



AMÉRICA LATINA: LITERATURA EM CRÍTICA

Maria Eunice Moreira
Regina Kohlrausch
Organizadoras


casalettras



**AMÉRICA
LATINA:
LITERATURA
EM CRÍTICA**



AMÉRICA LATINA: LITERATURA EM CRÍTICA

Maria Eunice Moreira
Regina Kohlrausch
Organizadoras



casaletras

Porto Alegre
2023

Copyright ©2023 das organizadoras.

Os dados e conceitos emitidos nos trabalhos, bem como a exatidão das referências bibliográficas, são de inteira responsabilidade dos autores.

LICENCIADA POR UMA LICENÇA CREATIVE COMMONS



Atribuição - Não Comercial - Sem Derivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Você é livre para:

Compartilhar - copie e redistribua o material em qualquer meio ou formato. O licenciante não pode revogar essas liberdades desde que você siga os termos da licença.

Atribuição - Você deve dar o crédito apropriado, fornecer um link para a licença e indicar se foram feitas alterações. Você pode fazê-lo de qualquer maneira razoável, mas não de maneira que sugira que o licenciante endossa você ou seu uso.

Não Comercial - Você não pode usar o material para fins comerciais.

Não-derivadas - Se você remixar, transformar ou desenvolver o material, não poderá distribuir o material modificado.

Sem restrições adicionais - Você não pode aplicar termos legais ou medidas tecnológicas que restrinjam legalmente outras pessoas a fazer o que a licença permitir.

Este é um resumo da licença atribuída. Os termos da licença jurídica integral está disponível em:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

EXPEDIENTE:

Projeto gráfico, diagramação e capa:

Editora Casalettras

Supervisão editorial:

Maria Eunice Moreira

Editor:

Marcelo França de Oliveira

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Airton Pollini

Université Haute-Alsace, Mulhouse, França

Dr. Amurabi Oliveira

Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC

Dr. Aristeu Lopes

Universidade Federal de Pelotas/UFPEL

Dr. Elio Flores

Universidade Federal da Paraíba/UFPB

Dr. Francisco das Neves Alves

Universidade Federal do Rio Grande/FURG

Dr. Fábio Augusto Steyer

Universidade Estadual de Ponta Grossa/UEPG

Dr. Giorgio Ferri

Università degli Studi "La Sapienza", Roma, Itália

Dr^a Isabel Lousada

Universidade Nova de Lisboa

Dr. Jonas Moreira Vargas

Universidade Federal de Pelotas/UFPEL

Dr. Luiz Henrique Torres

Universidade Federal do Rio Grande/FURG

Dr. Manuel Albaladejo Vivero

Universitat de València, Espanha

Dr^a Maria Eunice Moreira

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS

Dr. Moacyr Flores

Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul/IHGRGS

Dr^a Yarong Chen

Beijing Foreign Studies University, China

Este livro contou
com apoio e recursos
da Capes



Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Am78 América Latina: Literatura em crítica / Maria Eunice Moreira e Regina Kohlrusch (Org.). Porto Alegre: Casalettras, 2023.

216 p.
Bibliografia
ISBN: 978-65-86625-80-6

1. Literatura - 2. Literatura latino-americana - 3. Teoria e crítica literária - I. Moreira, Maria Eunice - II. Kohlrusch, Regina - III. Título

CDU: 860

CDD: 809.1


casalettras

EDITORA CASALETTRAS
R. Gen. Lima e Silva, 881/304 - Cidade Baixa
Porto Alegre - RS - Brasil CEP 90050-103
contato@casalettras.com
www.casalettras.com

Sumário

| | |
|--|-----|
| América Latina: Literatura em crítica..... | 7 |
| <i>Maria Eunice Moreira</i> | |
| <i>Regina Kohlrausch</i> | |
| Especações borgeanas: o autor no espelho da autopoética.... | 17 |
| <i>Aimée G. Bolaños</i> | |
| Possibilidades para a escrita do feminismo na América Latina..... | 33 |
| <i>Amanda da Silva Oliveira</i> | |
| Intertexto e <i>Latinoamérica</i> : Metz, Borges, Huidobro e estilhaços mais..... | 47 |
| <i>Cláudia Lorena Fonseca</i> | |
| Translinguismos e comunidade literária hispano-americana: tensões do cânone..... | 75 |
| <i>Elena Palmero González</i> | |
| Algunos efectos del cine en Horacio Quiroga. El espectador..... | 93 |
| <i>Laura L Utrera</i> | |
| A categoria da amefricanidade como aporte metodológico para análise das literaturas de autoria negra na América Latina..... | 111 |
| <i>Lilíam Ramos</i> | |
| La crítica como género literario: circulación y adopciones entre Brasil y América Latina..... | 131 |
| <i>Marcela Croce</i> | |
| Antonio Candido, leitor de literatura hispano-americana..... | 145 |
| <i>Pablo Rocca</i> | |

| | |
|--|-----|
| Escritura femenina del siglo XIX. Ruptura del canon masculino | 163 |
| <i>Sara Beatriz Guardia</i> | |
| El rol de las historias literarias en los proyectos de modernización latinoamericana | 183 |
| <i>Zulma Palermo</i> | |
| Amazonía: historia y pluralidad | 205 |
| <i>Ana Pizarro</i> | |
| Sobre os autores | 215 |

América Latina: Literatura em crítica

A bordando o tema da historiografia literária latino-americana do século XX, em uma conferência pronunciada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, por ocasião da abertura do XII Seminário Internacional de História da Literatura, no já distante ano 2017, a conhecida estudiosa Ana Pizarro abriu seu pronunciamento afirmando que a América Latina entrou tardiamente no século XX e com um *corpus* literário específico no que se refere à estrutura dos modelos culturais europeus. Esse fenômeno, segundo a crítica chilena, é próprio dos territórios que experimentaram processos de colonização e se constituíram, portanto, como culturas periféricas. Pizarro esclarece que as transformações que se processam no imaginário de um povo não têm a ver com cronologias, mas com mudanças nas textualidades e nas expressões das manifestações culturais. O *corpus* literário latino-americano começa se a formar no momento da conquista, a partir do contato entre duas visões de mundo, em função da história colonial. No início, esse *corpus* é constituído por um sistema literário erudito, como consequência da tradição e herança da cultura de imposição; há outro *corpus*, porém, próprio da cultura preexistente e de processos históricos que incluem, entre outros elementos, uma diversidade de línguas nativas.

Com essa primeira reflexão, fica evidente que a América Latina deve ser entendida como um território peculiar e que suas formas de expressão cultural são muito particulares, razão por que estudiosos e críticos, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, procuram entender as tensões que ocorreram entre dois sistemas ou duas visões, pelo menos: a dos nativos e daqueles que chegaram

à América e impuseram seus valores culturais. Há uma motivação para essa nova agenda crítica: no campo político, especialmente nos Estados Unidos, desencadeou-se a luta pelos direitos civis; na África, ocorreu a luta pela descolonização; na América Latina, impulsionaram-se os movimentos sociais. Especialmente a Revolução Cubana exigiu revisões e reconsiderações, tendo em vista o impacto que provocou no quadro político e cultural das Américas. Esse período político marcou o universo intelectual, o que provocou uma “busca da identidade”, tarefa com a qual se comprometeram escritores, artistas, intelectuais. Embora tenha sido uma busca ingênua, como diz Ana Pizarro, por acreditar que aquilo pelo qual clamavam estava ali – e para sempre – e bastava encontrá-lo, o caminho mostrou que era necessário pensar mais nas diferenças do que propriamente na identidade como unidade.

Se do plano teórico passarmos para o terreno prático, é possível observar que a história da literatura latino-americana foi sacudida por novos ventos, nos últimos anos, do que resultaram reavaliações dos processos literários e culturais que ocorreram no território, desde a época da conquista, passando por momentos significativos dessa história, especialmente nos diferentes episódios independentistas, vividos pelas diferentes nações latino-americanas. Nesse caso, as histórias da literatura latino-americana que se conformaram após o período colonial, como avalia Hugo Achugar, assentaram-se sob o signo do nacional, em que a Independência constitui uma matriz discursivo-simbólica que determina as regras de produção do novo imaginário. Vigente durante o século XIX e boa parte do século XX, essas histórias perderam sua validade, ao desconsiderar a heterogeneidade, a transnacionalidade dos espaços culturais narrados. Uma breve mirada sobre os relatos historiográficos confirma a direção que vêm tomando esses novos ventos, considerando duas propostas historiográficas: a história da literatura assinada por Ana Pizarro propõe uma outra historiografia centralizada pela ideia de área cultural; Mario Valdés e Djelal Kadir desenvolvem-na em torno do conceito de formação cultural. Tratam-se de projetos que olham diferentemente para o campo historiográfico, abrindo suas páginas para a incluir a produção de grupos periféricos, para inserir a cartografia de zonas subalternas, para buscar a história de tempos heterogêneos, porque amplo e singular é o espaço cultural da América Latina.

Formada por grandes arquipélagos culturais como a Amazônia, por exemplo, espaço que vem merecendo a atenção de Ana Pizarro ou, em outra ponta, o Pampa argentino, uruguaio e brasileiro – a América Latina comporta ilhas de cultura, compondo um arquipélago cultural que, de certa forma, foi reconhecido pelo brasileiro Viana Moog, em um pequeno livro escrito em 1943, intitulado *Uma interpretação da literatura brasileira* – um arquipélago cultural, resultado de conferência pronunciada na Casa do Estudante do Brasil, um ano antes. A ideia dessa pluralidade ou desses arquipélagos encontrou guarida, mais tarde, no pensamento do israelense Itamar Even-Zohar, através do conceito de polissistema literário. Na concepção desse teórico, o polissistema é um sistema múltiplo, um sistema de sistemas, uma rede de redes, “con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concorrentes, pero que funciona como un único todo estruturado, cuyos miembros son interdependientes.” (EVEN ZOHAR, 2007-2011, p. 3). Anos antes, aliás, Antonio Cornejo Polar já havia entendido o sistema literário latino-americano como “um conjunto genuíno de sistemas literários” (CORNEJO POLAR, 1989:20), considerando que o processo cultural, na América Latina, configura-se como um conjunto de sistemas e subsistemas que se caracterizam por relações contrastantes e diversas.

Nessa perspectiva, o campo da história da literatura tem-se mostrado como um espaço fértil para a proposta de novas teorias, para a discussão dos apagamentos e silenciamentos a que vozes diversas foram submetidas, para a abertura a outras discussões teóricas que colaboram para expandir o domínio dos estudos literários, resultantes de eventos e pesquisas que se desenvolvem em variados espaços da América do Sul. Esse é, pois, o lugar de onde provêm os artigos desta publicação: todos eles foram apresentados em eventos promovidos pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), especialmente, no Seminário Internacional de História da Literatura, atividade que o PPGL promove, nos anos ímpares, desde 1995. A esse dado acrescenta-se outro, significativo: os capítulos aqui reunidos foram produzidos por pesquisadores de diferentes universidades, localizadas em diversos centros de ensino da América Latina e expressam heterogeneidade temática, teórica e conceitual, signo sobre o qual se apoia o pensamento e a produção latino-americanas. Dessa geografia, portanto, em que cada um/a fala

de seu lugar de origem, decorre um desenho teórico ou analítico que oportuniza o mapeamento dos centros de pesquisa e estudo sobre o campo da história da literatura, na nossa contemporaneidade.

A ordem da apresentação dos textos segue, porém, a alfabética, cabendo, ao leitor, se assim desejar, estabelecer, através da leitura, as possíveis relações que os artigos deixam entrever.

