturais; a política expansionista das grandes gravadoras, sobretudo norte-americanas; e também o crescimento do papel dos meios de comunicação de massa, como o rádio, o cinema e a televisão.

Quando, nos anos 60, o rock chegou à Argentina, ele tomou de assalto adolescentes de 13 a 15 anos, sedentos por novas linguagens e maneiras de expressão musical e comportamental. Como todo viajante, o rock se defrontou com uma outra realidade e, no processo, foi transformando a quem o acolhia e também se transformando, afinal o contexto argentino tinha suas peculiaridades. No embate e no diálogo, os roqueiros argentinos foram, a duras penas, ocupando seu espaço.

Desde 1966, a Argentina passou a viver sob um regime militar, fruto de um golpe de estado que impôs o General Onganía como presidenteador. Institucionalizou-se no país a doutrina de segurança nacional, em nome da qual se dissolveram os partidos políticos, designou-se uma Nova Corte Suprema, impuseram-se interventores nas províncias, fecharam-se jornais, revistas, salas de teatro. A ditadura interveio em instituições públicas – a Universidad de Buenos Aires, por exemplo – e privadas – como o Instituto Di Tella, principal espaço argentino de manifestação da vanguarda artística e musical; perseguiram-se artistas e intelectuais e, sobretudo, as lideranças políticas de esquerda, com ênfase nos movimentos estudantis e operários. Os incipientes roqueiros, em nome da “moral e dos bons costumes”, eram freqüentemente presos pois, de acordo com os militares, rebelavam-se contra a ordem estabelecida pelo seu modo



de vestir e viver.

Moris (*in* La História Viva ..., 1993: 115), um dos roqueiros dos primeiros tempos, comenta ironicamente as contrariedades que os roqueiros sofreram no início:

Todos estaban contra: o dono do armazém, sua mulher, a polícia, o comissário, a avó, a prima, teu pai, tua mãe, o colégio, o professor, as emissoras de rádio. (...) O mundo adulto tinha decidido que alguém não podia pensar se ainda não tivesse barba e bigode.

Desconsiderados pelos produtores discográficos, pelas emissoras de rádio e televisão e perseguidos pela polícia, os jovens roqueiros criaram um circuito alternativo e forjaram seu próprio espaço. Litto Nebbia com sua banda *Los Gatos* conseguiram um emprego para tocar em um bar que ficava na Avenida Pueyrredón, substituindo um grupo de jazz. O local chamava-se “La Cueva” e transformou-se em espaço de encontro da primeira geração de roqueiros argentinos. Ali se encontravam, além de *Los Gatos*, Javier Martínez, Cláudio Gabis e Alejandro Medina (que viriam a montar a banda de *blues Manal*), além de outros roqueiros históricos como Pajarito Zaguri, Moris, Tanguito e Miguel Abuelo. Transformando-a em lugar sagrado para o Rock Nacional, “La Cueva” foi importante como centro de reunião de um grupo de jovens que estava a fim de criar espaço para o rock argentino. Alguns desses jovens inclusive não podiam lá entrar, pois não tinham dinheiro, e esperavam do lado de fora até que o bar fechasse e então se dirigiam para o bairro Once, onde terminavam a noite numa pizzaria – “La Perla del Once”. Conta a lenda que foi no banheiro da “Perla” que começou a ser criado o primeiro grande sucesso do Rock Argentino – “La Balsa”. Tanguito proferiu uma frase – “Estoy muy solo em este mundo de mierda” –, Litto Nebbia pegou o mote e criou o restante da canção.

Rodolfo García relata que eles se apresentavam tarde da noite, em pequenos teatros, após as sessões das peças ou dos filmes. A polícia sempre estava por perto com a desculpa de impedir a entrada de menores de idade. E eles sempre encontravam algum e, então, levavam todos, inclusive os músicos, para passarem uma noite na prisão. Mas a criatividade roqueira conseguiu driblar os policiais:

Começamos a organizar apresentações nos domingos pela manhã, ao redor das 11 horas, no Teatro Coliseo, um dos melhores de Buenos Aires. Com isso desmontamos o argumento da polícia. Entrar no Teatro Coliseo e levar pessoas detidas ao meio dia seria um escândalo (Rodolfo García, 2001).



Essas estratégias foram ampliando os seguidores. A imprensa alternativa começou a dar espaço e a apoiar os roqueiros argentinos, sobretudo algumas revistas com muito boa circulação: *Pinap*, *Pelo*, *Expreso Imaginario*, *La Maga*. Além disso, algumas dessas revistas começaram a organizar festivais de rock, como o patrocinado pela revista *Pinap*, em outubro de 1969, em que se apresentaram os principais grupos de rock argentinos então existentes. No ano seguinte, a revista *Pelo* organizou, em fevereiro e novembro, outros dois festivais, chamados *B.A. Rock* (Buenos Aires Rock), no velódromo municipal do bairro de Palermo. Mesmo sem acesso aos meios de comunicação de massa, enfrentando o descaso das gravadoras e a perseguição da ditadura militar, os roqueiros foram, eles próprios, criando e ampliando seu público.

Em meio à luta do RNA para ocupar seu espaço social, Luís Alberto Spinetta escreveu, em 1974, um manifesto que expressava as intenções dos primeiros roqueiros e também denunciava o que não estava bem no movimento. Com o título: “Rock: música dura, la suicidada por la sociedad”, esse manifesto saiu no jornal alternativo *Rolanroc*.^a

Ao mesmo tempo em que Spinetta afirma a diversidade de caminhos existentes dentro do RNA – “são tantos os matizes que compreendem a atitude criativa da música local”, também chama a atenção para as deformações existentes – “são tantos os passos que sucessivamente deformam os projetos”. Para evitar essa deformação, ele sugere que o roqueiro siga o “instinto” – palavra-chave para entender o Rock Argentino, sobretudo o das primeiras gerações – e não se deixe enredar pelo mercado. O instinto, no texto, é associado à liberdade de criação, à autonomia e à autenticidade dos roqueiros; e é contraposto à sua profissionalização, isto é, deixar o rock ser conduzido pelas gravadoras e pelos “managers” e transformá-lo em “negócio”, em mais uma mercadoria a ser comercializada. Percebe-se aqui a presença das duas principais metáforas que acompanham o RNA desde o seu começo: “zafar” e “transar”. Elas configuram os parâmetros de avaliação das propostas musicais roqueiras, determinando o seu grau de pertencimento ao rock. Quanto mais conseguissem escapar (um dos significados da palavra “zafar” em espanhol) das tramas do mercado, recusando-se a “transar” – negociar – com ele, mais autênticas seriam as propostas e mais próximas estariam dos ideais defendidos pelo RNA.

Outro aspecto importante destacado por Spinetta é o desejo manifestado pelos roqueiros de dialogarem de forma criativa e não subserviente com músicos e criadores de outras partes do mundo. Ele denuncia os



“tildadores de lo extranjerizante”, aqueles que, trancafiados em seu ultranacionalismo, recusam-se a dialogar com o que vem de fora e rotulam àqueles que o fazem de “venderem sua alma ao capital estrangeiro” e de deturparem a cultura local. Para Spinetta o que esses “tildadores” fazem é reprimir “a informação necessária de músicas e atitudes criativas que acontecem em outras partes do planeta” e considerar “que os músicos argentinos não podem se identificar com sentimentos hoje em dia universais”. O manifesto encerra-se com a afirmação de que “o Rock, música dura, varia e se modifica, é um instinto de transformação”.

Entre 1973 e 1976 a Argentina voltou a viver um período de relativa democracia, bruscamente interrompido por um novo golpe militar. Uma Junta Militar, liderada pelo General Videla, assumiu o poder estatal e teve início uma das ditaduras mais sangrentas da América Latina. O golpe militar de 24 de março de 1976 definiu a si mesmo como o “Processo de Reorganização Nacional”. De acordo com Maria Sáens Quesada (2001), a perseguição, a prisão e o assassinato dos opositores começou logo. Em setembro de 1977 já estavam detidos ou mortos mais de 8 mil “subversivos”. Instaura-se “o reinado do terror”, da “guerra suja”, seqüestros e mortes⁵.

Nesse contexto, o RNA incorporou um traço fortemente político: a luta contra a ditadura. A atuação truculenta do governo militar acarretou a repressão e o enfraquecimento do movimento político juvenil. O Rock Nacional tornou-se um dos poucos espaços de manifestação para os jovens na Argentina, servindo como pólo aglutinador. Passou a atingir, desde então, não somente os jovens trabalhadores, mas a classe média, os estudantes secundaristas e universitários e os ex-militantes políticos. Os recitais se tornaram verdadeiros rituais-manifestações. *Sui Gêneris*, banda de rock surgida em 72, formado por Charly Garcia e Nito Mestre, representam muito bem esse período. Suas canções, que inicialmente eram baladas juvenis, incorporaram uma temática social e política e contribuíram para transformar o RNA em espaço de resistência possível diante do caos repressor implantado.

No período mais duro da repressão – 1976 a 1979 – o RNA circulou clandestinamente. Muitas letras das canções foram censuradas; buscavam-se nelas provas da subversão. Mas os roqueiros conseguiram abrir fendas no sólido muro de proibições construído pelos militares: ao invés de discos, começaram a proliferar os cassetes; se as atuações em teatros ou estádios estavam proibidas, organizavam recitais em cafés, sótãos ou pequenos auditórios; e começaram a usar a linguagem metafórica em suas composições, burlando os censores. Os recitais de rock se converteram em lugar de resistência e espaço de congregação da juventude,



criando vínculos identitários entre público e músicos. De acordo com Pablo Vila (1992: 229), o RNA transformou-se em “um refúgio, um espaço de resistência e um canal de participação no contexto de uma sociedade fechada e autoritária em crise”, assumindo papel fundamental no processo de socialização e ressocialização “de amplos setores da juventude argentina durante o período militar.”

O espaço de divulgação pelos grandes meios de comunicação de massa esteve por muito tempo vetado para os roqueiros. Dificilmente os programas de rádio e menos ainda os de televisão abriram espaço para essa nova proposta musical que se descortinava.^c O início da difusão massiva do Rock Argentino pelos meios de comunicação aconteceu em 1982 e, paradoxalmente, esteve ligado a um ato de censura que partiu da ditadura militar. O governo militar, em 1982, retoma as Ilhas Malvinas, entrando em guerra contra a Inglaterra. A sociedade estava convulsionada, o sentimento nacionalista aflorava de maneira muito forte. O governo decretou a proibição de música cantada em inglês pelas rádios e televisões, e os meios de comunicação massivos, que até então estavam pouco interessados no rock feito na Argentina, viram-se obrigados a fazê-lo, afinal poucas opções restavam. Glória Guerrero^d, em artigo publicado em julho de 82, relata:

Hoje – desde fora [do movimento roqueiro], e por circunstâncias nada gratas, alheias a esta expressão – abrem-se as portas do mercado e da opinião pública, que em boa medida começaram a confiar no rock. Hoje, finalmente os músicos de rock parecem ter deixado de ser nocivos. (...) E recorrem desesperadamente às companhias discográficas, pedindo novo material. (...) Agora que o rock pode ser escutado, o rock vende. E as companhias precisam de rock para continuar a vender (Guerrero, 1995, p. 22).

No desejo de angariar apoio popular à guerra e também para se manter no poder, também os militares abriram espaço e permitiram que se organizasse um festival de rock em maio de 1982, chamado “Festival da Solidariedade Latino-Americana”. Durou um dia inteiro e dele participaram os principais roqueiros do momento. O público no local foi estimado em mais de quarenta mil pessoas, além de outros milhares que puderam acompanhar parte do espetáculo transmitido ao vivo por emissoras de rádio e televisão (inclusive para outros países da América Latina). Hoje, a realização desse festival gera controvérsias. Muitos acusam os roqueiros que participaram de terem se deixado cooptar pelos militares, mas naquele dia o que se viu foi uma grande manifestação contra a guerra e os militares, com canções pedindo pela paz e pela democracia.



Afrontando o regime militar que negava ao jovem uma identidade coletiva, o Rock Nacional Argentino interpelou diretamente o jovem, “um ator ao qual estava proibido interpelar”, nomeou “algo ao qual era negado um nome”, valorou “uma palavra – jovem –, que o governo militar havia equiparado com o demoníaco” (Vila, 1991, p.259).

O governo militar que havia perseguido e censurado os roqueiros desde o princípio, repentinamente, buscou encontrar neles um aliado para mobilizar o patriotismo da juventude. Como conseqüência dessa iniciativa, ocorreu um deslocamento social do rock das margens para o centro. O roqueiro adquiriu uma legitimidade que sempre lhe havia sido negada pela ditadura. De acordo com Masiero (1987, p.29), o que aconteceu, porém, foi “um desvio dos interesses programáticos do regime” e que trouxe como conseqüência o “surgimento de uma consciência que não havia sido planejada nem pelas autoridades nem pelos próprios músicos”. O Rock Nacional passou a cumprir a partir desse momento uma dupla e inesperada função: primeiro, “deu identidade à juventude argentina que havia sido recrutada para lutar na guerra”; e, segundo, “ofereceu uma mensagem pacifista em tempos de guerra”, vinculando os adolescentes e jovens a pessoas e a outros movimentos sociais que estavam lutando contra a ditadura. Cabe lembrar a aproximação dos roqueiros com as Mães da Praça de Maio, os shows de Luís Alberto Spinetta com a presença de Adolfo Esquivel e os espetáculos de Leon Gieco em bairros operários.