Aimée G. Bolaños, que escreve o primeiro ensaio do livro, “Especulações borgeanas: o autor no espelho da autopoética”, toma por referência o escritor argentino e discute a especulação autopoética na sua obra, com ênfase na especularidade, trazendo um contributo inovador aos estudos literários. O autor de *Ficções* revela, através de sua criativa escrita, entendimentos teóricos e críticos, assim avaliados pelas palavras da autora do artigo: “Neste universo a reflexão sobre a escritura e o ato cognitivo que a torna possível, sobre a ficção e o mundo da vida, a autopoética de Borges, nunca justificativa, muito menos instrução de leitura, integra um pensamento especular, tanto no sentido da conjectura como de um eu, sujeito autor explícito, que se olha no espelho de sua ficção, tramando-se no texto. Assim, esta autoficção de artista pensa e dá corpo a uma autopoética em um universo simbólico que exhibe sua literalidade ao desenvolver possibilidades de conhecimento e autoconhecimento, de busca e revelações parciais. Borges transita, pois, de para a poética, criar um espaço reflexivo de beleza estética na sua densidade autorreflexiva como autor de universos e de si mesmo”, explicita Aimée Bolaños.

No segundo texto, intitulado “Possibilidades para a escrita do feminino na América Latina”, Amanda da Silva Oliveira toma como *corpus* de análise um conjunto de mulheres, criadas ficcionalmente, mas que tiveram seu papel histórico registrado pela autoria feminina, como Juana de Castilla, Teresa Cabarrús, Malinalli, Xica da Silva, Dora Maar, Lupe Marín, Patria, Minerva e María Teresa Mirabal, e Eufrásia Leite, personagens que ocuparam as páginas de romances escritos em língua portuguesa e espanhola, nos últimos anos, destacando a construção desses “sujeitos-mulher”. Empoderadas, elas questionaram seus lugares na narrativa histórica feita por homens, o que possibilita pensar o discurso feminino latino-americano.

Claudia Lorena Fonseca, em “Intertexto e *Latinoamerica*: Metz, Borges, Huidobro e estilhaços mais”, dá prosseguimento ao debate na América Latina, iniciando seu texto com a questão proposta por Marcela Croce, uma das autoras aqui presentes, sobre o conceito de Latino América. A partir da provocação feita pela estudiosa argentina, Fonseca expande o tema para abordar o “regional”. Trata-se não apenas de discutir o que a esfera do regional carrega de vinculação a um determinado espaço – a região – mas de ampliar a leitura e, como diz a autora “de se repensar aquilo que nos define ou traduz, deveras, em meio à heterogeneidade que nos caracteriza”. Com base nos pressupostos dos Estudos de Intertextualidade, uma das características mais marcantes da produção regionalista, vale-se também das reflexões de autores-críticos, em especial os latino-americanos que se ocuparam do tema da regionalidade. Nesse percurso teórico, que inclui uma gama de pensadores e teóricos latino-americanos (e outros), a pesquisadora brasileira conclui pela necessidade de revisão crítica do regionalismo, “tendo em vista suas formas de atualização, já que sua permanência, em especial na América Latina, está diretamente relacionada à sua necessária mimetização”.

Em “Translinguismos e comunidade literária hispano-americana: tensões do cânone”, Elena Palmero González estuda uma produção literária muito singular no âmbito do que tradicionalmente chamamos de comunidade literária hispano-americana, tratando da “obra de escritores que chegaram muito jovens à terra de adoção de seus pais ou que nasceram em terras norte-americanas, receberam uma educação formal em inglês ou francês, porém, foram educados em lares hispânicos e em contato permanente com uma comunidade latino-americana, resultando em sujeitos que se reconhecem biculturais, bilíngues, às vezes trilíngues, e que cultivam essa condição anfíbia como uma das muitas formas de ser da cultura latino-americana”. Nesse elenco, encontram-se, entre outros, Gustavo Pérez Firmat, Achy Obejas, Cristina García, Ana Menéndez, Judith Ortiz Cofer, Esmeralda Santiago, Julia Alvarez, Junot Díaz, Elizabeth Azevedo, Daniel Alarcón, Alejandro Saraiva o Mauricio Segura. Valendo-se do conceito de translinguismo, a autora observa que as relações que se estabelecem, na obra desses escritores, a partir dos movimentos diaspóricos, provocam contatos

entre culturas diferenciadas, estimulando novas reflexões para a história da literatura e para o conceito de cânone literário.

O texto de Laura Utrera incide sobre o escritor uruguaio Horacio Quiroga, para revelar outra face desse múltiplo criador: sua paixão pelo cinema e sua proposta de leitura da narrativa fílmica. Em “Algunos efectos del cine en Horacio Quiroga. El espectador”, a autora chama a atenção para o olhar desse espectador privilegiado que, ao mesmo tempo, que “vê” a película cinematográfica, é capaz de sobre ela teorizar. Quiroga reflete sobre o espectador como uma categoria política e estética, escrevendo notas fundamentais sobre a relação dessa instância narrativa com o cinema, do que resulta uma contribuição original para a construção de uma história fílmica da literatura, se é que assim se pode chamar. A partir da leitura das notas de Quiroga e do texto de Utrera, criam-se possibilidades para invenção de outras histórias (literárias).

Liliam Ramos contribui para a ampliação das reflexões sobre a história da literatura contemporânea em “Categoria da amefricanidade como aporte metodológico para análise das literaturas de autoria negra na América Latina”. A autora toma como ponto de partida o conceito de amefricanidade, cunhado pela intelectual brasileira Lélia Gonzales, como aporte metodológico para análise da autoria da mulher negra na (e da) América Latina, para reclamar a inclusão imediata de autoras negras nos currículos acadêmicos de Letras. Na análise efetuada, como base de seu artigo, Liliam Ramos evidencia que a história da literatura desconsidera esse grupo de escritoras e silencia sobre sua contribuição para a história literária e cultural brasileira.

“La crítica como género literario: circulación y adopciones entre Brasil y América Latina”, texto escrito por Marcela Croce, adentra a um território pouco frequentado pelos estudos literários, qual seja, o da crítica literária, valendo-se do pensamento crítico de Roberto Schwarz e de Antonio Candido., para desenvolver sua reflexão. Em seu texto, Croce considera a crítica como categoria literária independente e detém-se em alguns aspectos da crítica brasileira, com vistas a estabelecer, através de um exercício de metacrítica, um campo de integração do Brasil na América Latina. Analisando dois autores fundamentais, Candido e Schwarz, a autora anota que, enquanto Candido “se recorta sobre la literatura e insiste en diseñar un sistema literario cuando traza la continuidad con

variaciones obligadas que conduce del Brasil de los 20 al de los 60, Schwarz se concentra en los 60 como *tranche de vie* que condensa el modo de inserción global de Brasil.” A tese é original, pois propõe também o afastamento da noção de influência (categoria colonial), concedendo à crítica um caráter independente e autonomizador na interpretação dos processos culturais latino-americanos.

O texto seguinte, “Antonio Candido, leitor de literatura hispano-americana”, de autoria de Pablo Rocca, volta a focar a obra de Antonio Candido, um dos maiores nomes da crítica literária brasileira, para destacar sua relação com a crítica produzida no Uruguai e na Argentina. O autor de *Formação da literatura brasileira* voltou-se à produção dos países de cultura hispânica, em fase posterior, se compararmos com a atenção que dedicou aos estudos sobre a literatura brasileira, quando publicou “Um pouco de história”, na revista *Ariel*, em 1934. É preciso esperar mais tempo para que Candido manifeste seu interesse pela América Latina e isso ocorrerá ao final dos anos 60, em função da Revolução Cubana, de 1959 e, mais tarde ainda, quando se aproximou do crítico uruguaio Angel Rama, em um congresso na Europa, em 1965, amizade que será produtiva para o campo da crítica entre os países de tradição lusitana e espanhola. No artigo aqui publicado, Pablo Rocca destaca que a perspectiva crítica de Candido, “forjada sobre as duas faces, estética e política, da literatura brasileira do arcadismo e romantismo, poderia estender-se à Hispano-América”. Como salienta Pablo Rocca, essa seria uma chave adequada para aplicar à literatura produzida por seus “hermanos” da América Latina.

“Escritura femenina del siglo XIX. Ruptura del canon masculino”, de Sara Beatriz Guardia, investe sobre a escrita das mulheres, agora tomando por referência um espaço particular, o Peru. Para desenvolver seu estudo, foca duas escritoras peruanas Mercedes Cabello de Carbonera (Perú (1842-1909 e Clorinda Matto de Turner (Perú 1852-1909), mas vai além: no texto, ao mostrar o sistema literário em formação, cita revistas, jornais e livros que impulsionaram o mundo cultural do século XIX. Excluídas e marginalizadas do sistema de poder, essas escritoras visibilizaram a vida das mulheres, divulgando as desigualdades e a violência que sofreram, mas também seu papel crítico na construção da sociedade.

No ensaio antológico, intitulado “El rol de las historias literarias en los proyectos de modernización latinoamericana”,

Zulma Palermo propõe refletir sobre a función de las histórias da literatura na construção dos imaginários particulares da América Latina. Essas reflexões dão prosseguimento a um pensamento que analisa criticamente o projeto de modernidade no espaço americano, cuja obra, segundo ela, é inseparável da construção da colonialidade. Descolonizar a história da literatura é função que compete aos estudos literários e descolonizar significa “desarticular a homogeneidad que arrasa com as diferenças” visando recuperar a totalidade, sem impor verdades, mas proporcionar abrir espaços interpretativos pluritópicos. Esse é o papel da literatura e, mais do que isso, esse é o papel político da literatura.¹

Finalizando esta publicação, incluímos a reflexão de Ana Pizarro sobre um espaço geográfico que lhe é caro e que vem sendo objeto de seus estudos últimos anos: “Amazonía: historia y pluralidade”. Trata-se de um texto em que a estudiosa chilena, conhecida pela organização de três volumes intitulados *América Latina: palabra, literatura e cultura*, recai especialmente sobre a Amazônia para refletir sobre essa complexa região, selvagem e poderosa, orientada pelo ciclo dos fenômenos naturais, mas também para pensar sobre sua geografia humana. Para Pizarro, a Pan-Amazônia, como ela entende, expressa não só “una geografía estructurada por los grandes paisajes y con una historia de ciclos naturales, [mas] es también una geografía humana que marcará su devenir en torno a diversas formas de colonización y de esclavitud, que se extienden hasta hoy bajo formas diferentes, llevado a cabo por España y Portugal, pero también por diversos países: Holanda, Inglaterra, Francia, en distintos momentos y con diferente resultados. Para além de seu aspecto natural, “ese espacio de 12.000 años de antigüedad, según se calcula hoy, poblado por 33.000.000 de personas”, considerada no que ela denomina sua “geografía humana”.

Em 2022, o PPGL, pela segunda vez consecutiva, obteve a avaliação mais alta da CAPES, atingindo a nota sete e marcando sua trajetória e história entre os Programas de Letras do Brasil. Esse resultado é decorrente dos muitos anos de pesquisa que ali se desenvolvem, sobretudo na área da história da literatura. Comemorar o resultado dessa avaliação através de uma coletânea de artigos críticos sobre

¹ Esta conferencia retoma y amplía el ensayo “El mito de la modernidad desde las perspectivas críticas de América Latina” incluido en *Mildonian y D’Anglo (Comp.)*, *Comparaciones en vertical. Conflictos mitológicos en las literaturas de las Américas*. Venecia, de próxima distribución.

temas atuais e reflexões contemporâneas, compartilhando com professores, pesquisadores e alunos de diferentes níveis resultados de investigações que se processam em diferentes espaços da América Latina, nos pareceu a forma mais coerente e adequada de celebrar o feito. Afinal, a pesquisa que se faz no âmbito da Universidade só tem sentido quando é divulgada e socializada entre os pares. Esse é um compromisso que o PPGL sempre honrou. Portanto, reúnem-se neste livro vozes diversas, temas variados e abordagens inovadoras com vistas a sinalizar para as novas direções em que se movimenta a crítica sobre a literatura latino-americana, nos últimos anos.

Maria Eunice Moreira
Regina Kohlrausch

Especulações borgeanas: o autor no espelho da autopoética

Aimée G. Bolaños

*A veces en las tarde una cara
nos mira desde el fondo del espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.*

Arte poética
Jorge Luis Borges

A obra de Jorge Luis Borges faz parte substancial de novos entendimentos teóricos e críticos sobre ficção, abordados na própria escritura de modo instigante, longe do dogmatismo e relativismo. Assim, estas notas de leitura¹ estão referidas à especulação autopoética de Borges, com ênfase na especularidade que remete ao pensamento conjectural de tão produtiva trajetória na história da cultura. Também outra conotação de “especular” poderia estar na alusão ao standhaliano, espelho da arte que não copia, mas filtra; espelho que Aristóteles com a categoria de mimese, tão tergiversada posteriormente, define de modo inequívoco. Neste

¹ Este artigo, inédito em português, responde a motivações centrais sobre o assunto que me concerne como autora e leitora de ficção. Com sua própria argumentação, retoma reflexões parciais de dois textos em espanhol que o antecederam: “Borges precursor de Borges” (In: BOLAÑOS, AIMÉE. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Ed. FURG, 2002, p. 65-78) e “La busca de Jorge Luis Borges: hilos de autopoética. In: GUERRERO, Jorge Carlos (cord.). *Perspectivas multidisciplinares sobre la Argentina contemporánea*. El caso argentino. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro; Mar del Plata: Eudem. Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata; Córdoba: Universidad de Nacional de Córdoba, 2019.

sentido, Paul Ricoeur, leitor aristotélico, exclui de início toda interpretação da mimese em termos de cópia, de réplica do idêntico: “a mimese de Aristóteles tem só um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes de composição (RICOEUR, 1994, p. 60). Precisamente aqui está o foco da presente reflexão que se detém na poética como arte da composição desde a perspectiva do um extraordinário criador de ficções cosmovisivas.

De entrada, cabe destacar que as contribuições de Borges fazem parte substancial de uma nova fase da literatura latino-americana em diálogo com o pensamento pós-metafísico. Sem tentar o catálogo crítico, aponto algumas opiniões significativas formuladas desde cedo. Assim Emir Rodríguez Monegal sublinha a presença de Borges nas teorias de Michel Foucault, Roland Barthes, Gerard Genette, que o reconhecem “Deus do labirinto” (RODRIGUEZ MONEGAL, 1991, p. 8). Para Alfonso de Toro, Borges atrai o interesse de círculos literários e filosóficos, particularmente pós-estruturalistas (ALFONSO DO TORO, 1991, p. 155-156). Na opinião de Gerardo Mario Goloboff, sua obra inspira o pensamento de Barthes, Blanchot, Derrida, Foucault. De Borges vem a idéia da inexistência do texto definitivo pelas repercussões inalcançáveis do verbal. Daí pensar o livro não como um objeto cerrado, mas pivô das relações mais diversas, trabalho transformador (GOLOBOFF, 1992, p. 140). Desde os finais de século passado se tem consciência crítica de que as especulações borgeanas estão no centro das preocupações teóricas da contemporaneidade. Sobre sua atualidade e vigência, poderemos nos perguntar mais adiante.

Em correspondência à recorrente dimensão metaficcional de Borges e neste amplo espectro da especulação teórica sobre poética, cabe, ademais, uma sumária consideração sobre a categoria textual pragmática de autopoética. Para Victor Zonana implica um pacto implícito entre leitor e autor de fortes efeitos na comunicação ao influir de modo marcado na imagem que o autor quer dar de si no espaço social. Ao mesmo tempo, a figuração do autor na obra marca uma distância que favorece a reflexão (ZONANA, 2007, p. 32-33).

Pensando a figura autoral no espaço autopoético, Graciela Ferreiro explora o conceito “meta” em relação ao funcionamento da obra e sua comunicação que desde sua interioridade gera uma reflexão sobre a arte na sua pertença. Abre-se o escopo à dimensão *trans* que atravessa e relaciona toda a rede discursiva em

torno da figura do autor. Desta maneira funcional, a autopoética expressa interesses do escritor que mobiliza variadas convenções compositivas. Significativamente para os propósitos destas notas, Ferreiro postula que a maturidade do sujeito autor da ficção não pode ser separada do sujeito ensaístico (FERREIRO, 2012, p. 200).

María Clara Lucifora caracteriza a autopoética a partir de três conceitos fundamentais: figura do autor (autofiguração), projeto criativo e campo literário-intelectual no qual o autor se posiciona na interpretação de si mesmo e do vínculo com a tradição literária (LUCIFORA, 2007, p. 290). Supõe uma ação concreta que pretende influir na recepção da obra artística, oferecendo-lhe ao escritor uma relativa identidade ao criar um espaço privilegiado para a construção de sua figura autoral. Sobre a base de um ilustrativo percurso pela trajetória da autopoética, em sua opinião insuficientemente estudada como categoria crítica, (falta o sujeito) a define como uma postulação explícita do programa de escritura em textos reflexivos ou de ficção. Ao considerá-la “máscara do autor”, vincula a autopoética à explosão das escrituras do eu (LUCIFORA, 2015, s/p).

Laura Scarano oferece valiosas pautas epistemológicas e metodológicas para a definição da autopoética na sua dinâmica que vai do proceder para a metalinguagem e a meta-escritura, e de aqui ao potente centro configurador do meta-autor; valiosa perspectiva de Scarano iluminada pelo barthesiano “escrevo que escrevo”. A autopoética constitui, pois, um tipo de prática discursiva sem vontade pedagógica nem normativa, associada às escrituras do eu, que exhibe os postulados *meta* centrada na figura do sujeito autor. Como conjunto textual e pragmático, mais que justificativo, implica uma proclamação de pressupostos estéticos, espécie de projeto autoral, focalizado nas diversas operações autorreferenciais (SCARANO, 2017, p. 141-142).

Os entendimentos até aqui referidos principalmente guiam esta tentativa de compreender/explicar aspectos da teoria e prática escritural de Borges. Nessa tessitura a continuação leio o conto “La busca de Averroes”, de *El Aleph* (1949), e os ensaios “Del culto a los libros” e “El espejo de los enigmas”, de *Otras inquisiciones* (1952)², intimamente e de modo desafiante conectados entre si.

2 Todas as citações de Jorge Luis Borges pertencem a *Prosa* (2000). No caso das citações de textos de Borges, deixo em espanhol para que o leitor desfrute das nuances na interpretação. Nas citações dos críticos e teóricos, ofereço uma versão.

O espelho irônico do ensaísta

Nos ensaios, pensar “serio”, Borges chama a atenção sobre determinadas constantes do pensamento que elenca com sentido histórico. “Del culto a los libros” persegue de Homero a Mallarmé a reflexão sobre a escritura e os arquétipos³. Segundo o autor do ensaio, se bem que contar e escrever não possam ser identificados, há um desenvolvimento no tempo que podem ser sintetizados nos momentos de giro principais: a palavra escrita, posterior à oralidade, vem acompanhada de incertezas e suspeitas. Para Platão, invocado como autoridade indiscutível: “Es dura tarea descubrir al hacedor y padre del universo, y, una vez descubierto, es imposible declararlo a todos los hombres.” (p. 553)

Da arte de ler em voz baixa se passa, depois de um longo caminho, ao livro como fim, não instrumento de um fim, conceito místico que transferido à literatura profana, daria o conceito de livro absoluto. Muçulmanos, judeus e cristãos trazem consigo postulações extraordinárias: o *Corán* aparece como um arquétipo platônico, não é obra de Deus, mas um de seus atributos, cujo texto original, *A Mãe do Livro*, está depositado no Céu. Para os judeus, Deus cria o mundo através dos números e as letras. Os cristãos sustêm que a divindade criou dois livros: *A Sagrada Escritura* e o universo. A história, continuando o ensaísta esta linha de pensamento, desenvolve-se como um imenso texto litúrgico com uma peculiaridade: “las iotas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero lo importante de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondido” (p. 556). Retomando Mallarmé⁴, o mundo existe para transformar-se em livro. Segundo León Bloy:

3 Esta reflexão já esteve presente no primeiro livro de ensaios *Discusión* (1932). O original do Alcorão como um dos atributos de Deus e a terceira hipótese da divindade como autora da *Bíblia* aparece em “Una vindicação de la Cábala”. A citação de Mallarmé em ligação com a *Odisseia* está na “Nota sobre Walt Whitman”. Em “Flaubert y su destino ejemplar” reitera a citação da epigrama de Mallarmé: “O propósito do mundo é um livro”, vinculando-o ao autor de *Madame Bovary*. Anos depois volta sobre o assunto com renovado fervor reflexivo. Ver: “O enigma da poesia” em *Arte poética* (2000, p. 24-25).

4 Em Borges é recorrente a paródia de Mallarmé. Para Rafael Gutiérrez Girardot: “Borges pensou Mallarmé até suas últimas conseqüências, levou *ad absurdum* seu absoluto postulado. Mas em vez de autoquestionar com o patetismo que irradiam as confissões epistolares (...) de Mallarmé, Borges esboça um sorriso irônico: o da autoparódia” (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1992, p. 296).

“somos versículos o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es mejor dicho, el mundo.” (p. 556). O círculo fecha-se com a redução do mundo ao livro, porém ficam pendentes outras perguntas não menos inquietantes.

“El espejo de los enigmas” une-se e essas ideias motrizes ao resumir o pensamento de Bloy para quem a *Sagrada Escritura* é um livro absoluto, onde não há lugar para o acaso. Nada poder ser nele contingente, pois foi escrito por uma inteligência infinita. Em conseqüência, Bloy defenderá a interpretação simbólica. De maior atrativo resulta o comentário final do autor que até agora tinha se apresentado com a máscara do um documentado, e nem por isso menos irreverente, ensaísta:

Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aun que tenga doble y triple sentido, observará el incrédulo. Yo entiendo que así es; pero entiendo que el mundo jeroglífico postulado por Bloy es el que más conviene a la dignidad del Dios intelectual de los teólogos. *Ningún hombre sabe quién es*, afirmó León Bloy. Nadie como él para ilustrar esa ignorancia íntima. Se creía un católico riguroso y fue un continuador de los cabalistas, un hermano secreto de Swedenborg y de Blake: heresiarcas (p. 563).

Ao enlaçar as motivações epistemológicas dos dois ensaios, se faz ainda mais patente a ironia intertextual e paródica do ensaísta, que simula a figura dos pensadores-artistas e a própria como autor do ensaio que os está referenciando. Evidenciam-se as ambiguidades e incongruências entre o erudito coletor das interpretações, ostensiva figura da ficção, e o idealizador do tema do ensaio, acaso um Borges iconoclasta que detém os fios da argumentação.