De um gênero suspeito, o Rock Nacional é convertido “em bandeira de expressão nacionalista que logo é agitada contra o regime”, colocando “desafios imprevistos ao silêncio institucionalizado” (Id., *ibid.*), voz alternativa dentro de um discurso que se queria único.

Referências Bibliográficas

ENCICLOPEDIA ROCK NACIONAL 30 AÑOS, Buenos Aires: Ediciones Morisco, 1996.

GARCÍA, Rodolfo. Entrevista concedida ao autor em Buenos Aires, 22 maio 2001.

GRINBERG, Miguel. *Como vino la mano: orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Distal, 1993.

GUERRERO, Gloria. *La historia del palo: diário del rock argentino 1981-1994*. Montevidéo: Ediciones de La Urraca, 1995.

LA HISTORIA VIVA del Rock & Roll. Buenos Aires: Editora Atlántida, 1993. Revista Gente, 20 fascículos.

MASIELLO, Francine. “La Argentina durante el Proceso: Las múltiples re-



sistencias de la cultura.” In: BARDERSTON, D., SARLO, B. *et alii. Ficción e Política*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987. p. 25-35.

NEBBIA, Litto. Entrevista concedida ao autor em Buenos Aires, 2 de julho de 2001.

NERCOLINI, Marildo José. A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas. Rio de Janeiro: UFRJ/ LETRAS, 2005. (Tese defendida no Programa de Ciência da Literatura.)

QUESADA, Maria Sáenz. *La Argentina: História del país y de su gente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.

VILA, Pablo. “El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina.” In: CANCLINI, Néstor García (org). *Cultura y pospolítica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. p. 231-271.

_____. “Rock Nacional and dictatorship in Argentina.” In: GAROFALO, Rebee (org.). *Rockin’ the boat: mass music and mass movements*. Boston: South End Press, 1992.

Notas

- a *Esse manifesto foi reproduzido no livro de Daniel Grinberg (1993), pp. 148-150, versão essa usada nesse texto.*
- b *De acordo com Francine Masiello (1987: 25): “Os abusos desse governo são bem conhecidos: a ‘guerra suja’ feita contra o povo; a eliminação de toda oposição, a coerção dos inocentes mediante o seqüestro e a tortura; as intervenções paramilitares em fábricas, universidades e domicílios privados; e o exílio massivo [de intelectuais e artistas] que resultou em uma nação separada de si mesma.”*
- c *Houve casos isolados, como os programas realizados entre 1972 e 1975 por Miguel Grinberg, na Radio Municipal de Buenos Aires; e também o programa “Meloepa”, comandado por Litto Nebbia nessa mesma rádio. Mas o governo ditatorial acabou com tais programas, transferindo Grinberg para uma policlínica e impedindo Litto de fazer o que se propunha (proibiram a presença de público e depois exigiram que os programas fossem gravados e pudessem, assim, passar pelo crivo dos censores.).*
- d *Jornalista que desde o princípio esteve ligada ao Rock Argentino.*



Pliegos de Cordel no Brasil

Regina Célia de Lima e Silva (UNILASALLE)

A presente comunicação tem o objetivo de mostrar uma pequena parte de uma investigação que está sendo desenvolvida em uma tese de doutorado. Um dos elementos mais importantes dessa pesquisa é a busca de registros que comprovem a presença dos chamados *pliegos de cordel* ou *pliegos sueltos* no Brasil. A intenção é a de mostrar que a Literatura de Cordel brasileira não tem sua origem apenas portuguesa, como alguns estudiosos limitam-se a considerar. Sebastião Nunes Batista (1982,p.1) declara que a nossa Literatura de Cordel “nos veio de Portugal” desconsiderando, assim, toda uma tradição que inclui também a literatura de *colportage* francesa e os *chapbooks* ingleses.

É necessário preencher uma lacuna que existe nos estudos sobre essa literatura no que concerne sua origem, com a coleta de dados mais precisos presentes em arquivos importantes como os pertencentes ao Comércio das Índias, por exemplo.

Em um primeiro momento tomarei a questão histórica como ponto de partida para esse trabalho. Considerarei a influência direta da Espanha no Brasil na época que vai de 1580 a 1640, quando Felipe II assumiu a Coroa Portuguesa. Naquela época houve a impossibilidade de se manter uma separação entre uma cultura puramente portuguesa e uma cultura puramente espanhola. Elas se entrecruzavam de tal maneira que era comum encontrar no Brasil documentos e textos literários escritos em português ou em espanhol.

Escritores e poetas de origem portuguesa, entre os quais Gil Vicente, alternaram o uso das duas línguas. Camões emprega o castelhano em sonetos e redondilhas. Na edição dos Lusíadas de 1639, impressa em Madri com dedicatória ao rei Felipe IV, Camões é apresentado como Príncipe de los Poetas de España. (STELLA,2000,p.21)

Espanha teve sua presença marcante no Brasil e não podemos restringir-nos à idéia de que os portugueses foram os únicos que deixaram suas marcas em nossa Literatura de Cordel. Um bom exemplo é o estudo de Câmara Cascudo (2000,p.16 e 59) em seu livro *Vaqueiros e Cantadores*, que trata, além de outras coisas, dos tipos de métrica das poesias de cordel. Ele afirma que a poesia em “décimas” era muito usada na Espanha, assim como a conhecida como “pé-quebrado”. Além de influenciar a nossa poesia popular em sua forma também será importante para a aqui-



sição dos seus temas, como veremos mais adiante.

Um segundo momento dessa investigação será a busca de documentos dos arquivos do *Comércio das Índias* criado principalmente para promover o envio de cargas das mais variadas mercadorias à América na época colonial. Nos registros de seus navios consta que além de alimentos e documentos encontra-se quantidade considerável de *pliegos sueltos* enviados às colônias. De acordo com Rueda Ramírez (2006, p.2) houve na América uma extraordinária difusão de pequenos folhetos impressos, em sua maioria *pliegos de cordel*, assim como livros de cunho religioso, jurídicos, etc.

El pliego de cordel, denominado así porque se expandía atado a un cordel o caña, estaba constituido por un cuadernillo de pocas hojas destinado a propagar textos literarios, históricos, religiosos o de otra índole, para la gran masa lectora principalmente popular. (LORENZO VÉLEZ, 2006, p.146)

De baixo custo e popularizados pelos cegos, que os cantavam ou recitavam nas praças, começaram a ser publicados por volta do século XVI com o advento da criação da imprensa e atingiram seu auge no século XVIII (ZUAZO ALGAR, 2003, p.234-235).

Aqui farei uma ressalva para falar um pouco da importância dessa figura como divulgadora da Literatura de Cordel. Desde a Idade Média era comum encontrarem-se nas praças e ruas pessoas que recitavam poemas acompanhadas, muitas vezes de instrumentos. Correa Ramón afirma que

Estos no solo vendían por las calles los pliegos sino que también los recitaban. Cuando el volumen del negocio no propiciaba los tenderetes callejeros, los ciegos llevaban los pliegos colgados del hombro en un zurrón. Los ciegos vendían sobre todo romances y también relaciones, novenas, oraciones, almanaques, etc. (2003, P.48)

Essa tradição oral é fator determinante na Literatura de Cordel e foi o movimento que fez com que se mantivesse viva durante séculos.

A natureza dos *pliegos sueltos* era a de divulgação, tanto da literatura considerada culta quanto de textos de outra espécie. Seus temas eram variados e devem ser observados com bastante atenção. Faziam parte de seu repertório aqueles que vão desde as histórias sobre *El Cid*, poesias *romance* até chegar às simples notícias do dia a dia, como incêndios e crimes. Também encontram-se cartas, avisos, relatos de batalhas, anún-



cios de festas, histórias de santos, etc.

Observando a catalogação feita dos *pliegos sueltos* em Granada, no século XVIII, notamos a presença de temas religiosos, *villancicos* e principalmente documentos administrativos. Isso nos leva a considerar que os folhetos não se dedicavam apenas a contar histórias, mas que tinha também o cunho de documentação impressa. Nesse sentido é necessário analisar os tipos e temas de *pliegos sueltos* que faziam parte das cargas dos navios enviados à América, já que o Comércio das Índias estava subjugado às ordens dos Reis Católicos. É de extrema importância pesquisar-se com profundidade esta questão, que a meu , determina o que seria lido pela colônia e configuraria o imaginário de um povo que estava em formação. Há também outros elementos importantes a observar. O primeiro deles é que todos os documentos, folhetos e livros enviados para a América passaram pelo crivo inquisitorial; o segundo é que o monopólio do seu envio pertencia à família Cromberguer e a Juan Valera de Salamanca, que vendiam livros para a Casa de Contratação de Sevilha (RUEDA RAMÍREZ, 1999,p.81). Tais informações podem demonstrar que existia uma considerável manipulação do que nos era oferecido como leitura. É claro que isso não impediria a interferência do gosto dos viajantes que também traziam seus pliegos particulares e foram excelentes divulgadores dessa arte.

Voltemos então a pensar mais profundamente sobre a temática dos *pliegos de cordel* que mais atraíram o gosto da colônia. Os temas tradicionais, como os cavaleirescos, de origem medieval e as histórias de Carlos Magno e do Rei Artur, por exemplo, difundiram-se como água, sendo que até hoje influenciam a poesia popular nordestina. Qual seria o motivo para que esse fenômeno ocorresse? Talvez não tenha uma resposta que explique totalmente essa questão. Diego Chozas Ruiz-Bello procurou investigar as conexões entre o cordel brasileiro e o ibérico. Ele chegou à conclusão que “los temas del cordel brasileño ya aparecían en los *pliegos sueltos* españoles” (2006,p.4). Cita alguns temas coincidentes nas duas literaturas como os históricos, de casamento, humorísticos, religiosos, entre outros. Explica que há uma certa universalidade no gosto popular, mesmo que cada região também se especialize em contar suas histórias particulares. Lembremos os poemas respectivos ao cangaço que tanto se divulgaram no Nordeste em épocas mais recentes.

As histórias baseadas em *Romeu e Julieta* e a *Dama das Camélias* tiveram bastante êxito e o poeta popular as retomou e as adaptou, criando novas versões. Câmara Cascudo (2000,p.21) afirma que o sertão recebeu e adaptou ao seu espírito as velhas histórias nos serões das aldeias. Al-



gumas são muito conhecidas como a *História da Donzela Teodora* e a *História da Imperatriz Porcina*; também encontramos a *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás e Roldão no Leão de Ouro*. Todas elas se originaram na poesia romance que tem a Espanha como o seu representante genuíno. As *hojas volantes* foram apenas um facilitador para sua divulgação. Beatriz Mariscal (2001, p.123) cita Menéndez Pidal¹ para afirmar que os *romances de ciego* chegaram ao Brasil impressos em *pliegos de cordel*.

O romanceiro está diretamente ligado aos *pliegos de cordel*, pois estes, como citado anteriormente, foram importantes para a divulgação daquela poesia. Temos estudos sobre sua presença no Brasil como os de Antônio Lopes e Pereira da Costa. O primeiro catalogou versões de romances da região do Maranhão preocupando-se em identificar de onde viriam as variantes recolhidas. Uma delas é a versão de *Branca Flor*, da região de Estremadura, outra, intitulada *Passo de Roncesval* também seria espanhola, mas os romances viriam, em sua maioria, de Portugal.

Pereira da Costa, em seu importante estudo *Folk-lore Pernambucano*, recolheu quarenta e oito romances encontrados na cidade do Recife. Um desses poemas se chama *Bernar Francês*, que considera de origem castelhana; outro é a *Xácara do Cristão Cativo*, também castelhano.

Os estudos aqui mencionados foram traçados em comparações, observando-se as diferenças e o que se conservou entre as versões brasileiras e as européias. Os dois autores demonstravam uma preocupação em descobrir as bases para as poesias dos nossos cordelistas, alguns de considerável respeito como Leandro Gomes de Barros, que se tornou especialista em adaptar os romances tradicionais ibéricos. Além desses trabalhos baseados em comparações das várias versões de poemas já catalogados, o acréscimo de dados através de documentos como os do Comércio das Índias e dos Arquivos de Simancas podem servir de complemento para tais estudos.

O assunto não se esgota em poucas linhas. Foram traçados aqui alguns caminhos que serão desenvolvidos com maior profundidade posteriormente. Muitos outros documentos precisarão ser avaliados de maneira detalhada. Os anais da Biblioteca da Casa de Rui Barbosa oferecem uma excelente fonte para pesquisas com esta. Neles estão disponíveis os livretos de cordel mais antigos já encontrados no Brasil. Alguns imaginarão que esta é uma tarefa quase que arqueológica, mas acredito que



há muito a ser descoberto sobre as origens da Literatura de Cordel.

Referências Bibliográficas

CÂMARA CASCUDO, Luis da. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Ediouro, 2000.

CHOZAS RUIZ-BELLOSO, Diego. *La literatura de cordel brasileña y sus conexiones con la Edad Media*. In: *Espéculo*, nº30, 2005

<http://www.ucm.es>. Acesso em 29/3/2006.