Neste marco referencial, a imagem de São Paulo: “Agora vemos por espelho, em enigma” torna-se principal que é concebida como metáfora da visão do abismo verdadeiro que é a alma do homem: “La aterradora inmensidad de los abismos, del firmamento es una ilusión, un reflejo exterior de nuestros abismos, percibidos ‘en un espejo’ (p. 561). Mas esta metafísica do espelho tão poética – “Si vemos la Vía Láctea, es porque existe verdaderamente en nuestra alma” (p. 561) –, quando absoluta, conduz a um exacerbado relativismo que finalmente leva à inversão do conhecimento. Assim nesta enciclopédia borgeana, as coisas estão invertidas, de cabeça para baixo. Quando acreditarmos que damos, recebemos,

os prazeres deste mundo são os tormentos do inferno, Deus sofre na terra, nós estamos no céu. Cada vez mais lúdico e revelador de seu próprio pensar, o ensaísta não se detém. A desconstrução avança nesta *sui generis* versão da filosofia da consciência que fica documentada no simulacro de um impessoal historiador de ideias.

De maneira polêmica, a obra de Borges põe em circulação um conjunto de motivos: espelho, abismo, livro absoluto, enigma, sombra, golem, simulacro, pastiche, labirinto, entre as mais notáveis, que parecem aludir com expressivas nuances à complexidade do ser e do conhecimento. Quem sou, como conhecer, são as duas perguntas fundamentais da história da filosofia aqui reinterpretadas. Ontologia e epistemologia interpelam-se em um jogo de espelhos invertidos tão espiritoso como cheio de conseqüências.

Se nos grandes metarrelatos (judeu, islâmico, cristão, estruturalista, pós-estruturalista), a escritura (sagrada, áulica, profana) e o universo se identificam na interpretação missionária e visionária, poderíamos perguntarmos se para o autor Borges não são mais que teorias semelhantes no essencial: a defesa de pensar metafísico. Nestes ensaios onde tudo e nada é dito, a crítica de variados tipos de teleologia estimula poderosamente o pensamento crítico, espelhados leitor e autor na interpretação dos postulados teóricos.

O espelho em enigma da ficção

“La busca de Averroes” situa-se no ponto crucial da dúvida e da suspeita. Seu pensamento conjectural questiona os sistemas fechados nos que a escritura é certeza dogmática transcendentalista. Neste conto, anterior aos ensaios comentados, a busca problemática do conhecimento alcança grande relevância através do motivo dos indecíveis, fabulados em torno à tradução e interpretação. O autor dismantela oposições binárias, se bem que conserva propriedades de oposição dialética na crítica das classificações metafísicas.

Borges concebe Averrois em tessitura bioficcional a partir de um biografema altamente expressivo: está traduzindo Aristóteles⁵. Se em boa parte da modernidade a história é um todo que progride

⁵ Ver o esclarecedor análise de Robert de Brose sobre o assunto no artigo Inconcebíveis Conceitos: “La busca de Averroes” e a abordagem da linguística cognitiva ao problema dos gêneros literários na tradução”.

enunciado em um discurso teleológico; na ficção borgeana, a grande história se dissemina em histórias mínimas, tão ambíguas e instáveis como o sujeito que faz e conta a história, avançando em zonas de silêncio e no jogo de duplos, sombras, reflexos. O tempo perdido, recriado pela ilusão poética, descobre significados ocultos e fulgurações simbólicas das vidas imaginárias (lembre-se que Borges é leitor admirado de Marcel Schwob), sem entrar em contradição com a autenticidade da fabulação que “Não é simples criação da sua fantasia, se bem que a fantasia tenha sabido representar admiravelmente e poeticamente um fato real” (ECO, 2003, p.76).

“La busca de Averroes” convida a repensar a escritura a partir do ângulo do autor – Aristóteles, Averróis, Borges –, que indaga em si mesmo imerso no “fazer”. No pórtico do relato, o narrador diz: “La pluma corría sobre la hoja, los argumentos se enlazaban irrefutables” (p. 419). Averróis, quem haverá de consagrar-se ao estudo de Aristóteles, embora ignorante do siríaco e do grego, escreve comentários de sua tradução de Aristóteles, mediações sem fim.

Nesse desafio da visão em enigma, duas palavras desconhecidas, tragédia e comédia, não podem ser evitadas. Disto trata a história fabulada: “de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él” (p. 425). Umberto Eco comenta: “Um bonito problema, já que a *Poética* de Aristóteles não é mais que uma definição complexa dessas duas palavras, ou pelo menos, da primeira” (ECO, 1988, p. 71).

Precedido por um breve episódio em que Averróis se pergunta o significado de “comédia” e vê um grupo de crianças que brincam representando, o narrador desenvolve um metarrelato relativo ao tema dominante da busca do conhecimento. O tempo da escritura-leitura apela a uma suspensão de sentido, pois neste ponto de partida intercala-se uma metanarrativa referida ao alcoranista Farach, quem oferece um jantar a Abulcásim que regressou de uma viagem e está sendo instado a contar. O narrador comenta: “¿Qué maravilla podía referir? Además le exigían maravillas y la maravilla es acaso incomunicable: la luna de Bengala no es igual a la luna de Yemen, pero se deja escribir con las mismas voces” (p. 422).

Vencendo sua resistência, Alucásim contará um fato inexplicável. Em Cantão, visitou uma casa, ou melhor, um único quarto com filas de varandas onde um grupo de pessoas tocavam o tambor

e o alaúde, rezavam, cantavam, dialogavam: “Padecían prisiones y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.” (p. 422) Termina o relato encapsulado de Abulcásim com a afirmação de que eles não eram loucos: “Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia.” (p. 422)

Ademais “La busca de Averroes” interpola dois debates. O primeiro sobre uma variedade de rosa perpétua cujas pétalas apresentam caracteres que dizem: não há outro deus que o Deus, Muhammad é o Apóstolo de Deus (ilustração do universo como livro de Deus?). O segundo debate refere-se à oposição entre contar e representar que decorre do conteúdo do metarrelato de Abulcásim.

A pretensa oposição de diegese e mimese – eco platônico-aristotélico – darão lugar a outro nível de reflexão que concerne à metáfora, problemática que, como sabemos, com Aristóteles entrou, para permanecer polemicamente, na história da poética. Neste espaço de teoria literária que debate a metáfora, o leitor de novo depara-se com oposições instigantes: criação ou fórmula, enfeite ou cognição, viva ou fossilizada. Impossível não pensar em Paul Ricoeur com *A metáfora viva* e nos estudos de poética cognitiva. O entendimento da enunciação metafórica não apenas como transferência ou translação de sentido, mas como pensamento que categoriza o mundo da vida, expressivo da paixão humana pelos enigmas, capaz de criar nova compreensão e assim novas realidades, encontra em Borges um precursor e mestre ⁶.

Ilustrando a metáfora, intercala-se em “La busca de Averroes” el metarrelato intertextual de Zuhair, outro espelho em abismo: “su mohalaca, dice que en el decurso de 80 años de dolor y de gloria, ha visto muchas veces al destino atropellar de golpe a los hombres, como un camello ciego.” (p. 423) Depois de afirmar que embora, para alguns, essa figura já não possa deslumbrar e acrescenta:

La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno.
 Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera.
 Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con

⁶ Ver as contribuições teóricas de George Lakoff y Mark Turner em *More than a Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (1989). Ver também as seis palestras de Borges (1967-1968), publicadas no livro *Arte poética* (2000), especialmente “La metáfora” (p. 37-59) e “Credo de poeta” (p.119-145).

peces o con pájaros. En cambio, nadie sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo (p. 423-4).

Abulcásim afirma que não há na terra uma coisa que não esteja registrada no Livro do Senhor. Uma personagem nega que a escrita é uma arte, já que a origem do *Alcorão* – A Mãe do Livro – é anterior à Criação e se guarda no Céu. Outro proclama que o *Alcorão* é uma substância que pode tomar a forma de um homem ou de um animal. Para Farach, o *Alcorão* é um dos atributos de Deus: ele se copia em um livro, é pronunciado com a língua e lembrado no coração. O idioma e os sinais da escrita são obra dos homens, mas o *Alcorão* é irrevogável e eterno, não há na terra uma coisa que no esteja registrada no Livro do Senhor.⁷

A ficção acumula polêmicas, validações, referências cruzadas, para formar um labirinto circular cujo centro pode estar em qualquer parte. O autor transmuta, recria, não reconhece fronteiras entre teoria e ficção, levando o pensar além das oposições binárias. Os paradigmas são reformulados em novos contextos para se reconhecerem como alternativos. Borges assimila Borges, o qual também confronta outros textos de muito antiga linhagem.

Confluências de diversas escrituras, “La busca de Averroes” se afirma como discurso performático dramático (embora paradoxalmente Averróis não “conheça” o teatro). Sua fluência especulativa é de conflitante natureza. O relato pode ser lido como um modelo heurístico do conhecimento a partir dos seus indecíveis, desse não entender entendendo, da citação de São Paulo, assim como do postulado de entender com a imaginação mais profunda, embora não possamos traduzir (BORGES, 2000, p. 108). A figuração expõe e omite. É presença e ausência, aludindo a esse “algo mais” do conhecer que nem sequer poderá ser totalmente escrito, concebida a história narrada na dúvida produtiva.

Nesse contexto da experiência intelectual que apela à interpretação, Averróis tem a revelação do significado das duas obscuras palavras

7 No ensaio “Del culto a los libros”, Borges repete, com mínimas variações, esta citação de Muhámmad-al-Ghazali. Ademais fica explícito que esse *Alcorão* não é nada mais que um arquétipo platônico comunicado ao Islã pela *Enciclopédia dos Irmãos da Pureza* e por Avicena. Na conferência “El enigma de la poesía”, retoma esses argumentos (BORGES, 2000, p. 24-25).

“Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedia a las sátiras y anátemas. Admirables, tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en mohalacas del santuario” (p. 424).

O conto ainda proporcionará ao leitor uma reviravolta substancial. Novamente encapsula-se, evidenciando uma mudança de focalização notável e, ao mesmo tempo, uma metalepse que situa em outro nível diegético, neste caso explicitamente metaficcional. Borges autor transpõe o limiar da sua ficção, ele mostra também que escreve que escreve a Averróis, quem, ao olhar-se em um espelho de metal, desaparece bruscamente, como além disso desvanecem, “fulminados por un fuego sin luz” (p. 424), as outras figuras da ficção e aquele tempo e espaço tão realistamente fabulado.

O autor Borges exhibe sua figura na obra de modo autoficcional nesta passagem de reflexão explícita. Apoiado na elipse, mais que narrar, invoca histórias não contadas: quis narrar o processo de uma derrota, a do bispo de Canterbury, a dos alquimistas, a do deus que aspirava a criar um touro e deu forma a um búfalo, a dos detratores do ângulo e retificadores do círculo. Foi, enfim, o relato de Averróis “que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces tragedia y comedia” (p. 424). E o autor diz:

sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, con otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre yo tuve que redactar esa narración y así hasta lo infinito. (En el instante en que dejo de creer en él, “Averroes” desaparece) (p. 425).

Borges parece estar próximo à *Odisséia*, invocada no ensaio “Del culto a los libros”: “los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que contar” (p. 553). O homem cria a narração, mas a narração faz o homem enquanto narra. Mais que de niilistas (Averróis não pode conhecer Aristóteles, Borges Averróis, Aristóteles são incognoscíveis, todos o somos), eles são criadores no seu fazer, transmutados em constância mítica, – “mi narración es un símbolo del hombre que fui” (p. 425) –, transcendendo na busca que, sendo atemporal, será temporalizada: “Pocas cosas más

bellas y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos” (p. 419).

O texto cifrado em Averróis tem manifesta densidade simbólica que pressupõe camadas de sentidos, eixo de inumeráveis relações. Seus significados são enigmas da escritura-leitura, motivações da busca apresentadas na unidade contraditória do que cada autor consegue saber, imaginar, escrever, e o que fica em aberto sem ser alcançado. Visão dialética de derrota e vitória, de conhecimento e ignorância. Configurada nesta árdua e progressiva realização, a busca do sujeito da ficção, artista-pensador-pessoa, não constitui uma ascensão indiscutível, mas experiência agônica e apaixonante, quem sabe se metáfora do viver.