CORREA RAMÓN, Maria. *Las hojas y pliegos sueltos impresos en Granada durante el siglo XVIII*. *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, nº73, p.43-67, 2003. <http://eprints.rclis.org/archive/0003108>. Acesso em 2/4/2006.

LOPES, Antônio. *Presenta do Romanceiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LORENZO VÉLEZ, Antonio. *Temas y motivos tradicionales en pliegos de cordel. (Siglo XVIII y XIX)*. In: *Revista de Folklore*, p.16-22. Fundación Joaquín Díaz.

<http://www.funjdiaz.net/folklore/> Acesso em 13/2/2006

_____. *Una aproximación a la literatura de cordel*. In: *Revista de Folklore*, p.146-151. Fundación Joaquín Díaz. <http://www.funjdiaz.net> Acesso em 13/2/2006

MARISCAL, Beatriz. *Entre letras y voces: el Romancero tradicional americano*. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2001, p.119-133.

NUNES BATISTA, Sebastião. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

OLIVEIRA GALVÃO, Ana Maria de. *Ler/Ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*. Tese de Doutorado da Faculdade de Educação da UFMG, Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

PEREIRA DA COSTA, F. A. *Folk-lore Pernambucano. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: CEPE, 2004.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro José. *La circulación de libros entre el viejo y el nuevo mundo en la Sevilla de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII*. In: *Cuadernos de Historia Moderna*, nº22, p.79-105, 1999.

_____. *Negocio e intercambio cultural. El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*. In: *Tiempos Modernos, Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol.5, nº13, España Universidad de Sevilla, 2006.

SANTAELLA STELLA, Roseli. *O domínio espanhol no Brasil durante a Monarquia dos Felipes. (1580-1640)*. São Paulo: Unibero, 2000.

VALENCIANO, Ana. *El Romancero Tradicional Hispanoamericano en el umbral del siglo XXI*. In: Anales de Literatura Hispanoamericana. España: Universidad Complutense de Madrid, p.373-382, 1999. <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/> Acesso em 13/3/2006.

ZUAZO ALGAR, Antonio López de. *Pliegos sueltos, periódicos y fascículos*. In: Estudios sobre el Mensaje Periodístico, p.229-240. España: Universidad Complutense de Madrid, 2003. <http://www.ucm.es> Acesso em 13/3/2006.

Arquivos Eletrônicos

Archivo General de Indias. www.mcu/archivos/visitas/indias.html Acesso em 19/7/2006.

Archivo General de Simancas. www.mcu.es/archivos/visitas/simancas/simancas/html

Acesso em 19/7/2006

Notas

1 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero Hispánico*. Madrid. Espasa Calpe, 1953.



Machuca y la tradición documental del cine latinoamericano

Rita de Cássia M. Diogo (UERJ)

Considerando el título de este trabajo, nos gustaría empezar por la definición de documento. En el diccionario de la Real Academia Española, encontramos las siguientes acepciones: 1. m. Diploma, carta, relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente de los históricos; 2. m. Escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo (<http://buscon.rae.es/drael/>).

Sabiéndose de la importancia que tiene cada una de las acepciones de una misma palabra en la formación de su significado, intentaremos unir las dos acepciones ya citadas en una sola definición. Así, encontramos que, primeramente, la referencia al registro escrito es algo fundamental, que le da al documento la legitimidad de ilustrar (primera acepción) o probar, a partir de datos fidedignos (segunda acepción) algún hecho, principalmente los históricos (primera acepción). O sea, cuando afirmamos que el cine latinoamericano posee una tradición que es documental, queremos decir que desde sus orígenes, sus películas de alguna manera recurren a imágenes de archivo, a contextos históricos vividos por su pueblo, en fin, a su propia realidad, en un esfuerzo conjunto de dar pruebas de lo que muestran o sobre lo que discurren en la pantalla.

De este modo, lo que nos preguntamos en este trabajo es: ¿por qué esta necesidad de comprobar, de dar muestras de hechos experimentados por determinada comunidad como algo real? Para contestarla, primeramente hay que tener en cuenta uno de los rasgos más característicos de dicho cine: la relación entre práctica política y práctica cinematográfica, como afirma el crítico de cine José Carlos Avellar al referirse al cine latinoamericano:

Poderíamos dizer que nossa experiência cinematográfica nasceu da prática política, do desejo de denunciar e condenar o subdesenvolvimento, de destruí-lo com armas tiradas de dentro de suas próprias entranhas (AVELLAR, 1995, p. 30).

Ahora bien, denunciar el subdesarrollo es denunciar todo un sistema económico y político basado en la expansión de imperialismos, en la colonización y la esclavitud, en la construcción de una periferia que estructuralmente debe existir para mantener los centros hegemónicos (OLIVEIRA), pues, aunque vivamos en un mundo globalizado, los actores siguen siendo desiguales en cuanto a su fuerza, su posición estratégica y



su poder de actuación (IANNI, 2004, p. 85). Es decir, estamos una vez más ante la necesidad de dar voz a los que viven al margen, de construir un discurso que va más allá de la historia oficial, desde una nueva perspectiva, la de los que nunca pudieron o tuvieron la oportunidad de contar su propia historia. Lo que pasa es que dicho discurso, aunque vivido, todavía no fue escrito y pertenece por lo general al registro de base oral.

Como hemos visto al analizar las dos acepciones de la palabra documento, en ambas hay una clara referencia al registro escrito, evidenciando una relación directa entre la escrita y la comprobación de los hechos. Así, ¿cómo dar legitimidad documental a una historia no escrita, a versiones muchas veces contrarias a la versión hegemónica? En cuanto al cine latinoamericano, el cineasta contestará esta pregunta con su propia cámara, al convertirla en su ojo, un ojo crítico y desenmascarador, que va a buscar en el registro de la realidad los datos fidedignos que comprobarán la existencia de una historia paralela a la historia oficial. Otro recurso será el montaje, a través del cual inserta imágenes de archivo, mezclando documental y ficción, realidad e imaginación, o simplemente dedicándose a la construcción de películas documentales; o aún dando a su historia un trasfondo político, que construye a partir de una profunda investigación histórica, sea en los registros escritos o en entrevistas y declaraciones orales. Además de ello, no podemos olvidarnos de la memoria personal del cineasta, en general también colectiva, por medio de la cual se presenta como un testigo, transformando su historia en un testimonio.

Podemos decir que es éste último el caso de las películas *Machuca*, del chileno Andrés Wood y *O Amigo Invisível*, de la brasileña Maria Leticia, ya que ambas están basadas en la autobiografía de sus respectivos cineastas. Pese a las diferencias evidentes, la película de Wood está dirigida al público adulto, mientras la de Leticia es una película infantil, llama la atención las semejanzas que hay entre ellas, en las cuales pasaremos a detenernos.

Primeramente, ambas presentan un trasfondo político, que los cineastas nos transmiten a través de la visión ingenua de los niños: en *Machuca*, son las nuevas experiencias de Gonzalo Infante, un adolescente de 11 años, en el Colegio y en su familia que nos enterarán del nuevo contexto sociopolítico por el cual pasaba Chile, al final de corto gobierno de Salvador Allende. En *O Amigo Invisível*, serán las descubiertas de Tixa, una niña de 7 años, que pondrá el espectador frente a los hechos históricos de los años 50, final de la llamada era Vargas.

En efecto, se puede decir que estos niños realizan un trabajo de traducción entre un mundo eminentemente adulto y un mundo infantil, que



por su vez se procesa por medio del juego con la alteridad. Así, mientras Gonzalo tendrá como áter ego a Machuca, Tixa encontrará en los juegos con su amigo invisible una compañía siempre fiel y constante.

En la película brasileña, este amigo invisible aparece como algo real, es decir, natural a una niña de 7 años; pero también como una metáfora de la libertad, del poder de la imaginación, capaz de abrirle a Tixa otros horizontes, preparándole para aceptar y abrazar una nueva visión sobre la sociedad a la que pertenece. Su familia acoge un tío comunista, que le muestra un mundo no muy justo, donde predomina la división de clases, la pobreza y el hambre. Así es como Tixa se entera de que hay gentes en el mundo que se mueren de hambre, lo que le lleva a conjugar imaginación y acción, pues decide donar sus muñecas para las niñas más pobres.

Por otro lado, en la película de Wood, este amigo invisible está presente solamente en cuanto metáfora. Machuca es uno de los muchos niños que viven en la periferia de Chile, en chabolas humildes, en medio a la pobreza y al hambre. Una realidad bastante familiar a nosotros latinoamericanos, aunque nuestras élites insistan en no verla. Sin embargo, esta película nos muestra un Chile socialista, cuyo gobierno luchará por dar visibilidad a dichas clases, ofreciéndoles nuevas oportunidades, que hasta entonces eran un privilegio de las clases más ricas. Así es como Infante conoce a Machuca, cuando éste, junto a un grupo de niños también pobres, ingresa en el Colegio Saint Georges, una institución privada.

A medida que crece la amistad entre ellos, Machuca, y por extensión la clase marginalizada a la cual pertenece, va ganando una creciente visibilidad, a la vez que se desvelan la hipocresía y alienación a las que están sumergidas las clases dominantes: la frivolidad de la madre de Gonzalo y su amante, el novio fascista de su hermana, que por su vez, sólo se ocupa en pasarlo bien.

O sea, ambos, Tixa y Gonzalo se inician en un nuevo mundo, se enteran de una nueva realidad hasta entonces desconocida para ellos. Y para traducirla, cada cual en medidas diferentes, son llevados a atravesar las fronteras que separan las clases sociales, los ricos de los pobres, el capitalismo del socialismo, lo privado de lo colectivo, percibiendo y viviendo las contradicciones que rellenan el vacío de cada una de estas travesías.

Una concienciación que resultará en la pérdida de la inocencia, en una creciente madurez, que evidentemente va a realizarse de modos distintos en cada uno de estos niños: en Tixa, a través del juego, del soporte que le da el poder de la imaginación; ya en Gonzalo Infante, la violencia de los hechos le da a la realidad una fuerza tal que sofoca cualquier intento de imaginación, llevándole a rendirse a los hechos. Además, hay que tener



en cuenta que la chica experimenta sus descubiertas bajo la protección de su familia, mientras que en el caso del niño chileno, la desintegración del núcleo familiar se da paralelamente a la desintegración del gobierno socialista de Allende, es decir, es el fin de dos utopías.

Ahora bien, a través de estos personajes, que por su vez, son el áter ego de los cineastas aquí estudiados, podemos ver como la vida personal, es decir, la esfera de lo privado, está íntimamente relacionada con lo colectivo, con la historia misma de un país, al mismo tiempo que demuestra la necesidad ya referida de hablar sobre sí mismo, sobre su entorno. Una necesidad que nace en el seno de culturas periféricas, en general nunca sujetos de su propio discurso, sino objetos sobre quienes otros hablan. Culturas que llevan a cuestas una historia de tradición colonialista, de esclavitud, de dependencia económica y política, cuya geografía siempre fue palco de guerras y disputas imperialistas.

Así, el trasfondo político de Machuca es, como ya referido, el golpe militar de 1973, fruto de la lamentable asociación entre EUA y Brasil, que derroca al gobierno socialista de Allende (IANNI, 1993, p. 25). A partir de entonces, el Colegio de Gonzalo es ocupado por los militares, y los niños más pobres como Machuca, vuelven a su situación de origen. Sus barrios pasan a ser objeto de persecución del nuevo gobierno, cuyo ejército, a fin de exterminar con los últimos reductos del comunismo, invade sus casas, mata a sus gentes, en una demostración de poder que nos acuerda las intimidaciones de los conquistadores frente a los indígenas.

La asociación Brasil-EUA se repite en la Era Vargas, contexto político aludido en *O Amigo Invisível*. En 1942, Getúlio abandona la posición neutra en la Segunda Grande Guerra y se adhiere a los EUA, firmando un acuerdo por el cual éste se compromete a financiar la construcción de la primera usina siderúrgica brasileña, mientras Brasil debe permitir la instalación de bases militares estadounidenses en la región Nordeste; o traduciéndolo de modo más claro: Getúlio debe firmar un acuerdo que legitime la intervención extranjera en el propio país.

Tras un largo período de dictadura, Getúlio Vargas es depuesto, retornando a la presidencia en los años 50. Será cuando, en medio al caos ideológico de un gobierno característicamente populista, Tixa se pone confusa, pues no entiende como el que protege a los trabajadores es el mismo que persigue a los comunistas. Opta, entonces, por los primeros, viendo en ellos la posibilidad de conciliar getulismo y comunismo, ya que los trabajadores también son pobres. Es cuando pasa a frecuentar los dormitorios de las sirvientas y la cocina, siendo testigo de la conmoción



que los pronunciamientos de Getúlio por la radio provocaban en ellas.

Considerado como una de las artes más realistas, el arte cinematográfico es el que, estructuralmente, está más apto a dar visibilidad a historias que siguen siendo invisibles, que no encuentran representatividad en las esferas de poder. Por eso es que, al comentar el proyecto de su película *Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado*, el cineasta cubano Julio García Espinosa afirma lo siguiente: “Yo me planteaba cómo hacer visible el hombre invisible del subdesarrollo (...) porque hay que hacer visible este continente, hay que hacer, de alguna manera que se vea” (apud, AVELLAR, 1995, p. 22).

También en el Brasil de los años 60, durante el Cine Nuevo, muchos de nuestros cineastas estaban involucrados en la construcción de películas directamente relacionadas con el momento político (XAVIER, 1985, p. 14). Voces del intelectual militante, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Geraldo Sarno, son algunos entre los muchos directores que van a buscar un lenguaje que pueda traducir una visión desalienante y crítica de la sociedad e historia latinoamericanas. No obstante, aunque percibamos que esta tradición perviva en varios de los cineastas de América Latina, su acción militante viene siendo repensada, redefinida y reelaborada ante los imperativos impuestos por la sociedad capitalista y las nuevas reglas del mundo globalizado.

En efecto, se puede decir que las películas aquí estudiadas son un ejemplo de esta redefinición: tanto en *Machuca* como en *O amigo invisível*, no sentimos ningún tipo de intención didáctica, por detrás de la cual la voz del intelectual militante nos enseña como ver y pensar la sociedad y a nosotros mismos. Aunque la necesidad de dar visibilidad a historias marginadas y todavía no contadas sigue vigente, lo que pasa es que en estas películas el mundo va más allá de la oposición sencilla entre héroes y bandidos. Al atravesar la frontera que separa el yo del otro, sus personajes ponen en escena las contradicciones que existen en cada uno de estos territorios, problematizándolos, mostrándolos como partes de una misma realidad, como las dos caras de una misma moneda.

Referencias Bibliográficas

- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea. Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed.34/Edusp, 1995.
- IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *O labirinto latino-americano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

LETÍCIA, Maria. *O amigo invisível*. São Paulo: Planeta, 2004.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

XAVIER, Ismail et alii. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Ficha Técnica

Título: Machuca

Dirección: Andrés Wood

Países: Chile/Espanha

Año: 2004

Duración: 120 min.

Género: Drama

Interpretación: Matías Quer (Gonzalo Infante), Ariel Mateluna (Pedro Machuca), Manuela Martelli (Silvana), Aline Küppenheim (Maria Luisa), Federico Luppi (Roberto Ochagavía), Ernesto Malbrán (Padre McEnroe), Tamara Acosta (Juana), Francisco Reyes (Patricio Infante), Alejandro Trejo (Willi), María Olga Matte (Miss Gilda)

Guión: Roberto Brodsky, Mamoun Hassan y Andrés Word.

Producción: Gerardo Herrero, Mamoun Hassan y Andrés Word.

Música: José Miguel Miranda y José Miguel Tobar.

Fotografía: Miguel J. Littín.

Montaje: Fernando Pardo.

Site oficial: www.machucacine.cl

Ficha Técnica

Título: O Amigo Invisível

Dirección: Maria Letícia

País: Brasil

Año: 2006

Duración: 74 min.

Género: Infantil

Interpretación: Isabela García, Paulo César Grande, Marcélia Cartaxo, Maria Mariana, Neusa Borges, Emanuelle Moritz, Ilya São Paulo, Cláudia Mauro, Fernanda Ghelman, Zezé Motta, Ricardo Blat, Chico Diaz, Ida Gomes, Rosamaria Murtinho.

Producción: Maria Letícia

Dirección de fotografía y cámara: Fernando Duarte

Música y harpa: Cristina Braga?Ricardo Medeiros

Montaje: Marília Alvim e Maria Letícia



A literatura das *trastierras* no imaginário moderno latino-americano

Rômulo Monte Alto (UFMG)

Os espaços incivilizados ou vazios se referem a certas regiões que permaneceram intocadas frente aos períodos de intensa modernização que aconteceram no continente latino-americano, em função de suas inclementes condições geográficas, o que resultou em resistência frente aos intercâmbios culturais e definiu sua representação como as fronteiras interiores a serem conquistadas pelos países latino-americanos em seu percurso rumo à modernidade. Serão também as áreas que a ficção histórica procura para discutir a nacionalidade a partir de seus espaços, discursivamente vazios e culturalmente tensionados, locais onde a civilização não conseguiu vencer a batalha contra a barbárie aí persistente. Sobre estes lugares interiores, para essas regiões de fronteira interna – o sertão, a pampa, o deserto, a selva, o *llano* – a literatura se volta, repetidas vezes e de maneiras diversas, em busca de respostas à pergunta pela natureza do ser nacional, erigindo, nesse ínterim, certas paisagens como matrizes fundacionais, sobre as quais se escreveram alguns dos grandes *bildungsroman* nacionais latino-americanos. Neste retorno, não raro sugere vínculos entre essas regiões e um impreciso conceito de origem, baseado na representação do vazio e suas figurações como espaço original. Seria o caso de perguntar se por acaso estarão lá, mais além dessas fronteiras internas – em meio aos escombros que resultaram do progresso a que não tiveram acesso, ou, como diria o louco Moncada, nos *Zorros* [1971] de Arguedas, entre “*los que no subieron al coche de la modernidad*” – os signos com os quais construir a nação. Onde está a nação?

O sertão e a pampa serão as duas paisagens literárias, ou territórios ficcionais, mais reconhecidos na literatura do continente. Como paisagens, assumem a representação do local que oferecerá seu nome ao que Rogério Cordeiro definiu como “empirismo imaginante”, que sugere que “uma imagem literária não é o produto do sujeito imaginante, mas de toda instância motivada pela linguagem expressiva” (CORDEIRO, 2001, p.177), e que, complementa Adalmir Leonídio, guarda em seus interiores “a idéia de lugar vazio e inculto como locus da nação” (LEONÍDIO, 2001, p.25). O sertão recebe na literatura brasileira três definições distintas, segundo Lúcia Lippi: a primeira, como paraíso, encontra seus fundamentos nos textos do período romântico brasileiro e guarda ressonâncias até bem entrado o século 20, enquanto que a segunda, como inferno, estará presente na perspectiva realista, especialmente em *Os sertões* [1902] de Euclides da Cunha; finalmen-



te, a terceira acepção, como purgatório, evoca a noção de passagem e encontra sua representação na literatura regionalista, no momento em que esta incorpora o fantástico a seu relato ficcional, como o fez Guimarães Rosa (OLIVEIRA, 2000, p.74). De igual modo, no imaginário argentino do século 19, a pampa se divide entre a imagem do cativo que impugna o amor nacional em *La cautiva* [1837], de Esteban Echeverría, e a ilimitada liberdade do gaúcho cantador de *Martín Fierro* [1892], de José Hernández; entre as duas, se encontra a condenação da extensão territorial de Sarmiento em seu *Facundo* [1845], imagem que se tornará hegemônica no pensamento argentino e estará na base da definição de uma série de políticas estatais para a região.^a Duas paisagens, duas matrizes fundacionais intimamente ligadas à representação de suas nações.

Estamos perante um “significante localizável” (ou localizante?) que guarda em seu interior a sugestão de um lugar de origem, mítico, de fundação dos relatos sobre o mundo, demarcando a linha da fronteira onde o conhecido, o pensamento ocidental, se encontra com seu antípoda, o pensamento selvagem, a quem pretende incorporar como diferença.^b Será também a fronteira interna que as nações desigualmente modernizadas, ou de modernizações tardias – e que ficaram a meio caminho entre o moderno e o arcaico – se batem por suprimir, ainda que sempre regressem a elas em busca das explicações sobre suas raízes culturais; territórios que se preservaram no imaginário dessas nações como áreas potencialmente férteis para o desenvolvimento de uma cultura original, regiões que passaram ao largo dos períodos de intensa modernização que modificaram o continente desde o nascimento de suas Repúblicas.

A imagem do *Uraricoera* de Mário de Andrade, assim como o grotão de Cornélio Pena, a aldeia de Alejo Carpentier, o sertão de Euclides e Guimarães Rosa, a selva de Vargas Llosa, a pampa de Sarmiento e Hernández ou o planalto de Juan Rulfo, cumprem o papel de estar a mando do empirismo imaginante manejado pelos letrados que, na elaboração do cânone latino-americano, erigem estes marcos fundacionais como promessas de imagens produtivas, tornando, assim, esse significante localizável, o que oferecerá um extenso campo de reflexão sobre a identidade e a origem. A idéia de uma cultura própria, original – portadora de um sentido que as nações necessitam como memória para sobre ela armar a coesão de seu corpo social – resguardada espacialmente no *hinterland*, nos interiores intocados das nações americanas à espera de sua conquista e submissão, perante a ação civilizadora impulsionada pela cultura ocidental, está presente também na história do pensamento latino-americano. Entre a



afirmação de uma cultura original vinculada a um lugar específico e sua negação como produto de certo historicismo intencionado, como sugerem as melhores leituras dessas paisagens, vale a pena explorar estes “espaços vazios” e tentar entender sua produção a partir de outras fontes que não o texto literário.

O discurso científico na produção dos espaços vazios “É Brasil, mas ninguém mora lá.”

Num sentido estrito, estes espaços vazios são lugares desabitados ou de pouca densidade habitacional, tal como sugere Samuel Klauk, em sua análise da colonização do oeste do Paraná a partir dos anos 30, como parte da política conhecida como “Marcha para o Oeste”, empreendida pelo Estado Novo de Getúlio Vargas (KLAUK, 2005). Essa ocupação responde, segundo Klauk, a um olhar interessado do Estado em direção a essas regiões, bem como a um desejo regional de fazer parte do todo, a nação, que passaria a reconhecer nelas uma identidade que o vazio, ou a ausência do elemento humano, lhes negou, uma vez que não possuem memória de qualquer atividade ou ciclo econômico produtivo relevante. Como confirma a epígrafe, “É Brasil, mas ninguém mora lá”, o desenho nacional também se compunha de ausências, sabendo que a transformação do território em espaço se operava mediante a ação de um sujeito colonizador, que ocupasse a região e a fixasse definitivamente no imaginário nacional, ao esboçar os discursos fundadores dessa marcha civilizadora.

Na Argentina, a ocupação final da pampa através da grande campanha de 1884, chefiada pelo General Benjamín Victorica, entrega mais de 550 mil km² de território à pecuária, à especulação imobiliária e aos imigrantes europeus (DANINO, 1997). Segundo Gladys Mabel Tourn conclui de seus estudos sobre as transformações ocorridas na região, anos depois de encerrada a Campanha do Deserto, as demandas assumidas pela classe dirigente daquele país é que conformaram a tomada de posse da extensa área. Em outro estudo, intitulado “*La invención del desierto chaqueño*”, Carla Mariana Lois identifica na união entre os organismos militares e as instituições geográficas o elemento de coesão que tornou possível a ocupação da região, com o conseqüente extermínio de seus habitantes naturais. Denominado *El impenetrable*, pela densidade de sua vegetação e a propalada ferocidade dos indígenas que a habitavam, a zona anteriormente definida como savana sub-tropical passa a ser relacionada ao vazio desértico. A metáfora deserto, mensageira de um rico imaginário popular que vai do fantástico ao assombroso, é o nome que



atende à necessidade de esvaziamento de um lugar, para sua transformação em território. Nas palavras de Lois, se esboça o segredo do artil utilizado pela aliança entre militares e geógrafos, ao mencionar sua estratégia discursiva que consistia em elaborar uma “...una amplia gama de variedad de geografías imaginadas. Representar el Chaco como desierto fue una de ellas” (LOIS, 1999, p.4). Esta desconhecida categoria de conhecimento, as geografias imaginadas, que “se construyeron a partir de una extrapolación de los criterios de cientificidad [...] a todas las esferas sociales y del accionar político”, conclui a pesquisadora, é que sustentou o projeto modernizador que o Estado argentino impôs ao país, sedimentando sua presença em todo o território nacional. Serão assim, os relatos científicos os principais documentos, juntamente com os textos literários, que responderão pela imagem de vazio que marcam definitivamente essas regiões, o que oferece elementos para pensar sobre a afirmação de Roberto Ventura de que seu esvaziamento seja apenas função da “ausência de narrativa” (VENTURA, 2003).

Preencher o vazio

Carlos Pacheco, escrevendo a partir do umbral teórico da transculturação proposta por Ángel Rama, afirma que o isolamento dessas regiões lhes garantiu as condições de reprodução de uma cultura original, de matriz oral e grande apego às formas locais de expressão, mas que, frente aos processos de massificação dos meios de comunicação, à migração massiva e à ofensiva capitalista sobre suas terras, começou a perder força e passou a correr o risco de extinção. Segundo o crítico, é essa “aguda conciencia de tal precariedad cultural [que] parece haber actuado como acicate del proyecto de los transculturadores”, o que os levou a voltar-se para estas regiões e sobre elas produzir uma narrativa peculiar, construída por uma refinada linguagem universal que incorporam as variadas contradições e tensões entre os diferentes registros que circulam pelo continente latino-americano. Assim, como escritores que elaboram uma “resposta literária transculturada”, assumem o papel de “mediadores culturais” entre âmbitos geográficos, sociais e literários completamente desconhecidos e diferentes entre si.