Averróis não alcança o saber, se bem que à sua maneira o entenda. Sua compreensão implica aproximações, intermináveis passos. Não define comédia e tragédia em seus significados histórico-filológicos, como conceitos de uma arqueologia do saber⁸. Em compensação, o relato da busca gera um mundo de possibilidades interpretativas quando postula seu sistema de correspondências (tragédia igual a panegírico, elogio; comédia igual a sátira, anátema). Borges, autor e figura da ficção, não desvende a “verdade” de Averróis, do ser histórico: “ningún historiador ha descrito las formas de su cara” (p. 424), mas através da escrita revela-se-lhe outra forma de identidade, aquela que define Aristóteles, Averróis, Borges, – por que não também o leitor? – como fazedores, perseguindo o inalcançável que começa a deixar de sê-lo na própria busca. Como pensa José Lezama Lima, “O impossível ao agir sobre o possível gera um possível no infinito” (1959, p. 16).

O espelho autopoético

Em “La busca de Averroes”, assim como nos dois ensaios comentados, as imagens adquirem renovados significados ao se relacionar. Umhas imagens dão origem a outras para criar um mundo plurissignificativo de figuras, temporalidades e espaços. Cada texto cria um espaço especular onde a busca tem forma simbólica e

⁸ De modo ambíguo e paradoxal, Borges afirma que cometemos um erro muito comum quando acreditamos ignorar algo porque somos incapazes de definir-lo. Poderia ser o contrário: só podemos definir algo quando nada sabemos (BORGES, 2000, p. 33-34).

metafórica. Na dinâmica compositiva, portanto de poética, os textos funcionam por oposições dialéticas, com toques irônicos de sofística, mais patentes nos ensaios. Conceitos e imagens identificam-se para explorar sua alteridade, nem estáticos nem definitivos estão em contradição produtiva. Os significados disseminam-se, sobretudo no relativo ao próprio sujeito autor em sua ambivalente condição de criador e criatura.

Para Beatriz Sarlo, Borges encontra sua originalidade como escritor-crítico, contador-filósofo que “obliquamente discute tópicos da teoria literária contemporânea” (SARLO, 1995, p. 14). Seus contos adotam a aparência de ilustração de idéias que a ensaística apresenta com critério convencional de “verdade”. No entanto, narrativa e ensaio, sem esquecer a poesia, estão em uma interconexão mais profunda.

Evidentemente a pergunta de se o ensaio é ficção mascarada ou se a ficção é filosofia, fica desativada. Enquanto nos ensaios o autor coleta interpretações com seus simulacros, a fabulação artística vai-se povoando de hipóteses em debate. O modo vívido e humanizado da figuração mobiliza um conjunto de ideias que migram de um texto para outro para criar uma singular cadeia de afirmações e refutações não só intertextual, mas hipertextual, inerente à história da cultura artística e do pensamento estético especialmente referido à poética e à autopoética.

Tanto o ensaio como a narrativa são ambíguos. Só uma leitura pouco sagaz poderia identificar ensaio e erudição ao confundir “o jogo borgeano das citações e referências com uma forma de veneração” (GIORDANO, 1988, p. 19), embora a figura autoral do pensador-narrador simule referenciar objetivamente uma interpretação. O efeito desestabilizador da ironia e as diferentes interpretações mobilizadas na leitura-escritura são estratégias textuais especialmente patentes no que diz respeito a tópicos eruditos, a modos esquematizados de compilar e teorizar teorias.

Em Borges, o texto não suplanta o ser e o conhecimento. Sua escritura não supõe o jogo autotélico como pode sê-lo na teoria da linguagem pós-estruturalista ao postular sinais sem origem nem verdade, entregues ao acaso em uma oscilação interminável. Também não é o livro definitivo de Mallarmé ou dos chamados textos sagrados, nem versões redivivas platônicas.

Nesta crítica da metafísica ocidental e do discurso axiológico ilustrado, a ficção absorve tudo com suas formas especulares e especulativas. Sendo parte essencial da poética, a autopoética desdobra-se atrelada à ficção. Nesta dimensão acontecem também os processos distintivos da autoficção, neste caso ostensivamente transnarcisista, o *trans* aqui aludindo à criação de um espaço virtual de transição entre autor e leitor (HAREL, 2000, p. 27). O texto escreve a pulsão criadora do artista habitado pela obra por vir, o autor em plena poiesis, fazendo e pensando sobre o que faz. Autoficção, autopoética, especulação, conjectura, ironia, paradoxo, metáfora, símbolo revelam uma complexa cosmovisão. A reflexão teórica está imersa no tramado metaficcional.

O projeto autoral de Borges poderia ser categorizado a partir de suas metáforas e símbolos: labiríntico, babélico-babilônico, *Orbis Tertius*, espécie de *aleph*. O autor (e seu leitor) revisitam formas e saberes consagrados que, por sua vez, reclamam novas fundações. Como aponta Lourdes Fernández de Castro, “Borges foi um cético que a todo custo evitou o niilismo, pois “para adotar uma nova ideia é necessário ter acreditado em uma anterior que conduziu a ela, e que deve abandonar-se por ela, pela nova, provisoriamente também” (FERNÁNDEZ DE CASTRO, 1998, p. 105). Nos textos aqui sumariamente lidos, como em toda sua obra, o autor discute um conjunto de sinais – filosóficas, estéticas, artísticas – em intenso conflito. A escritura é “interpretante”, criadora de ricas possibilidades intelectivas.

Um autor, Borges paradigmático, pode ser o criador de uma teoria literária no seio da qual outros possam escrever. Também essa condição transgenérica e transdiscursiva oferece possibilidades muito amplas para a ficção autorreflexiva. Além de prescrições, classificações e tipologias, a ficção cria um desafiante universo de histórias interconectadas que levam em si uma autopoética. O autor investiga a fundo e teoriza, mas não fecha. Em Borges: “o texto literário é, pois, um *imago mundi* sempre provisório.” (GAMBETTA, 1988, p. 170) .

Na autoficção de sujeito-autor na busca do conhecimento, sua escritura faz parte de outro estado do pensamento e da espiritualidade contemporâneas ao tomar o ser humano como maior referente. Tanto na teoria como na práxis – o que se espelha na relação indissolúvel de ensaio e ficção –, faz perguntas capitais

de desafiadora atualidade. Seu universo especulativo abre-se às mais instigantes significações estéticas ao pensar a literatura desde a própria experiência autoral.

Neste universo a reflexão sobre a escritura e o ato cognitivo que a torna possível, sobre a ficção e o mundo da vida, a autopoética de Borges, nunca justificativa, muito menos instrução de leitura, integra um pensamento especular, tanto no sentido da conjectura como de um eu, sujeito autor explícito, que se olha no espelho de sua ficção, tramando-se no texto. Assim, esta autoficção de artista pensa e dá corpo a uma autopoética em um universo simbólico que exhibe sua literalidade ao desenvolver possibilidades de conhecimento e autoconhecimento, de busca e revelações parciais. Borges vai desde si para a poética em caminho de dupla mão ao criar um espaço reflexivo de beleza estética na sua densidade autorreflexiva como autor de universos e de si mesmo.

Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila, 1978.

BORGES, Jorge Luis. *Prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1975.

BORGES, Jorge Luis. *Arte poética*. Seis conferencias. Barcelona: Editorial crítica, 2000.

BROSE, Robert de. Inconcebíveis Conceitos: “La busca de Averroes” e a abordagem da linguística cognitiva ao problema dos gêneros literários na tradução. Disponível em: https://www.academia.edu/15406434/Inconceb%C3%ADveis_Conceitos_La_busca_de_Averroes_e_a_abordagem_da_lingu%C3%ADstica_cognitiva_ao_problema_dos_g%C3%AAneros_liter%C3%A1rios_na_tradu%C3%A7%C3%A3o. Acesso em 3 de abril de 2022.

ECO, Umberto. *Semiótica de la representación teatral*. La Habana: Pueblo y Educación 1988.

ECO, Umberto. (2003), “Aristóteles entre Averroes y Borges”. Disponível em: <https://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/1704.pdf>, acesso 5 de abril de 2022.

FERNÁNDEZ DE CASTRO, Lourdes. *Espacio sin fronteras*. La Habana: Casa de las Américas, 1998.

- FERRERO, Graciela. *La escritura y sus repliegues*. Planteos metapoéticos en la poesía última de Luis García Montero. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. [Tese doutoral, 2012].
- GAMBETTA, Aida. “La violencia en los cuentos de Jorge Luis Borges”. *Casa de las Américas*, La Habana, no. 170, setiembre-diciembre, 1988, p. 158-170.
- GIORDANO, Alberto. “El ensayista argentino y la tradición”. In: *Borges y Bioy Casares, ensayistas*. Rosario: Paradoxa, 1988, p. 8-25.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario. “¿Hay una escuela borgeana?”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, no. 505-507, 1992, p. 139-144. [Edição especial de homenagem a Borges]
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, “Crítica literaria y filosofía en Jorge Luis Borges”. In *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, no. 505-507, 1992, p. 279-297.
- HAREL, Simon. Le fauteuil d'écoute. In: HAREL, Simon; JACQUES, Alexandre; ST.-AMANT, Stéphanie (org.). *Le cabinet d'autofictions*. Montréal: Cahiers du Célat-UQÀM, 2000. p. 25-44.
- LAKOFF, George; TURNER, Mark. *More than a Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- LEZAMA LIMA, José. *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- LUCIFORA, María Clara. Las autopoéticas como espacio de la construcción de la figura autoral. *Letras jóvenes. Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras*, 2-4 de agosto de 2012. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jiefdl/JIF2012/paper/viewFile/53/43>, acceso 26 de março de 2022.
- LUCIFORA, María Clara. Las autopoéticas como máscaras. Dossier: Autoficción, 2015. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899>, acceso 2 de abril de 2022.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* v. I. Campinas: Papyrus, 1994.
- LUCIFORA, María Clara. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000. [Primera edição, Paris: Seuil, 1975].
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila, 1991. [Primera edición, París: Seuil, 1970].
- SARLO, Beatriz. *Borges un escritor de las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SCARANO, Laura. Escribo que escribo: de la metapoésia a las autopoéticas. *Tropelías*, n. 2, p. 133-152, 2017. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/366458126/Laura-Scarano-Escribo-que-escribo-de-la-metapoesia-a-las-autopoeticas>, acesso 20 de fevereiro de 2021.

TORO, Alfonso del. "Posmodernidad y Latinoamérica". *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 453, abril-setiembre, 1991, p. 140-172.

ZONANA, Víctor Gustavo. "Introducción". In: ZONANA, Víctor Gustavo (dir./ed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor, 2007, p. 15-44.

Possibilidades para a escrita do feminismo na América Latina

Amanda da Silva Oliveira

«Dios, nuestra señora»
Mujer, Madre del Hombre.
Humillada hasta lo más profundo de tu ser;
para el fraile eras la imagen del pecado;
para el político, instrumento de placer;
para el artista, quizás un tema estético
y para el sabio un «caso» que no ha podido resolver.
(Concha Michel, em *Dos Veces Única*, de Elena Poniatowska)

Considerações iniciais

A realidade social é um construto significativo das representações literárias na América Latina. Para Cristina Ferreira-Pinto, “os escritores latino-americanos têm constantemente produzido uma literatura profundamente engajada com a realidade sócio-política de seus países” (1997, p. 81). Tendo em vista, sobretudo, as desigualdades econômicas e as configurações raciais e étnicas dessa “terra de contrastes”, apresenta-se como uma literatura que se expressa por meio dessa complexa característica de escritura, que pauta o social como um elemento que norteia e potencializa os discursos literários.

Essa *literatura urgente* ocorre sob dois enfoques: de um lado, pelo “meio cultural, político e sócio-econômico do autor” (FERREIRA-

PINTO, 1997, p. 81), e, de outro, pela “tomada de consciência, do escritor como tal, isto é, como *indivíduo que escreve*, dentro desse meio” (FERREIRA-PINTO, 1997, p. 81). Ao mesmo tempo em que é fruto de um “compromisso de retratar, estudar e, frequentemente, denunciar a realidade social de política de seus países” (FERREIRA-PINTO, 1997, p. 81), a literatura latino-americana se coloca como um compromisso à realidade social, que interfere e tenciona as produções.

Os sistemas repressivos das ditaduras das Américas atuam na forma como os fatos históricos são contados e a ficção se torna uma possibilidade para os registros de memórias coletivas. Essa tensão entre sistema social opressor e sujeito que escreve está presente também na literatura latino-americana de mulheres, pois “a história pessoal do sujeito feminino questiona a história da comunidade e, através do próprio ato narrativo, se empenha em um processo de auto-análise que é no mesmo tempo uma análise histórica, já que a ‘História’ com H maiúsculo se encontra enredado na história” (FERREIRA-PINTO, 1997, p. 84).

Ao analisar um *corpus*¹ que se constitui de narrativas de mulheres que apresentam uma biografia comprometida com o discurso histórico, mas reconstruída literariamente pela autoria feminina, percebe-se que essas produções também registram uma construção na realização de uma eterna busca por aquilo que as personagens históricas significam, enquanto sujeito mulher, além do que o registro biográfico expõe e supõe. Personagens como Juana de Castilla², Teresa Cabarrús³, Malinalli⁴, Xica da Silva⁵, Dora Maar⁶,

1 A análise do *corpus* em questão faz parte de minha tese de doutorado, intitulada “A voz das mulheres na literatura contemporânea latino-americana: possibilidades para a escrita do feminismo na América Latina”, defendida em 2018.

2 BELLI, Gioconda. *El pergamino de la seducción*. Formato e-pub. Espanha: Seix Barral, 2010 [2005].

3 POSADAS, Carmen. *La cinta roja*. Espanha: Espasa Calpe, 2008 (Formato E-pub).

4 ESQUIVEL, Laura. *Malinche*. Canadá: Randon House Mondado, 2015 [2006] (Formato E-pub).

5 MIRANDA, Ana. *Xica da Silva: a cinderela negra*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

6 VALDÉS, Zoé. *La mujer que llora*. Barcelona: Planeta, 2013 (Formato E-pub).

Lupe Marín⁷, Patria, Minerva e María Teresa Mirabal⁸, e Eufrásia Leite⁹ foram mulheres controversas, historicamente conhecidas e socialmente protagonistas de suas histórias, que tornaram a História mais feminista e empoderada, pois conflitua, questiona e se impõe nessa narrativa histórica feita por homens. É a partir desse campo de significação da História escrita pelo discurso e pela letra feministas que proponho pensar os caminhos que o feminismo latino-americano tem percorrido na sua produção literária.

Sobre as narrativas e as produções de mulheres

A ideia de uma escrita de mulheres aciona o dispositivo ensaístico de Nelly Richard, em seu questionamento sobre se “A escrita tem sexo?”. Ao revisitar os resultados do 1º Congresso Internacional de Literatura Feminina Latino-americana, ocorrido em agosto de 1987, a autora destacou a importância do evento para um “conjunto de intensidades”, em que se pôs a pensar, a partir da margem, o gênero como um local de desafio e questionamento das hegemonias – dentre elas, a discursiva.

Para essa autora, a crítica literária que voltava os olhos a esse tema inicialmente entendeu as obras da unidade de gênero por meio de um recorte de identificação sexual, além de especificar um *corpus* com clara característica sociocultural para poder caracterizar uma possível existência de gênero na escrita. Essa compreensão da escrita de mulheres tinha como premissa a privação da pluralidade e do dialógico, pois, nos textos que evidenciassem conteúdos vivenciais, a concepção de narrativa se tornava naturalista, com um tratamento de seu conteúdo servindo de modo a buscar uma forma que dê conta de um *escrever como mulher*.

O problema de destacar valores de diferença de gênero nas obras coloca como entrave a ideia de que a particularidade das produções de autoras inviabilizaria a universalidade de suas produções, numa facilidade argumentativa de que só existe boa ou má literatura, independente dessa especificidade de gênero, em respostas de que a linguagem não possui sexo, de que não há diferenças entre escritas.

7 PONIATOWSKA, Elena. *Dos veces única*. Barcelona: Seix Barral, 2016.

8 ALVAREZ, Julia. *En el tiempo de las mariposas*. Argentina: Editorial Atlántida, 1995 [1994].

9 MACHADO, Ana Maria. *Um mapa todo seu*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

Reforçar a artificial neutralidade é reforçar o poder estabelecido, da conhecida masculinidade hegemônica, pois a língua não é neutra.

A proposta de Nelly Richard é a de considerar a escrita como uma produtividade textual que põe a identidade como um jogo de representações. A *Feminização da escrita* é defendida por meio de “um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial” (RICHARD, 2002, p. 133).

Ao entender um feminino que se torne metáfora de teorias sobre marginalidade, subversão e dissidência, “que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade) para desregular a tese do discurso majoritário” (RICHARD, 2002, p. 133), Richard concede a essa noção um valor contestatório, de um conjunto de práticas anti-hegemônicas, que tem não só a ideia de refletir a escrita de mulheres “em tensão com”, mas também como a principal compreensão da escritura como “o lugar onde o espasmo da revolta opera mais intensivamente” (RICHARD, 2002, p. 139).

Nesse contexto, a crítica feminista María Luisa Femenías defende que nós, as mulheres da América Latina, “*somos también nosotras en la doble subalternidad de latino-americanas y de mujeres y en el privilegio de tener consciencia de que somos Las Otras de los discursos hegemónicos*” (2007, p. 15), constituindo-se, dessa maneira, como nossa marca *efetiva de marginalidade*. A localização geográfica na qual nos inserimos está diretamente relacionada ao contexto sócio-econômico da dominação, e a tentativa de apagamento dessa identidade heterogênea serve para que nossas diferenças individuais se anulem. É dessa maneira que os discursos dominantes enfraquecem nossa luta, pois negar “*nuestra historia, nuestras idiosincracias regionales, etc., para culminar en una imagen monolítica que es, por definición y en general, lo ‘Otro’ devaluado, exótico o inquietante: es decir el lugar heterodesignado donde no queremos estar*” (FEMENÍAS, 2007, p. 15).

Quando a individualidade se torna coletiva, perde-se a luta do indivíduo em nome da generalidade do social. A luta de *uma* passa a ser menor diante das lutas que significam todas. É isso que ocorre, comumente, no feminismo. Muitas vezes, ao ouvirmos que os enfrentamentos não devem ser feministas, mas de direitos humanos,

a generalidade não evidencia a especificidade da problemática. É necessário que se nomeie como “feminicídio” os casos de mulheres que morrem nas mãos de maridos, ex-companheiros e namorados, porque não se trata simplesmente de um homicídio, nem de um caso isolado, mas de uma crescente violência causada pela condição de ser mulher.

No entanto, esse lugar que não queremos estar faz com que ocupemos um espaço onde não nos esperam, como *sujeitos-agente*: de um lado, “nuestra ‘imprevisibilidad’ típica puede leerse como una forma de resistencia a la inscripción completa y acabada según un ideal sumiso y doméstico” (FEMENÍAS, 2007, p. 15); mas, de outro, “como ejemplo de una experiencia crítica, marginal y periférica, que rechaza el lugar de Otra exótica y emocional que se nos prescribe” (FEMENÍAS, 2007, p. 15).

A paradoxal definição de nossa concepção de “mulheres de América Latina” indica a individualidade e o coletivo ao mesmo tempo, no construto das histórias pessoais que se tornam públicas. A história da Espanha e de Portugal, nossos colonizadores, está presente nas narrativas pessoais de Juana de Castilla e de Xica da Silva, mas também a consequência de sua independentização e das lutas pela abolição encontra-se na vida de Eufrásia Leite; a Paris em festa está presente nas vivências de Teresa Cabarrús e Dora Maar, mas também na de Lupe Marín, que transita pelo espaço parisiense e pelo México exótico e plural de Malinalli; a República Dominicana das irmãs Mirabal é tão ditatorial quanto muitos países da América, e representa a força universalmente hegemônica do machismo e da violência. A multiplicidade de histórias, de cada uma dessas mulheres, significa o coletivo, montando-o como uma colcha de retalhos, cujas memórias únicas compõem as memórias de uma comunidade – uma comunidade de mulheres, um coletivo de marginalidade:

En tanto sujeto-agente emergente como traductora e intérprete privilegiada de traducciones y de interpretaciones previamente sedimentadas y naturalizadas, nos convertimos en hermeneutas que oponemos a la recepción de “verdades naturalizadas”, a la producción de “verdades” parciales, locales, alternativas, disruptivas, no estereotipadas. Nuestra historia de desplazamientos, (e)(in) migraciones, reacomodamientos territoriales, circulación de significados, resistencias, traducciones culturales, resiliencias, etc..., se han cristalizado

en actos de enunciación cultural, en los que irrumpimos como portadoras de *identidades mestizas* (FEMENÍAS, 2007, p. 16).

Essa *impureza* que temos como sujeitos, enquanto mestiças, confirma a dualidade pecado-pureza presente não só na constituição étnica, mas na própria configuração cultural que nos subscreve. A heterogeneidade social que apresenta a América Latina contém contrastes que estão sempre buscando a igualdade; mas essa igualdade por muitas vezes é rechaçada, esquecida, negada, que implica “brutalmente la negación de su persona y de su historia” (FEMENÍAS, 2007, p. 16). Dessa maneira, e “con la misma lógica, se crean fronteras entre lo auténtico y lo inauténtico; lo leal y lo traidor. Porque, ¿No es acaso la de La Malinche una ‘traición’ a la pureza étnica?” (FEMENÍAS, 2007, p. 16).

As mulheres da América Latina engendram filhos mestiços, e são, como Malinche, as traidoras da pureza, assim como Xica da Silva é traidora da pureza brasileira; se Juana dá filhos para governar o mundo europeu, e Teresa Cabarrús, os filhos da revolução, Lupe Marín joga os mestiços ao mundo e sequer os cuida. Os filhos de Patria, Minerva e María Teresa crescem cuidados pelas familiares que souberam o seu papel da casa e da família, enquanto Eufrásia foi egoísta, assim como Dora Maar, em não pôr no mundo mais sujeitos, não cumprindo seus papéis de ventres geradores de população.

Arrancar nossos direitos de sermos entendidas, e não julgadas, não é tarefa fácil; para isso, mostramos há séculos que nossa “exclusión era sistemática y respondia a la materialidade ineludible de sus cuerpos, definidos como ‘de mujer’ al nacer” (FEMENÍAS, 2007, p. 20). Atentar ao poder da palavra configura a força da escrita das histórias únicas e múltiplas ao universo de luta feminina, pois “el lenguaje significa libertad. Porque, en un mundo donde el lenguaje y el nombrar son poder, el silencio es opresión y violencia” (FEMENÍAS, 2007, p. 22). Na luta por uma *ficção política*, devemos deixar de lado qualquer elemento que possa reforçar uma possível *natureza* que se torna “ineludible y una sobrecarga que soportar” (FEMENÍAS, 2007, p. 23). Em nome disso, “el feminismo latinoamericano tiene algo que decir y lo hace en voz propia” (FEMENÍAS, 2007, p. 24), e é por meio dessa voz que a literatura de mulheres ajuda a fazer coro.