É este desejo de mediação que cria, segundo Jean Franco, os “Anti-Estados”, ou locais de resistência ao poder totalizante do Estado Nação, localizados naqueles “páramos que permanecían intocados por la modernidad”, vinculados à imagem de “un sagrado paisaje primordial no poseído aún privadamente ni explotado con fines de lucro” (FRANCO, 2003, p.166-167;224). Segundo a crítica norte-americana, esses locais, que se



mantiveram puros devido a distância dos centros, são apropriados pelos escritores por oferecerem elementos míticos, como a magia, com os quais construíram leituras alternativas à realidade experimentada como fracasso. A leitura de Franco sustenta o caráter de resposta da explosão editorial do *boom* aos falidos projetos modernizadores nacionais. Seu problema radica na relação que estabelece entre os territórios ficcionais, que a prosa latino-americana produziu e povoou de mitos, e aqueles territórios vazios do continente, também produzidos discursivamente, mas não apenas por narrativas que vinham se servir do mítico que ali florescia. Estes territórios ficcionais e vazios se confundem pela proximidade que guardam seus referentes, mas não a ponto de se tornarem a mesma referência preconizada por Franco, já que o vazio é produto da mesma ação estatal que os criou e deixou a parte, servindo-se deles quando necessário. Ou, como sugere Doris Sommer, em seu livro sobre a relação entre os romances nacionais e as políticas, “as imaginações interessadas de espaços vazios” também respondiam às convocatórias estatais feitas aos poetas e escritores para escrever a nação.

Como lugares que respondem ao desejo da mediação cultural, essas paisagens se assemelham a semióforos, que Marilena Chauí definiu como “um signo trazido a frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica: [...] Um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação” (ARRUDA, 2005, p.8). Como documentos vivos que não cessam de interrogar quem os observa, estes murais, semióforos vigilantes das conquistas da modernidade, não deixam também de relembrar as perdas reminiscências de um processo doloroso: “Os murais, feitos para narrar a vitória do urbano, dos novos tempos da civilização sobre a natureza, começam agora a ser transformados em um incômodo testemunho da exuberância da natureza que foi destruída, um documento da barbárie.” (ARRUDA, 2005, p. 39).

Os lugares vazios se assemelham a semióforos, monumentos que trabalham incessantemente contra o repouso da memória, contra o esquecimento que lhes despoja uma vez mais de seu lugar na história, relembrando, a todo instante, que as travessias que se realizam sobre suas veredas acabam sempre “esbarrando”, como diria Riobaldo, em imagens de antigos objetos esquecidos, como aquelas caveiras penduradas nos galhos que circundavam os caminhos para Canudos. Como semióforos, estão repletos daquilo que Walter Benjamin chamou de “resíduos” ou “ruínas” do progresso, que estão ali como marcas indelévels de uma ferida que insiste em não cicatrizar, recordando, a todo instante, que estas paisa-



gens sobrevivem em seu incômodo estado de testemunhas vivas da ação intransigente da modernização que campeou em seus domínios e ali as deixou plantadas, como documentos de barbárie, a inquirir seus leitores do presente e do futuro. São elas, afinal, que como estandartes de uma outra perspectiva para as leituras das grandes extensões do continente latino-americano, deixam constância de sua força simbólica na produção de uma nova e promissora geografia imaginária, paradoxalmente pela renovação que suas imagens arcaicas promovem sobre o moderno imaginário das nações.

Referências Bibliográficas

ARRUDA, Gilmar (Coord.). *Natureza, fronteiras e territórios: imagens e narrativas*. Londrina: Eduel, 2005.

CORDEIRO, Rogério. O “empirismo imaginante” na obra de Euclides da Cunha: Os Sertões. ALMEIDA, Angela Mendes de *et alii*. *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: MAUAD Editora; FAPERJ, 2001.

DANINO, Alejandro. La campaña del desierto. 1997. Internet: <http://www.monografias.com/trabajos12/conqui/conqui.shtml>.

FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. La literatura latinoamericana durante la guerra fría. Barcelona: Debate, 2003.

KLAUK, Samuel. A fronteira a oeste do Paraná: narrativas de desbravamento, imaginários e representações. In: ARRUDA, Gilmar (Coord.). *Natureza, fronteiras e territórios: imagens e narrativas*. Londrina: Eduel, 2005. p. 243-278.

LEONÍDIO, Adalmir. O sertão e “outros lugares”: a idéia da nação em Paulo Prado e Manoel Bonfim. ALMEIDA, Angela Mendes de *et alii*. *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: MAUAD Editora; FAPERJ, 2001. p. 21-34.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan; IUPERJ; UCAM, 1999.

LOIS, Carla Mariana. La invención del desierto chaqueño. Una aproximación a las formas de apropiación simbólica de los territorios del *Chaco* en los tiempos de formación del Estado nación argentino. *Scripta Nova*, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, nº. 38, Barcelona, 15 de abril de 1999.

KLAUK, Samuel. A fronteira a oeste do Paraná: narrativas de desbravamento, imaginários e representações. In: ARRUDA, Gilmar (Coord.). *Natu-*



reza, fronteiras e territórios: imagens e narrativas. Londrina: Eduel, 2005. p. 243-278.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos*. Representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, 1989.

STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil*. Teoria, política, história e ficção em *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan; IUPERJ; UCAM, 1999.

TOURN, Gladys Mabel. Un area fronteriza a principios de siglos: las cambiantes imágenes de la naturaleza. In: ARRUDA, Gilmar (Coord.). *Natureza, fronteiras e territórios: imagens e narrativas*. Londrina: Eduel, 2005. p. 217-241.

VENTURA, Roberto. *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha*. Mario Cesar Carvalho e José Barreto de Santana. (Orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Notas

a Ver GORELIK, 1999b.

b A esse respeito, ver KUSH, Rodolfo, *El pensamiento indígena y popular en América*. 3ª. ed. Buenos Aires: Hachette, 1977.

Ciudades campo, memoriales y supermercados, en novelas chilenas del dos mil.^a

Rubí Carreño Bolívar (PUC Chile)

*Seguía pasando el tiempo
y seguía historia mala,
dureza de sequedades
para siempre se quedara.*

Cantata Santa María. Luis Advis

*El campo es el espacio que se abre cuando el estado
de excepción empieza a convertirse en regla.*

Giorgio Agamben

Un flash back: Adelante, adelante, obreros y estudiantes.

Este trabajo se enmarca dentro de una reflexión sobre memoria, narrativa chilena del dos mil, y globalización. Surge al constatar que la mayoría de las novelas chilenas producidas en este incipiente siglo XXI son memorias de subjetividades que durante el siglo XX se concebían, al menos potencialmente, como revolucionarias, me refiero a estudiantes, obreros e intelectuales.

¿Por qué el énfasis en las memorias de estos sujetos sociales? ¿se trata de un intento desde la literatura (y sus estrategias elusivas) de mirar al pasado para hablar del presente? O bien, ¿se trata de un *revival* que dota de nuevos/viejos cuerpos al mercado (literario) de la carne, una vez suficientemente, exprimidos mujeres y homosexuales? Por otro lado, ¿son estos textos reactivos, celebratorios o pasafronterizos respecto a la globalización? ¿Es diferente la memoria literaria a la estatal desarrollada durante los gobiernos de la concertación? ¿intentan estos textos activar una nueva forma de protesta al representar estas colectividades o bien se sostienen en la mera nostalgia inmovilizante de constatar cómo desde la familia, a la escuela y el gremio, todo colectivo esta penetrado por la misma forma neoliberal de funcionamiento?. ¿Es posible hacer una novela social después de la crisis del realismo, la desaturación del papel redentor del intelectual ilustrado (Franco, Avelar), las críticas a la representación de la subalternidad (Spivak), la cada vez mayor homologación entre trabajo asalariado e intelectual (Benjamin, Thayer), y desde una perspectiva de género agregamos, desde la indiferenciación entre trabajo doméstico e intelectual, en tanto lo que se hace por amor, no se paga, y



resulta, finalmente, accesorio para la casa nacional (Carreño, “La pequeña labor...?”). Son algunas de las preguntas que nos han surgido a partir de las novelas que nos convocan y del dialogo con la crítica literaria de *aquí y de allá* que se está cuestionando el ahora.

La hipótesis global de este trabajo es que en estas novelas la escritura de la memoria aparece intervenida por dos aspectos centrales de la globalización: los medios masivos de comunicación y las migraciones. A excepción de las novelas de Eltit y Jeftanovic, los medios prestan sus modelos de subjetividad (así, por ejemplo, los personajes, pueden ser “iguales” a George Clooney, Electorat); superponen sus retóricas y formatos a los géneros literarios, y la memoria es activada, ya no por la experiencia sensible como en Baudelaire y Proust, sino que puede ser una botella de Coca Cola que se destapa, como dice Fuguet en *Las películas de mi vida*, y concentrarse en DVD planet, o en las canciones almacenadas en un *i pod*

Por otro lado, los viajes y las migraciones aparecen en las memorias sobre obreros como masivas diásporas laborales; en las de jóvenes, como exilios impuestos por la familia o la dictadura, y en las de artistas; a través de los flujos y detenciones del libro en viaje y del escritor en viaje, ya sea este literario y/o “comercial”.

De la ciudad campo, a la ciudad cementerio.

En esta ponencia quisiéramos concentrarnos en las representaciones de la ciudad (como locus privilegiado para pensar tanto la modernidad como los procesos de globalización) en tres novelas pertenecientes a la serie de memorias sobre obreros y así, realizar algunas entradas a las cuestiones que hemos propuesto. Se trata de *Santa María de las flores negras*, de Hernán Rivera Letelier, Sewell, luces, sombras y abandono y un breve excursu a partir de *Mano de obra* de Diamela Eltit.

Santa María de las flores negras de Hernán Rivera Letelier posee un referente histórico que es el éxodo de cientos de obreros del salitre desde la ciudad salitrera de Humberstone hacia el puerto de Iquique a fin de exponer sus deplorables condiciones laborales y obtener mejoras en sus condiciones de vida. Como es de suponer, este éxodo culminó con la matanza de más de 3000 obreros. El otro referente es la Cantata Santa María de Iquique, creada a principio de los setenta durante el gobierno de la Unidad Popular, por Luis Advis e interpretada por el grupo Quilapayún. La deuda con la Cantata queda expresada en el epígrafe de la novela: “Señoras y señores, venimos a contar aquello que la historia no quiere recordar...”, primeros versos de la composición de Advis.



La novela se arriesga a contar en el dos mil, una historia que está en el imaginario de la cultura popular de izquierda a través de la Cantata Santa María de Iquique. Esto podría leerse, simplemente, como un modo de realizar una novela adaptable al cine ahorrándose los gastos de la banda sonora, de hecho, la novela está actualmente siendo llevada al cine. La estructura folletinesca del texto y su escasa novedad literaria, validan este comentario. Sin embargo, quisiera invitar a no desechar tan rápidamente la novela y a leer algunos gestos, mas allá de los comerciales, inscritos en ella.

Los predecibles y estereotipados devaneos amorosos de los obreros y la descripción de sus consumos culturales no solo habla de una narrativa serial. Paradójicamente, la serialidad de la literatura cumple la función de convertir la lista de muertos indiferenciados en sujetos reconocibles y dignos de conmovedora atención. Es claro, para mí, que la novela no se refiere, entonces, de los muertos de 1907 en la escuela Santa María, como a su vez, Advis y Quilapayún, tampoco estaban cantando única y exclusivamente sobre ellos.

Rebobinando- en esta historia construida a partir de la industria cultural- podemos decir que a parte de poner en el calendario las efemérides excluidas o reducidas al primero de mayo, la Cantata y su epopeya hablan claramente de la unidad popular y sus posibles destinos. En una mezcla de realismo socialista, teatro brechtiano (Isidora Aguirre asesora a Advis) y cantata barroca interpretada con instrumentos andinos, la Cantata Santa María anuncia la utopía de un gobierno de trabajadores que en unión con los intelectuales harán una revolución pacífica y sin intervenciones, utopía expresada en la canción final: “ unámonos como hermanos que nadie nos vencerá, si quieren esclavizarnos, jamás lo podrán lograr” (Advis). Pero simultáneamente, anuncia y predice la versión de la historia que sí se actualizó expresada también en una de las canciones finales: “ lo que siento en esta ocasión , lo tendré que comunicar, algo triste va a suceder, algo horrible nos pasará...”. (Advis)

La cita a la Cantata en Santa María de las flores negras, no es (solo) un *remake* literario del éxito musical de los setenta. A mi juicio, en un momento en el que la literatura sufre un proceso de desaturación, la referencia a un producto cultural propio de la unidad popular intenta dotar de aura al texto. Esta es el aura de un gobierno en el que efectivamente, obreros, estudiantes e intelectuales, participaron juntos de un proyecto político-cultural, y en el que se vislumbró la posibilidad de crear una sociedad diferente.



Asimismo, y siguiendo un comentario de Richard Astudillo, la conversión de los 3600 obreros de la Cantada asesinados y descritos como héroes emblemáticos en los trabajadores aficionados al alcohol y a las prostitutas, divertidos y fascinados tanto con la playa como con sus demandas laborales, de *Santa María de las flores negras*, habla de un intento por convertir la mano de obra/material de obra, en , simplemente, seres humanos verosímiles.

Por otro lado, Maria Eugenia Lorenzini, en su novela Sewell, luces sombras y abandono, narra a partir del punto de vista de los obreros del cobre y de la creación de la ciudad-enclave minero Sewell, los procesos de modernización de Chile, el posterior golpe de estado y la persecución a la clase trabajadora, y finalmente, el abandono masivo de la ciudad y su conversión en ciudad abandonada y destino turístico.