O feminismo latino-americano interseccionaliza classe, raça, gênero, sexualidade, colonialidade, palavra, religiosidade. Todos esses elementos estão interligados na mostra de uma construção plural, impura e mestiça dos indivíduos que fazem parte desse espaço e, em se tratando de mulheres, ainda mais evidenciados por ideias que permeiam a marginalidade, a dissidência. Construir um pensamento latino-americano sobre o feminismo é levar em conta não só as referências principais do feminismo enquanto tal, nas vertentes anglo-americana e francesa, mas também pôr em evidência a constituição do *locus* em que se enuncia.

Os espaços, como uma maneira de politização dos sujeitos, funcionam de modo a contrapor, valorizar, empoderar as lutas pelas transgressões do machismo, da misoginia, mas também do racismo, da desigualdade social, da homofobia, da transfobia, enfim, de todas as fobias e diversidades que fazem o espaço latino-americano uma assimetria e uma disparidade de direitos. De lugares de fala. De obscuros ambientes, limitados a poucos.

Por uma escrita feminista

Os lugares de fala nos quais as mulheres têm cada vez mais conquistado se localizam, por exemplo, na cena de autoria literária e tem se constituído como também configurantes da literatura contemporânea. Em se tratando das produções feitas pelas mulheres escritoras, temas como amor, sexualidade, relações matrimoniais, filiais, espaços público e privado, processos de escrita como caminho são recorrentes. Todos os temas configuraram fissuras no texto literário, dentro do entendido como tal *feminização* da escrita, mas temos percebido que esses temas, como modelos, já são insuficientes para dar conta nesse objetivo de transgressão dos espaços.

A primeira sensação que temos é o de romper com esses modelos, na busca por uma efetiva transgressão que invoquem outros paradigmas de significação. Precisamos sair da casa, do seio familiar; precisamos que se busque uma maturidade produtiva na abordagem de outros temas, pois são outras as necessidades e os contextos das mulheres. Em outras palavras, é fundamental que o espaço público seja urgentemente conquistado, não falsamente percorrido e/ou transitado, mas, principalmente, questionado – e mudado.

A reescritura da história, dessa maneira, não se basta como tematização e desmitificação, como Margo Glantz anunciou aos casos míticos dos papéis femininos, mas se coloca atuante como um processo de maturação que se busca atingir. Essa ideia de maturidade corresponde a uma nova maneira de entender a urgência da literatura feita por mulheres. Mais que *reescritura*, há uma necessidade de que as transgressões tomem a pauta e desenvolvam outros processos, outras potencialidades, que se criem novos contextos sociais, novas revoluções.

A maneira como as temáticas citadas acima têm sido abordadas são formas de transformar as representações, mas ainda sentimos que elas se norteiam por uma forma “natural” de mundo, mundo esse que se constitui dentro do patriarcado e por ele construído, mas que falsamente nos parece resultado de uma sociedade feita assim e que assim siga, naturalizando como efeitos sociais as forças de poder enraizadas desde sempre. O próprio estado da arte exige que, em nome do feminismo de rede de sua quarta onda¹⁰, a literatura comprometa-se com outras posições, outros pontos de crítica e de análise.

Ainda falta que tomemos por base a escrita de temas que apresentem as mulheres além de suas condições, pois é isso que configura a ideia de gênero e de transgressão temática. Mesmo que identificado por Maria Luísa Femenías a marca mestiça de nossa constituição identitária feminista, parece-nos que esse diagnóstico das mulheres da América Latina não é transgressor em questões centrais da mulher no que concerne à literatura contemporânea até então produzida. Ao nos darmos conta de nossa condição heterogênea de etnia, ainda ansiamos por desmitificação de estereótipos, quando, na verdade, talvez o mais necessário seja desmitificar velhos paradigmas, numa urgência de focar os mesmos temas, num círculo vicioso que nada resolve, mas só se retroalimenta.

Nesse sentido, como possibilidades para uma nova escrita do feminismo na América Latina, seguimos no compromisso de entender a literatura como o meio profícuo e eficiente de novas compreensões da cultura, na proposta de Heloísa Buarque de Hollanda, de que a quarta onda do feminismo represente uma

10 Como características principais dessa quarta onda feminista, destaco a desinstitucionalização do feminismo, com a propagação do movimento pela internet, e a intersecção raça – classe – grupos minoritários.

performatividade do pessoal e do ativismo político. Nesse sentido, apresento, apesar de outras possibilidades, três pontos de crítica, pensando, principalmente, nos temas recorrentes do *corpus* aqui mencionado: 1) a necessidade de uma transgressão linguística; 2) a urgência de uma transgressão temática; e 3) o foco para uma transgressão discursiva.

Em primeiro, a transgressão linguística é uma proposta já evidenciada, principalmente, pelo posicionamento teórico-crítico de Julia Kristeva e retomada pelo ensaio de Nelly Richard, nos anos 1990. No entanto, a escritura feminina ainda se alia a um modo tradicional de produção, principalmente na composição do texto literário. Nos romances que referenciei anteriormente, todos seguem basicamente o mesmo modelo de reescritura histórica, com a biografia como exemplo de estrutura de texto. Essa escritura feminina é vista como a marca da mulher no texto, mas muitas vezes é confundida com o descrever das ações pelo recurso da narração das lembranças e recordações da memória. Além de uma escrita para não esquecer, sempre se escreve para existir, para fixar seu lugar no mundo, para um papel político de atuação social, que, no entanto, não tem sido suficiente.

A possibilidade da transgressão linguística tornaria, o que Nelly Richard evidenciou, a *feminização* da escritura, como um *outro*, marginal, que, fugindo da prática hegemônica, corrobora para uma nova perspectiva de linguagem e de registro escrito. No entanto, a escrita de mulheres ainda segue sendo uma escritura de (sobre)vivência, tornando-se uma maneira a mais de um registro semelhante, a serviço dessa história “oficial”, feita por homens. Sair dos padrões de estética linguística não é fácil, mas estabelece a inauguração de novos posicionamentos da arte e da literatura, em que o registro escrito se realiza e se configura por meio da linguagem, mas que se liberta, justamente, por esse tipo de construção.

Reconstruir a história é importante, como registro desse passado desigual, mas também é necessário que configuremos o futuro. A transgressão linguística também é essa transcrita do presente, do agora, do que está sendo, do que pode vir a ser. Reconstruir memórias é importante para que reescrevamos a história, mas transconstruir paradigmas é fundamental para se que transforme espaços e que se faça da escritura – e da língua – o espaço da revolta, como definiu Richard.

No segundo ponto, a transgressão temática ocorre na possibilidade de não só reescrever velhos estereótipos e paradigmas, mas na oportunidade de abordar novos temas. Seguimos lendo literatura de mulheres que abordam o tema do casamento, por exemplo, parecendo ser um dos desejos comuns às mulheres. As relações sexuais ainda são romantizadas, muitas vezes vistas quase como um encontro cósmico ou destacando intenso prazer, e por vezes falta o respeito ao corpo feminino por parte do parceiro sexual e pela sociedade que nela a mulher se inscreve.

Além da relação com o sexo e o casamento, a maternidade é tema comum. Os romances escritos por mulheres parecem sempre revelar um desejo de rompimento com a maternidade: ou se viola o laço com a mãe, ou se reforça na decisão de ter filhos. Creio que nossa produção literária possa revelar mais que o eterno questionamento da pretensa necessidade de gerar ou não filhos. Talvez não se queira, ou não se possa, quem sabe não se deseje, e não há problema em nada disso. Por vezes, o problema seja colocar esse pressuposto como uma recorrência na construção narrativa, como se a mulher personagem tivesse, em algum momento da vida, que refletir sobre essa questão e, só por meio dela, amadurecer; por outras, o problema esteja em seguir abordando esse tema como uma representação que, longe de transgredir, aprisione mais essa discussão como uma função necessária – que talvez já não seja.

O gênero não é só uma categoria de análise, mas um construto pelo qual podemos e devemos ver as lógicas de poder hegemonicamente estabelecidas nos mais variados contextos de nosso meio. No entanto, ele não serve só para definir e denunciar as práticas machistas, mas para estimular e fazer crescer um movimento feminino e feminista da cultura. A transgressão discursiva, no meu entendimento, está aí: é necessário que as pautas sejam revistas, constantemente questionadas e propícias ao avanço, transgredindo os contextos, sejam reais ou ficcionais, e potencializando as produções literárias, sejam como representações de realidades sociais, sejam como construtos de realidades imaginadas.

É preciso que se tome por base outras posições, outras políticas, outras interpretações do mesmo objeto, que o amplifique, que o potencialize. Por vezes, o que vemos é um eterno movimento de círculo, de retomar o que se deu de maneira equivocada, mas o seguir em frente parece nunca chegar. Como numa estrada, questiona-se

o tempo todo se devemos seguir pela direita ou pela esquerda; no entanto, a decisão parece que não se torna efetiva, pois o caminho nunca chega à bifurcação.

Após quase cem anos, as palavras de Virgínia Woolf ainda seguem fazendo sentido, mas, infelizmente, não nos basta só uma renda mensal e um quarto com chave para que se inscreva em nós e se faça compreender no mundo a nossa independência. Falta ainda incentivo, falta abertura do campo literário, falta a plena vitória de um feminismo real, de uma igualdade de oportunidades, de uma sororidade de autoria, de empatia. Falta-nos um mundo em que as mulheres não sejam culpadas por seus corpos, que não sejam assassinadas pelas suas escolhas, que não sejam oprimidas pelas suas condições. De Simone de Beauvoir, só a certeza de que nos tornamos mulher a cada dia, a cada novo movimento.

Considerações finais

Na literatura, assim como na vida, os espaços permanecem opressores e injustos. As realidades seguem sendo inacessíveis à maioria das mulheres e continuamos justificando nosso trabalho, nossas atuações. A literatura se mantém questionando essa escrita de mulheres como desnecessária e politicamente militante, mas seguimos tendo as experiências de uma realidade de *mansplaining*, *maninterrupting*, *bropropriating* e *gaslighting* que são constantes e comuns. Esses termos, inclusive, acabam por se tornar transgressões discursivas, pois há a necessidade de conceituar na linguagem o que a sociedade experienciada por mulheres já está acostumada a sofrer. A palavra, mais uma vez, consolida a vivência feminina/feminista/de mulheres.

A história não só é feita pelos sujeitos que dela fazem parte, mas também, e sobretudo, ela se constrói pelos discursos que a validam. Desses que dela escrevem, muitos possuem validação pela sua questão de gênero – os homens. Escrever as histórias sempre foi uma necessidade dos homens de fazer História; nos últimos cem anos, o contar histórias se revela uma necessidade de as mulheres poder existir no mundo e mostrar, por meio de seus discursos, que a História também deve ser escrita pelas vozes dissidentes de todas, de todes, de todos.

Para Martin Puchner, “o mundo ocidental descobriu, para sua grande surpresa, que o romance, um gênero que muitos classificavam como uma contribuição tipicamente europeia à literatura, fora inventado mil anos antes por uma japonesa cujo nome não sabemos” (2019, p. 147). O *Romance de Genji* foi escrito por uma mulher, conhecida pelo nome da personagem, Murasaki Shikibu, que criou um mundo literário japonês, mas também a noção de narrativa que hoje temos, num Japão que sequer permitia que essa mulher pudesse escrever e ter conhecimento sobre literatura.