Aunque la novela también dialoga con lo que Canovas ha llamado el “folletín histórico”, las historias amorosas no actúan, como en Rivera Letelier para producir conmiseración o una humanización de los obreros. A mi juicio, acá las historias amorosas relevan la raíz foucoultiana de esta construcción urbana, en cuanto las relaciones amorosas, la reproducción y la sexualidad se norman en relación a la producción. Por otro lado, una vez convertida en monumento de la humanidad y centro turístico, es decir, de poseer todos lo necesario para la preservación de la ciudad se produce el olvido de lo que allí ocurrió. El folletín, entonces, actualiza que solo el corazón de las que alguna vez amaron es la única tumba y memorial de los cuerpos que pasaron de ser trabajadores y amantes a desaparecidos.

Tanto Humberstone, la salitrera de la que parten los obreros del salitre como Sewell fueron propuestas por el gobierno de Lagos para constituirse en patrimonios de la Humanidad, gestión exitosa en cuanto la UNESCO aceptó los motivos estatales: las ciudades simuladas tendrían una arquitectura excepcional en tanto replican en medio del desierto y de la cordillera, las construcciones europeas; por otro lado, serían expresión de la concordia en que la que la cultura anglosajona se unió a la chilena para la explotación, de digamos, los minerales.

Obviamente, en estos argumentos eurocéntricos y celebratorios del proyecto moderno de la UNESCO, en ninguna parte se mencionan las condiciones de vida de los obreros, las jornadas laborales extenuantes, la penetración de la empresa en la vida familiar, la pobreza y migraciones que su cierre produjo; ni la importancia del salitre para la industria de la guerra (solo se menciona la agricultura), tampoco aparecen los accidentes laborales, la silicosis, o las fuertes crisis que culminaron en matanzas obreras con un patrón imperial que todavía no se esconde,



como ahora, en siglas o corporaciones y que da su apellido, a ciudades enteras, Humberstone y Sewell historia que la memoria literaria, si revela. (cfr. Canclini, charla Universidad de Chile),

En una especie de división del trabajo de la memoria, la UNESCO-Estado Chileno ha dejado las ciudades-campos de trabajo como documentos de cultura, mientras que Auschwitz,, también patrimonio de la humanidad, permanece como único y exclusivo documento de barbarie. Sin embargo, los campos de exterminio también fueron campos de producción que extremaron los procedimientos de cualquier fábrica, así como estas ciudades enclaves mineros, también fueron y son campos de exterminio, aunque mejorados, pues actualmente, nunca se pierde a la mano de obra que ya se ha calificado. Alguien podrá pensar que esto es exagerado, pero no creo que piensen lo mismo las trabajadoras agrícolas temporeras, cuarenta por ciento de la fuerza agrícola de Chile, que son gaseadas cada temporada al fumigar los predios y cuyas reivindicaciones laborales ni siquiera pasan por leyes sociales, por supuesto ausentes, sino por la posibilidad de tener hijos sanos, sin los daños genéticos, como el labio leporino, con los que los niños de la sexta región de Chile, masivamente, están naciendo.

A diferencia de las representaciones mediáticas del campo de concentración que reproducen con obscenidad las pilas de cuerpos muertos, y de los documentales conmemorativos de los 30 años del golpe, que insisten, también, en las cifras de detenidos, y modos en los que fueron torturados sin ahondar jamás en quienes fueron y por qué los mataron, su historia como obreros y comunistas, o algo más básico, quienes fueron sus torturadores, cosa que también comparten los informes estatales sobre la tortura, las novelas que nos convocan reparan en los nombres históricos de los torturadores, en las subjetividades, ideologías, y clase de quienes fueron principalmente asesinados, “es peligroso ser pobre, amigo”, replicaba insistentemente la canción inicial de la Cantata

La ultima imagen de la ciudad es la del supermercado presente en *Mano de obra* (2002) de Diamela Eltit, quizá la mejor novela chilena del dos mil en cuanto al equilibrio en su proyecto estetico y político. En el camino del enclave minero al super los trabajadores han perdido su discurso político que deviene en improperio y toda lucha o utopia consiste en no ser despedido del super o no sucumbir ante los efectos de la subcontratacion Las grandes alamedas se convierten en el lugar donde transitan inmigrantes despedidos que perciben la calle y la luz del día como una amenaza. La nación, la etnia y la familia, pierden toda relevancia toda vez que , por ejemplo, el padre se convierte en el jefe de cuadrilla, y “blanco



es el que te da trabajo" (Eltit).

Así como en la colonia penitenciaria de kafka la tumba del comandante se convierte en confitería, la ciudad campo y cementerio dan paso al supermercado de Eltit. El patrimonio y el memorial, que devienen en centro turístico, dan cuenta de que de alguna forma, el modelo foucaultiano del hombre encerrado en la fábrica, la mina, o la escuela, ha dado paso al del hombre endeudado y migrante (Deleuze). El supermercado de Eltit, unico relato no realista y ambientado en el presente, releva al artista como parte integrante del mercado (literario. El ser una "correcta y util pieza de servicio", da una vuelta de tuerca a la relacion entre obreros e intelectuales en cuanto los hermana en su precariedad.

Las políticas de la memoria estatales sirven al consenso y la gobernabilidad, no necesariamente a la justicia o a la memoria de quienes y por qué se convirtieron en víctimas. También interpreta el exterminio como un accidente histórico cuya musealización impedirá que vuelva a ocurrir. Las novelas del dos mil ven un flujo en que la clase trabajadora es da a dia exterminada, como colectivo, en sus aspiraciones, en su propio cuerpo. Porque la memoria del pasado solo sirve para hablar del presente, no se trata de un museo sino que , todavía, de las posibilidades de vida. Con toda su precariedad estética, estas novelas pretenden hacer de los documentos de barbarie, documentos de cultura.

Referencias Bibliográficas

- ADVIS, Luis. Cantata Santa María de Iquique, (1970)
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El Archivo y el testigo. Homo sacer II*. Valencia: Pretextos, 2002. Cantata Santa María de Iquique (1970)
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción post-dictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio: 2000.
- CÁNOVAS, Rodrigo. *Novela chilena: nuevas generaciones*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1997.
- ELECTORAT, Mauricio. *La burla del tiempo*. Santiago de Chile: Biblioteca Breve Seix Barral, 2004.
- ELTIT, Diamela. *Mano de obra*. Santiago: Seix Barral. 2002.
- FUGUET, Alberto. *Las películas de mi vida*. Santiago de Chile: Alfaguara. 2003.
- FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada: La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Editorial Debate. 2003.



“Informe Valech”. http://www.gobiernodechile.cl/comision_valech/index.asp

LORENZINI, Eugenia. *Sewell, luces y sombras*. Santiago: Forja: 2003.

THAYER, Willy. *La crisis no moderna de la universidad moderna (Epílogo del conflicto de las facultades)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996.

RIVERA LETELIER, Hernán. *Santa María de las flores negras*. Santiago de Chile, Seix

Barral, 2002.

Notas

- a Este trabajo pertenece al proyecto Fondecyt 1051005 “Memorias del dos mil: narrativa chilena y globalización”



Anarquismo y teatro en América Latina

Sara Rojo (UFMG/CNPq)

El arte es el símbolo de la creatividad ilimitada del hombre y, en tiempos de tiranía, el símbolo de la parte inalienable de su personalidad, de los sentimientos de amor y fraternidad. (RESZLER, 2006).

En este texto reflexionaré sobre la producción del director brasileño José Celso Martínez Corrêa y de los dramaturgo-directores Ramón Griffo (chileno) y César Brie (argentino), a partir del reconocimiento en tres de sus propuestas de una cierta “pulsión anarquista” en los términos definidos por el poeta italiano Edoardo Sanguineti. Para este autor esa pulsión no se vincula con la época, sino con la fuerza rupturista, ya sea formal o de contenido, que aparece en determinados artistas. (SANGUINETI, 2006). Este acercamiento se construye, usando la terminología conceptual de Edward Said, como un contra-discurso (SAID, 2001, p. 98), puesto que la tendencia normal, no sólo en las sociedades disciplinarias sino que también en las neoliberales, es apagar los vestigios militantes que tienen las obras de los grandes creadores. Antônio Arnoni Prado demuestra que ésta fue la operación que realizó la historiografía brasileña con Hélio Oiticica cuando no incorporó su pensamiento ideológico, al analizar su producción artística:

exprimiu-se em poesia, no teatro, no conto, na sátira, no drama, na comédia; escreveu cursos, preparou roteiros e programas para o rádio; adaptou o palco clássico dos gregos ao teatro volante de orientação anarquista (cenas-relâmpago, performances de rua no agit-prop das fábricas e de ação de greve), além de ter redigido ensaios teóricos e estudos críticos em quase todas essas áreas. (PRADO, 2006).

No pretendo realizar un recorrido histórico por el teatro anarquista o detenerme en el período definido como el del anarquismo en América Latina. De hecho, las obras que estudiaré fueron escogidas independientemente del momento histórico en el cual fueron creadas, lo que deseo es observar el funcionamiento de la referida pulsión en piezas que por sus características estructurales y de contenido se abren a una lectura de este tipo. Por lo tanto, no realizaré una lectura cronológica ni estableceré relaciones directas con el movimiento anarquista que se dio en América Latina a comienzos del siglo XX. Esta postura no es extraña, en la medida que “desde o final do século XIX a arte moderna e a Anarquia seguiram, às vezes, caminhos convergentes e viram-se associadas.” (RA-



GON y otros, 2001, p. 27) En ese sentido, podemos observar, en el área de teatro el recorrido del *Living Theatre*, que tuvo una gran importancia para los grupos brasileños, en el cual caminaron juntas la experimentación, la búsqueda comunitaria y una ideología libertaria.^a

Por otra parte, aunque a veces el anarquismo por cuestiones tácticas actúe de acuerdo a una visión lineal del tiempo, su concepción de la historia no lo es. Raúl Antelo confirma esta hipótesis con lo siguiente: “ligado a una lectura libertaria de Spinoza, que en ella funde a Maquiavelo con Marx, y en contra de la línea de Hobbes, Rosseau y Hegel, el anarquismo es por completo ajeno a la concepción lineal del tiempo”. (ANTELO, 2006, P.53). Este artículo se encuentra en esa trilla y en la abierta por el propio Bakunin cuando dice: “la *Novena Sinfonía* de Beethoven debería salvarse de los fuegos venideros de la revolución mundial a costa de la propia vida”. (BAKUNIN apud GRUBACIC, 2006). Esa frase de alguna manera dimensiona el peso que el arte puede tener dentro del pensamiento anarquista. Lo que unido a la libertad, propuesta por el propio Bakunin, abre un espacio de convergencia entre arte y anarquismo:

Soy un amante fanático de la libertad, considerándola como la única condición bajo la que la inteligencia, dignidad y felicidad humana pueden desarrollarse y crecer; no la pura libertad formal concedida, medida y regulada por el Estado, una mentira eterna que en realidad no representa más que el privilegio de algunos a costa de la esclavitud del resto; no la libertad individualista, egoísta, mezquina y ficticia ensalzada por la Escuela de J.-J. Rousseau y otras escuelas... (BAKUNIN apud GRUBACIC, 2006).

Si partimos de ese concepto de libertad, que está en la base del anarquismo, y, además, nos permitimos ver algunas producciones artísticas como pulsiones que dialogan con las fuerzas sociales libertarias en la búsqueda de una sociedad más justa, los límites de quien podría entrar dentro de este diálogo con el anarquismo se amplían y me permiten leer desde ese referencial la producción de José Celso Martínez Corrêa, Ramón Griffiero y César Brie.

En Brasil, Oswald de Andrade publicó *O rei da vela* en 1933. El Teatro Oficina, después de más de treinta años, en 1968, la monta en São Paulo. José Celso, analizando el porqué de esta elección, dice: “O rei da vela ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não revolução. De sua consciência utópica e revolucionária Oswald reviu seu país em estado de criação quase selvagem”. (CORRÊA in Camargo, 1998, p.86). Esta potencia revolucionaria del texto se produce, según mi lectura, porque la antropofagia en Brasil fue una pulsión libertadora tanto a



nivel de la forma estética como de lo que se decía. Zé Celso, en medio de la represión dictatorial, reconoce esta marca en ese texto y busca intensificarla con su montaje del 68. Esa característica que une una forma nueva a un contenido de crítica social se convierte a lo largo de las últimas décadas en una fórmula del teatro brasileño que busca transformaciones sociales. Sérgio Carvalho, director de la *Companhia paulista do Latão*, la valoriza y la retoma como una necesidad vital: “a recusa antiburguesa de Zé Celso, sua evocação ritual de uma liberdade perdida compõem sua lição para os artistas de hoje: a necessidade de mais vida.” (CARVALHO, 2005, p. 30).

Por su parte, el dramaturgo chileno Ramón Griffero después de un exilio voluntario, hasta donde pueden ser voluntarios los exilios, retornó a Chile en 1982 donde fundó el Teatro *Fin de siglo*. Este teatro actuó como resistencia ante la dictadura y como respuesta creativa al teatro realizado por la izquierda clásica en las décadas anteriores a la del 80. Prácticamente se auto-financió, entre otras cosas, por fiestas punk realizadas no Trolley, un galpón de la periferia de Santiago.^b Teóricamente podemos dimensionar su teatro a través del propio manifiesto de Griffero de 1985, *Como en los viejos tiempos*, que afirma que “no se puede cambiar el mundo sin cambiar la forma”. (GRIFFERO, 2005).

De esta manera, nos posibilita re-ver el papel del Arte y dialogar con lo planteado por Oswald de Andrade en la década del 30 y Zé Celso en la del sesenta. Se trata de entender que para que el producto artístico tenga un compromiso de transformación con la realidad social, no puede ser realizado dentro de moldes antiguos ni entregar recetas estéticas de escritura ni de palco que minen su libertad. El texto de Ramón Griffero del cual me interesa apuntar algunas ideas es *Cinema utoppía* (publicado en 1988). Se trata de un texto dramático construido para un texto espectacular en el cual todos los lenguajes adquieren la misma importancia. Así, estructuralmente, desde su origen establece una abertura a los diversos códigos de manera no jerárquica. El escenario de *Cinema Utopía*, cuyo primer montaje fue en el 85, se divide en dos: una sala de cine en Santiago de Chile en la década de 1940 y un film situado en Francia en los años 80. En 1946, el presidente de Chile, Gabriel González Videla, crea la *Ley de Defensa Permanente de la Democracia*. Ése fue el paso decisivo para que ese gobierno adhiriera a la persecución del partido comunista que ya acontecía en Europa. Por su parte, la película trae toda la problemática de los exiliados de las dictaduras latinoamericanas a través del conflicto de un joven argentino. *Cinema utoppía*, hace ese recorrido por la historia y la memoria a través de trasposiciones que combinan tiempos y espacios



diversos. Se opone, así, a dos períodos de autoritarismo latinoamericano y a un estado de excepción democrático, Francia (AGAMBEN, 2005, p. 13) °, no sólo por lo que dice, sino por la forma en que lo hace. Construye al igual que Oswald de Andrade en las palabras de Zé Celso: “una revolución de forma y contenido para expresar una no revolución”.

César Brie nació en Buenos Aires en 1954. En su exilio en Italia participó de *Comuna Baires* y del grupo *Tupac Amaru*, posteriormente lo hará del grupo internacional *Farfa*, estableciendo a través del mismo un contacto importante con la antropología teatral de Eugenio Barba. (BARBA, 1995, p. 8).⁴ En 1991 crea, conjuntamente con Naira González y Paolo Nalli, el *Teatro de los Andes*, que funciona como una comunidad teatral en Yotala _ Bolivia. Su obra *Otra vez Marcelo* es teatro-histórico expresado sin el peso de lo épico, pues si bien se desarrolla en torno de la vida política de Marcelo Quiroga Santa Cruz, lo hace de manera cruzada con la vida afectiva del mismo personaje. La gran diferencia se establece allí y en el carácter de un montaje centrado en la versatilidad de los actores que les permite trabajar lo político y lo humano como partes integrantes de una red no excluyente. Así, el hecho de que la temática combine lo público y lo privado coloca en cuestionamiento tanto la visión vertical y globalizadora que entiende lo personal como menos importante, como la tendencia intimista que asume las problemáticas afectivas aisladas de sus contextos históricos. Marcelo Quiroga, fue uno de los más grandes intelectuales y políticos bolivianos del siglo XX. Combatió contra las dictaduras de Bánzer y Barrientos en pos de la soberanía nacional de Bolivia. Luego de su muerte, su esposa, Cristina Trigo de Quiroga, y sus hijos lucharon durante 10 años para enjuiciar al General García Meza que ordenó su asesinato y desaparecimiento. Esta figura histórica se construye tanto a través de sus palabras como de las acciones que realizó en pos de su ideología y del pueblo boliviano. La pieza busca, rescatar esa pluralidad de dimensiones. La forma para hacerlo es desde el diálogo entre el personaje muerto, Marcelo, y su esposa; juntos revivirán su historia de amor, sus luchas, su exilio y su desaparecimiento. Este diálogo desde la muerte, técnicamente se realiza por medio del quiebre de la linealidad temporal con idas al pasado y al futuro e, ideológicamente, a través de la coexistencia entre seres vivos y muertos en un tiempo que dialoga, paralelamente, con el presente de la nacionalización del petróleo impulsada por el Presidente Morales en Bolivia y con el tiempo mítico precolombino en que la muerte como quiebre absoluto no existe.

Podemos leer, así, que la pieza de César Brie trae a la vida a Marcelo Quiroga o que éste se le impone desde la muerte para hacer perdurar en



la memoria del pueblo boliviano, y yo diría latinoamericano, las atrocidades cometidas por los regímenes de opresión. Sólo que Brie también desea que esa memoria, ese pasado, adquiera nueva vida en el presente, transformándolo así en un llamado performático al pueblo boliviano desde sus raíces para que se revele frente a la injusticia, las desapariciones y la corrupción:

Recordar su historia y estudiar su pensamiento se vuelve necesario y urgente, para no seguir contribuyendo con apatía y superficialidad, "con morales laxas y conciencias adormecidas por la satisfacción material", la injusticia y la miseria "del país más olvidado y dependiente de América Latina" (BRIE, 2005, p. 11).

Tanto Ramón Griffero como César Brie construyen textos dramáticos y espectaculares que traen el pasado al presente de forma viva, son formas de resistencia contra las políticas del olvido institucionalizadas por los estados neoliberales, contra-discursos que no ofrecen recetas de cómo cambiar el mundo pero que impulsan performáticamente a hacerlo. Zé Celso, en 1964 ya abría esa posibilidad con su puesta en escena de *O rei da vela*. Montaje crítico al sistema social, pero abierto a la experimentación y a los diversos tipos de recepción posibles. La perspectiva se amplía, ya no se jerarquiza desde lo macro (política nacional) a lo humano (relaciones afectivas), ya no se prioriza lo que se dice a cómo se dice. Ambas cosas forman parte de un signo indisoluble. Estos autores, como el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, relacionan memoria, lenguaje y búsqueda utópica. Observemos esto en las siguientes palabras de Marco Antonio de la Parra:

El país sin memoria, el mundo sin memoria.

El país sin cabeza.

Arte mayor del manejo del dolor, saber recordar, saber olvidar. Poder explicar a nuestros hijos quiénes fuimos, qué hicimos, dónde estábamos. Antes que se enteren ellos por su propia cuenta y descubran como hemos vaciado nuestro corazón. (DE LA PARRA, 2000, 229).

El discurso de Marco Antonio de la Parra nos lleva a otro punto importante de esta arista: cuestionar hasta que punto el ideal político determina la vida que vivimos. Esa afirmación me recuerda el *leit motiv* de la película brasileña *Quase dois irmãos*: "Temos todas duas vidas. Uma que sonhamos, outra que vivemos." (MURAT y LINS, 2004). El conflicto reside, ahí, en la lucha que se da entre la práctica y los ideales políticos dentro



de contextos sociales que Agamben llama de Estados de excepción. Me refiero con prácticas no sólo a las vivencias, sino que también a las obras artísticas que producimos y a su consecuencia o no con lo que postulamos en términos ideológicos y estéticos.

El recorrido que he realizado por estas tres producciones apuntó el carácter libertario y de resistencia de las obras señaladas, me interesa leerlas como respuestas artísticas a la anomalía de los estados de excepción, sean estos autoritarios por definición o aparentemente democráticos.

Referencias Bibliográficas

Libros

- Agamben, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- Andrade, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Vitor Civitas, 1976.
- Antelo, Raúl. *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Barba, Eugenio e Nicola Savarese. *A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Editoras Unicamp e Hucitec, 1995.
- Brie, César. Por un teatro necesario in *El tonto Del pueblo*. Bolivia: Plural, 1995.
- Camargo, Ana. (org) *Zé Celso Martinez Corrêa. Primeiro Ato*. Rio Janeiro: Editora 34, 1998.
- Carvalho, Sérgio. Revista *Bravo*. São Paulo: Ed. Abril, Ano 8, março 2005.
- De La Parra, Marco Antonio in RICHARDS, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto propio, 2000.
- Marchiori, Fernando. *César Brie e il Teatro de los Andes*. Milán: Ubulibri, 2003.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México, 1986.
- Ragon, Ferrua, Berthet, Valenti y Manfredonia. *Arte e anarquismo*. Rio de Janeiro: Un-sol, 2001.
- Ricceur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- Said, Edward. "Focault e a imaginação do poder". In *Reflexões sobre o exílio e outros ensayos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Schechner, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.



Sítios de internet

- Griffero, Ramón. Home page. <http://www.griffero.cl>, 5 de outubro de 2005.
- Grubacic, Andrej. *Hacia un nuevo anarquismo* 7 de mayo de 2006, <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2003/2003quint/noticias8/1107526-6.asp>
- Piro, Guillermo. Entrevista a SANGUINETI, Edoardo. *La poesía contra lo poético en la revista digital - Tres puntos*. <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=290&archivo=203cul01&seccion=archivo>,
- Prado Arnoni, Antônio *Elucubraciones dramáticas do professor Oiticica*. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-4014200000300021, 18 de julio de 2006.
- RESZLER, André. *La estética anarquista*. México: F.C.E., 1974. <http://www.spunk.org/texts/art/sp001332.txt> 5 de marzo de 2006.
- Sanguinetti, Edoardo. <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=290&archivo=203cul01&seccion=archivo> 2006

Textos espectaculares

Película

Murat, Lucia e Paulo Lins. *Quase dois irmãos*. Brasil: Imovisión, California Filmes, 2004.

Pieza

Brie, César. *Otra vez Marcelo*. FIT: Belo Horizonte, 29 de Julio de 2006.

Notas

- a *Este grupo trabajó, en Brasil, con el grupo Oficina de José Celso Martínez Corrêa.*
- b *El Trolley estaba situado en la sede sindical de los jubilados de la ex ETC.*
- c *"A criação voluntária de um estado de emergência permanente tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos" (AGAMBEN, 2005, p.13).*
- d *"Originalmente a antropologia foi entendida como o estudo do comportamento do ser humano, não apenas no nível sócio-cultural, mas também no nível fisiológico. A Antropologia teatral é, portanto, o estudo do comportamento sócio-cultural e fisiológico do ser humano em uma situação". (BARBA, 1995, p.8)*



Mortos Incômodos (2004-2005). Novas formas de pensar as relações entre literatura e política?

Silvina Carrizo (UFJF)

Entre o 5 de dezembro de 2004 e o 20 de fevereiro de 2005 o Jornal mexicano *La Jornada* publicou por entregas em papel e no seu formato de Internet, no site www.jornada.unam.mx, o romance *Muertos Incómodos (falta lo que falta^a)*, escrito a quatro mãos pelo Subcomandante Marcos e os escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II, hoje o livro já está à venda nas livrarias, inclusive em português. Este trabalho, dando início a uma nova pesquisa, propõe-se analisar o significado estético e político dado à literatura, assim como repensar esses liames na atualidade.

A produção do texto, tanto quanto suas formas múltiplas de distribuição falam de um produto cultural diferente. Me interessa, nesse sentido, poder captar, se é que possível, qual o sentido do novo que instauraria este romance em função desses eixos: produção-distribuição-, e acrescento, como desdobramento deste último, a recepção.

No que diz respeito à produção do texto, chama à atenção o fato de ser escrito por dois autores muito diferentes, um deles é claro é uma figura política de alcance mundial, suspeito de ser professor de letras, o outro, Paco Taibo II, é um escritor de reconhecida fama dentro do México e dentro do mundo dos leitores do romance negro atual, no continente, além de um grande ativista político e de ter recentemente publicado uma biografia do Che Guevara. De fato os dois, por separado, eram já conhecidos pela sua dedicação pela escrita e pela sua reivindicação da palavra, quer dizer, “começar por unir essa palavra e fazer dela alguma coisa grande”^b e que ecoa nas reflexões de Dussel sobre a possibilidade de uma nova linguagem ética. Se um diálogo em torno do mundo os aproximava, o diálogo foi concretizado numa experiência de escrita a quatro mãos cujo suporte, muitas vezes, foi a Internet. Aqui o que me interessa remarcar é o diálogo das consciências produzindo à distancia, consciências lúdicas, militantes e escriturais, como esclarecem na sua “Nota dos autores”: “Os capítulos ímpares foram escritos pelo subcomandante insurgente Marcos, e os capítulos pares e o epílogo por Paco Ignacio Taibo II” (MARCOS, 2006 p.7)

Em relação às formas de distribuição deve ser frisada a ligação entre distribuição e recepção, fato que se operacionaliza, de forma consciente, a vários níveis e que, de alguma maneira, traça uma parábola histórica que vai do século XIX até os nossos dias, na procura da ampliação daquilo que Benedict Anderson chamara de comunidade imaginada de lei-



tores. Em primeiro lugar, a publicação é inaugurada por entregas, todos os domingos, tanto no papel, como na Internet. Sobre a primeira não me deterei, pois deveria ser avaliada a recepção dentro de México, uma recepção nacional, se se quer, porém gostaria de pensar o fato de a entrega em papel ser acompanhada por uma entrega também aos domingos na Internet, que viabiliza um acesso globalizado, ou seja, uma comunidade de leitores globalizados, que trabalha com a consciência democratizante que em algum sentido guarda a Internet e com o novo sentido dos direitos de autor. Também, a importância da possibilidade de leitura na tela ou de imprimir o romance, utilizando o acrobat para fazer o *download*, para que possa ser lido no papel, ou sua distribuição em outros *sites*, também de ativismo político como o www.rebelion.org, entre outros Ou seja, a produção foi pensada para uma distribuição e recepção extremamente abrangente, e o livro, por sinal, já era promovido na edição virtual e os direitos autorais serão entregues à organização não governamental (ONG) Enlace Civil A.C, que irá destiná-los a obras sociais em Chiapas. Questão interessante por demais, pois o objeto livro, resignificado pela autoria, joga nos limites do mercado e se torna uma proposta mais de luta.

Enquanto ao produto, ele tem uma estrutura dada pela alternância dos capítulos ímpares e pares criando linguagens em diálogo, construindo constantemente formas de espelhamento, perspectivas, formas de ultrapassar o espelho trucidado da realidade, para tentar dar conta — e nesse mesmo tentar está implícito o reconhecimento da impossibilidade de tal tarefa — não apenas da história narrada, mas muito especialmente da frase “falta o que falta” que funciona como subtítulo, como *leit motiv* da narrativa, e como luta simbólica e emblemática de reabilitação e vindicação da palavra nos nossos dias.

Essa operação, diríamos, barroca porém coletiva no seu sentido dialógico, de perspectivação constante, jogo entre o ser e a aparência, com os espelhos, as máscaras, os fantasmas e os atos de magia, atravessa quase todos os níveis da narrativa. São dois os protagonistas, o detetive Héctor Belascoarán, nos capítulos de Paco Taibo — personagem já conhecido de outros romances do autor —, é uma consciência construída a partir da tarefa de detetive de arquivos sujos da política mexicana, acostumado aos enigmas e aos absurdos, o que num outro sentido se espelha como a história profunda desses 500 anos de México e, por extensão, da América do Sul. O protagonista dos capítulos assinados pelo Subcomandante é Elias Contreras. Ele é um finado ou como ele se auto-apresenta: ele está finado, funciona como uma voz da consciência do MZLN, do indigenismo atual em México, uma voz de Chiapas, uma presença molesta, um morto incômodo.



Uma das vias da perspectivização é dada através das múltiplas vozes que deambulam pelo texto, além das vozes dos protagonistas, está o narrador dos capítulos de Paco Taibo, assim como o narrador nos capítulos do Subcomandante, também neles aparece em várias oportunidades o Subcomandante na personagem do Sup, ademais estão os militantes, o “campementero”, citações de escritores como Montalbán, Neruda, Cernuda, García Lorca, Cervantes; uma galeria de mortos incômodos, e os diferentes interlocutores que refletem, como em situação de entrevista, sobre que é o bem e o mal, cada um com sua linguagem, com sua bagagem cultural, com suas referências históricas e dramáticas e com suas lutas. Assim se sucedem no capítulo IX “O Mal e o mau”, jornalistas, freiras, militantes, militares da República Espanhola, ativistas, presos políticos, escritores, personagens do romance, etc.

Essa palavra que busca ser reivindicada e reabilitada invade assim todos os níveis da narrativa, no entanto cria pontes interessantes com os escritos políticos do Subcomandante que se espalham através do site do EZLN e do atípico jornal *La Jornada*, gerando um vínculo intertextual e dando um significado mais profundo, como em capas, ao sentido de “falta o que falta”. Nesse ponto, se os textos de divulgação e de colocações políticas do MZLN refletem constantemente sobre um valor perdido da palavra e sua procura por uma reabilitação, no caso do livro em questão é a palavra trabalhando contra o silêncio, contra a falta, uma verdadeira pugna histórica de toda verdadeira literatura. A máquina de narrar se concentra assim como ato e processo narrativo reflexivo, a imaginação como ato e processo de instauração de consciência, e para tanto, ato e processo político.

De acordo com esses três eixos, pode se reflexionar sobre a categoria do “novo”, em função do valor dado à literatura. Nesse sentido, pensar a restauração do seu vínculo com a política e refletir sobre os liames entre literatura e política hoje. Damián Tabarovsky faz uma análise sobre o estado atual da literatura no campo cultural argentino, e acho que nalgum sentido, não é muito diferente do que poderia chamar-se o estado do campo na América do sul. Ele argumenta: “Enquanto o mercado e a academia escrevem a favor das suas convenções, a literatura que me interessa — a literatura de esquerda — suspeita de toda convenção, nela incluídas as próprias” (TABAROVSKY, 2004, tradução minha). O mercado necessita da novidade para transformar-se, convertendo o último, aquilo que é mais recente, em novidade e assim em valor de troca, o mercado nunca conseguiu lidar com o valor radical do novo, para tanto sempre esvaziou de densidade e perspectiva, até de conhecimento muitos pro-



duto culturais; por sua vez, a academia consciente de que a mudança e o novo são apenas uma tradição, resolveu a questão historicizando o problema, muito pertinente, porém excluindo aquilo que ainda sobrevive — como problema que incomoda — da tradição do novo: o desejo louco pela mudança, pelo inassimilável, pela desestabilização do nosso sistema de crenças. A análise de Tabarovsky parte da observação pós-60, para o que ele argumenta que a maior parte da crítica desses últimos 25 anos provém de dois lugares, de dois pólos, que, eu acho que são muito mais que um local de enunciação, são lugares de valor muito hegemônicos: o mercado e a academia, e, segundo ele, cada pólo tem uma idéia “trivial” do que é a escrita. Reivindicar a palavra, reabilitar a imaginação como produtora de consciência, refazer a história de uma velha contenda como é a da literatura e política, não seria, por acaso, uma possibilidade de fugir à estagnação desses dois pólos?

Para isso se faz necessário revisitar questionamentos atuais sobre arte e política que resituam a esfera da resistência como elemento-chave de toda arte e trabalho crítico. Quer dizer, pretendo re-colocar uma discussão sobre literatura e política hoje que contemple o ato político como verdadeira opção contra o *status-quo* e que, ao mesmo tempo, dialogue de forma histórica com um debate que tem mais de dois séculos.

Anos atrás, Juan José Saer, um dos maiores narradores argentinos desses últimos tempos, ainda continuava a fechar a problemática. Ele respondia em entrevista: “La obra literaria tiene relación con la política naturalmente, en la medida en que la escritura es un acto privado que se transforma en un hecho social, atravesado por todas las energías sociales” (SAER, 2005). É que a discussão se fazia e ainda se faz em função do século XX, como se a discussão não fosse mais pertinente, assim como a atuação política. Nesse ponto, quero resgatar uma provocação anterior àquela de Tabarovsky, a de John Beverly. Este crítico fazia, em 1989, perguntas muito pertinentes para pensar sobre o presente, não sobre o passado, ou se se quer, para refletir sobre um morto incômodo: as relações entre literatura e política. Focarei, dessa maneira, um campo restrito do debate no qual “a opção”, a “escolha” tanto artística como crítica é trabalhada desde uma aberta posição política e fixarei meus comentários mais que nada nas perguntas, nos prováveis cognitivos, nas promessas.

Beverly tenta formular uma ideologia do estético que valorize a experiência de um romance proletário como *El Tungsteno*, questão que ele, tempo depois, reforçará com os critérios, discutíveis ou não, sobre a subalternidade. Nesse caso, assistimos a uma dupla inter-comunicação entre sujeito-político e profissão, a de crítico, e entre produtos culturais,



geralmente pouco discutidos e abandonados pela crítica, e o lugar da crítica. Para o caso ele aponta e com veemência:

Trata-se de uma dicotomia espúria entre romance social e romance de vanguarda [romance de linguagem]. Ambos casos representam variedades de estratégias narrativas para dar conta da nova dinâmica social imposta na América Latina pelo imperialismo, de um lado, e do outro, as novas possibilidades de transformação que trazem as revoluções na Rússia (1917) e no México (1910-1922) e pelo alto nível de combatibilidade popular que atingem esses anos. (BEVERLY, 1989, tradução minha)

Beverly tenta demonstrar o artifício do artifício da crítica que se posicionou recusando essa via, repensando a articulação pedagógica e crítica de esta literatura, já que resultou ser tão artificial e retórica quanto a do romance de linguagem.

Abro outra questão. Pouco antes da exposição “Êxodos” de Sebastião Salgado ser apresentada no SESC Pompéia de São Paulo em 2002, o conhecido filósofo francês pós-moderno, Jean Baudrillard, tinha atacado os trabalhos do fotógrafo brasileiro. Baudrillard acusou Salgado de praticar “voyeurismo social”, de espiar o drama e a tragédia dos pobres pelo visor da câmera fotográfica. A despeito da crítica do filósofo, o que me interessa ressaltar é a vigência do debate e o incômodo que provoca sempre que arte e política se apresentam de forma aparentemente direta, e o que é mais numa arte das mais diretas como é a fotografia. Qual será o incômodo do filósofo? Pergunta incorreta. A fotografia de Salgado traz no seu cerne várias questões, quais sejam: fotografia-documento, fotografia-arte, arte e documento como conhecimento, mas também como denúncia. Ela representa, de um lado, uma vigorosa denúncia dos efeitos negativos e perversos do capitalismo, da nossa constante modernização, no sentido de Marshall Berman, e também uma denúncia do esteticismo que pode muitas vezes, até como escape, “atacar” a prática e o ato fotográficos e, como num eco, todas as práticas. Ou seja, ataca a própria práxis. Prática que traz a tona o necessário silêncio com o qual todos nos esbarramos ao ver suas fotos, silêncio que fala “da meditação interior, da observação pensativa sobre a nossa condição humana nas suas situações de limite, tensão, dificuldade, incerteza e sofrimento”(SOUZA MARTINS, 2006).

Para além dos consensos, o que interessa é o incômodo que se funde na própria concepção das séries fotográficas e de vídeo-documentário que Salgado vem praticando há décadas, muito antes do seu sucesso no mercado. Num antigo vídeo dele, patrocinado pela BBC, Salgado refletia sobre a vocação pedagógica e crítica do seu trabalho desde sua tese



de doutorado em Economia. Naquele vídeo, que circulou pela televisão mundial, Salgado contava a história do mineiro de ferro, ela começava no momento corporal, situacional em que um homem pega a colher para por açúcar no seu café. O trabalho fotográfico dele, assim como a crítica conservadora do filósofo, permitem reavaliar qual seria hoje a intervenção da literatura como denúncia e como geradora de consciência. São perguntas, mas perguntas como promessas, como possíveis cognitivos.

Os mortos incômodos do trabalho crítico e da práxis política trabalham para nós reavaliarmos o estado atual de formas novas de arte e consciência, arte e conhecimento. Pois ainda falta o que falta. O romance em questão traz a luz um processo gerador de sentido e de nova informação, sobretudo quando pensado para leitores não conhecedores da realidade de Chiapas e do movimento. É uma proposta literária que se estabelece junto à práxis e aos outros discursos dos dois autores, não está submetida a teses nem a preceitos estéticos. É a literatura como um discurso a mais, um outro discurso possível e reivindicado, não como um discurso único, para através da imaginação, do lúdico, do thriller, da história, da paródia do realismo mágico e do discurso político das décadas de 1960 e 1970, iluminar e dar voz a uma reflexão sobre a consciência de estar no mundo hoje. Se o romance dialoga com o que se tem chamado de romance pós-moderno, e na sua especificidade com o pós-boom na América do sul, o diálogo promove um além ao ressignificar o próprio presente e a atualização das atividades zapatistas, gerando uma presentificação e não um ato de releitura. Por sua vez, não escapa aos autores, uma reconfiguração da noção de povo, da questão pedagógica, e da questão épica dos romances sociais a maneira do século XX. Na escolha do gênero thriller, o romance negro como aclimatado no mundo hispano-falante, desde Vázquez Montalbán, Feinmann, Walsh, Piglia ou até no último romance do escritor peruano Roncagliolo (*Abril Rojo*), está em cerne um código que não garante solução, mas sim promessa, promessa aqui como uma presentificação do desejo por dar com aquilo que falta.

Referências Bibliográficas

BEVERLY, John. "El Tungsteno de Vallejo, hacia una reivindicación de la novela social", pp.167-77, em: *Revista de Crítica literária latinoamericana*, Año XV, n.29, Lima, 1989.

MARCOS, Subcomandante e TAIBO II, Paco Ignacio. *Mortos Incômodos (falta o que falta)*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

SAER, Juan José. Entrevista. *Diário Clarín*. Suplemento literário "Ñ", Julio 2005.

SALGADO, Sebastião. "Eu conto histórias", pp.4-7. Revista *Fórum Outro Mundo em Debate*, n 8, 2002.

SOUZA MARTINS, José. "Um olhar entre a luz e a sombra", pp.44-8, em: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 1, n.9, abril, 2006.

TABAROVSKY, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004

Sites: www.ezln.com , www.submarcos.org

www.jornada.unam.mx

www.rebelion.org

Notas

- a A frase-leit motiv "falta o que falta" começou em 2001 com "la marcha del color de la tierra" ou "Marcha por la dignidad indígena".
- b Palavras do Sucomandante Marcos, ver site www.ezln.com , www.submarcos.org