Aliás, em se tratando de referências orientais, muito semelhantemente ocorre com Sherazade, que conta histórias para sobreviver, cujo “destino, e o destino de todas as mulheres restantes do reino, dependeria do poder de contar histórias de uma mulher” (PUCHNER, 2019, p. 161). Em nosso solo latino-americano, Malinche traduz a voz, o sentido e as histórias da cultura de dois mundos, do estrangeiro e do povo local e, ao ser a *lengua* de dois povos, é vista como traidora de seu povo. Também é de sua palavra, do contar/narrar/comunicar em duas línguas, que os significados se fazem ecoar, e para salvar sua vida, seu destino também é traduzir dor, violência – e miscigenação.

As realidades sociais, por mais antagônicas e machistas que possam parecer, sobrevivem por meio da palavra das mulheres. As teorias de gênero e críticas feministas apenas corroboram para a leitura de uma necessária atuação de produção literária feita por mulheres, cujos muitos discursos não só reescrevem, mas reconstróem o cenário da representação literária e a vida ao nosso redor. Enquanto os espaços não são equitativos, clamamos por discursos que abram, cada vez mais, ficcionalidades possíveis na construção de um feminismo latino-americano cujas possibilidades já estão apontando no horizonte.

Referências

ALVAREZ, Julia. *En el tiempo de las mariposas*. Argentina: Editorial Atlántida, 1995 [1994].

BELLI, Gioconda. *El pergamino de la seducción*. Formato e-pub. Espanha: Seix Barral, 2010 [2005].

ESQUIVEL, Laura. *Malinche*. Canadá: Randon House Mondado, 2015 [2006] (Formato E-pub).

FEMENÍAS, María Luisa. Esboço de un feminismo latinoamericano. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 11, jan. 2007. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2007000100002>>. Acesso em: 20 set. 2018.

FERREIRA-PINTO, Cristina. Escrita, auto-representação e realidade social no romance feminino latino-americano. In: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, n° 45, 1° sem. 1997, pp. 81-95.

GLANTZ, Margo. Criadas, malinches ¿esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol 3. São Paulo: Unicamp, 1993.

HALL, Lady Margareth. Prólogo. In: MOI, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. Tradução: Amaia Bárcena. 2ª edición. Madrid: Cátedra, 1995.

MACHADO, Ana Maria. *Um mapa todo seu*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

MIRANDA, Ana. *Xica da Silva: a cinderela negra*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Apresentação. In: NAVARRO, Márcia Hoppe Org.). *Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995, p. 09-10.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 9, jan. 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>>. Acesso em: 27 out. 2016.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Tradução: Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993 [1988]

PONIATOWSKA, Elena. *Dos veces única*. Barcelona: Seix Barral, 2016.

POSADAS, Carmen. *La cinta roja*. Espanha: Espasa Calpe, 2008 (Formato E-pub).

PUCHNER, Martin. *O mundo da escrita*. Como a literatura transformou a civilização. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo?. In: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*. Arte, cultura, gênero e política. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002 [1993].

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995, p. 182-189.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: *Revista Educação e Sociedade*. Vol.15, n.02, 1990. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf. Acesso em 05 ago. 2016.

VALDÉS, Zoé. *La mujer que llora*. Barcelona: Planeta, 2013 (Formato E-pub).

WEMPLE, Suzanne Fonay. As mulheres do século V ao X. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Porto: Edições Afrontamento: 1990.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985 [1929].

Intertexto e *Latinoamérica*: Metz, Borges, Huidobro e estilhaços mais

Cláudia Lorena Fonseca

*Para um escritor a memória é a tradição.
Uma memória impessoal, feita de citações,
na qual se falam todas as línguas.
Os fragmentos e os tons de outras
escrituras voltam como recordações
pessoais. Com mais nitidez,
às vezes, que nas recordações vividas.
(Ricardo Piglia)*

Em recente evento¹, o qual teve por foco e objeto de debates a crítica literária latino-americana, entre os inúmeros temas postos em discussão, chamou atenção aquele que diz respeito à noção de *latinoamericanismo*, destacando-se os aspectos que se referem a termos e noções que, a princípio, já se teriam estabelecido como consenso: *hispanismo*, *América Latina*, *Centroamérica*, *Iberoamérica*, entre outros, empregados no sentido de se tentar abranger a totalidade daquilo que nos define como seres pertencentes a um determinado espaço e, conseqüentemente,

¹ Simposio Internacional *Dominios y Dislocaciones de la Crítica Latinoamericana – prácticas, incitaciones y entrelugares de un discurso autónomo*. Buenos Aires-UBA. 23, 24, 29 e 30 de novembro de 2021. Modalidade online. <<https://www.youtube.com/watch?v=nbjrOJWG98w&t=477s>> (<<https://www.youtube.com/c/CCUPUUBAFILO/videos>>)

a uma determinada cultura. Em sua intervenção, a coordenadora do encontro, Marcela Croce, lança a provocação, afirmando que não está segura sobre “hasta qué punto nos resulta todavía útil [...], usar el término América Latina. Si no lo deberíamos también poner en discusión, esto que se nos está resultando escaso, el de América Latina [...] que tiene que ver con esa pluralidad latinoamericana que no podemos homogeneizar [...]” (CROCE, 29/11/2021, 03:24:16). Expressando sua inquietação, já manifestada anteriormente², Croce considera que essa nomenclatura decerto já “no nos está resultando suficiente para definir estos objetos que tenemos [...]” (29/11/21, 03:25:47), tendo em vista que esta não se constitui em uma noção suficientemente ampla para que possa dar conta, por exemplo, das Américas anglófona, francesa ou holandesa. A investigadora argentina sugere que deveríamos pensar alguma alternativa que seja mais inclusiva, posto que talvez América Latina seja um termo que já cumpriu um percurso e, hoje, é discutível se segue nos resultando igualmente útil, o que gerou outras intervenções e posicionamentos³, reacendendo um debate que, em tese, parecia há muito estar encerrado no âmbito da crítica que tem por objeto essas noções, evidenciando, a partir desse movimento, que de fato essa pretendida tranquilidade no que concerne ao tema era ilusória. Na verdade, conforme destacou um dos investigadores presentes, a discussão é tão antiga quanto o próprio nome América Latina e está em debate desde mais de um século. Outras questões foram levantadas, além da polêmica em torno à nomenclatura, como por exemplo, a situação do Brasil, reconhecido (ou reconhecendo-se) como parte de fato integrante da América Latina, considerando-se o caráter sócio-político da noção, e não apenas o fator linguístico, tão limitante. E, ainda, qual o espaço possível para uma crítica latino-americana? Qual a relevância dessa crítica que se faz desde o periférico, em língua *não inglesa*?

Profícua discussão que certamente não encerra a questão, sequer era esse o objetivo, mas tem o mérito de manter vivo o pensar nossa condição. Instaure uma possível necessidade, de se repensar aquilo

² Ver, por exemplo, Latinoamericanismo. *Historia intelectual de una geografía inestable*, de 2010.

³ Participavam da discussão, nesse momento, os professores Wilfrido Corral, Claudio Maíz, Analía Gerbaudo, Grinor Rojo, Idelber Avelar e Maricruz Castro, além da Coordenadora, Marcela Croce.

que nos define ou traduz, deveras, em meio à heterogeneidade que nos caracteriza. Esse debate, ampliado, engloba também toda a discussão em torno do ‘regional’: àquilo que diz respeito à região, e toda uma noção de pertencimento, além das questões concernentes à literatura produzida com essa marca, seja se nos referimos à literatura *de* determinadas regiões, ou comarcas, segundo a perspectiva de Ángel Rama; seja se tomamos em conta *literatura regional* a partir de seus motivos.

E são esses os temas aos quais nos dedicamos, especificamente, neste estudo, a partir dos pressupostos dos Estudos de Intertextualidade que, ao contrário do que poderia parecer a princípio, é uma das características mais marcantes da produção regionalista e, como procedimento, revela-se indispensável para a investigação das relações dialógicas entre esses textos. Para tanto, nos valem também das reflexões de autores-críticos, em especial os latino-americanos que se ocuparam desses aspectos.

Regionalismo e intertexto

A ocorrência de temas e questões ligadas ao que se convencionou chamar regionalismo, tanto no âmbito sócio-político, quanto no literário é bastante frequente, sobretudo em se tratando de culturas periféricas, nas quais as questões de identidade se constituem, ainda, em aspecto problemático, embora a princípio as fronteiras entre nações e povos estejam mais diluídas. As diversas áreas do conhecimento se voltam em conjunto para essas questões, buscando esclarecer a razão da necessidade que temos de retomar continuamente a investigação em torno ao tema. A começar pelas disparidades no que diz respeito a definições e à nomenclatura, pouca coisa está em verdade definida em relação ao tema, apesar da extensa produção voltada para esse campo de estudos. Sabe-se é que o regionalismo, nas palavras que tomamos de empréstimo a Ruben Oliven (1992), tem múltiplas facetas e aponta para as diferenças existentes entre as regiões, utilizando-as na busca de raízes culturais, na construção de identidades próprias. No que tange a esse aspecto, a literatura desempenha papel fundamental, pela sua relação com o contar, com o narrar da memória coletiva, aquela que se deseja perpetuar, uma memória que consiste em seletividade e invenção.

O regional é terreno perigoso e instável, corremos muitos riscos ao percorrê-lo. Mas é certo que na atualidade já não mais se admitem muitas das suas formas, pois a noção que prevalece na atualidade dos estudos é a de transcendência, admitido apenas o regionalismo como construção estética que, a partir do plano formal e do plano dos significados, vá além de suas velhas formas. No entanto, ainda hoje, observa-se que estudos acerca do tema se fundam, em muitos casos, na sua superação. Trata-se de um paradoxo: estuda-se a sua ocorrência para provar que não há mais razões para fazê-lo. Observa-se, também, que as investigações acerca do regionalismo têm sido predominantemente teóricas e localizadas, ou se limitam ao estudo de autores. Quando optam por fugir ao teórico, os estudos em grande parte ainda incidem sobre o temático, ligado ainda à ideia de exaltação de uma determinada região. Já quando a opção é pelo texto literário, verifica-se que aspectos relativos à sua construção, sua forma e estrutura, são pouco abordados. E são esses, no final das contas, os principais responsáveis pela atualização e permanência do regionalismo literário.

O regionalismo adormece e retorna, de forma cíclica e sistêmica, modificado e parecendo exercer sempre uma determinada função, adequada àquele momento específico de seu ressurgimento. A permanência do regionalismo na literatura, em especial na América Latina, está diretamente relacionada à sua necessária mimetização, o que Ángel Rama (1974, p.204) denomina *transmutação*. O discurso regionalista é tecido pelo imbricamento das vozes que o configuram, formando uma rede polifônica e plurilíngue, além de antropofágica⁴, o que faz com que esse discurso seja, além de plurivocalizado⁵, paradoxal e pleno de nuances.

As relações de contato que se dão nas fronteiras gaúchas são ricas e instigantes e deixam marcas indeléveis em suas manifestações literárias, orais ou escritas. A produção literária sul-rio-grandense é muito próxima daquela dos países do Prata e com estas dialoga de maneira especial. Nessa vertente literária ressoam as vozes de outros textos e autores, de mesma temática, em geral, pertencentes ou não à mesma região ou sistema literário, os quais se sobrepõem. Esse aproveitamento se dá a partir de uma relação intertextual

4 Aqui entendida não apenas como um processo de autonomia construtiva, mas como metáfora de um processo intercultural.

5 A partir da concepção de Mikhail Bakhtin.

que vai estabelecer um espaço de confluência e a consequente ressimbolização desses autores e textos.

A intertextualidade é, portanto, uma das características mais marcantes dessa produção, a qual é denominada, eventualmente, de *literatura de temática rural*, pelo estigma que carrega a nomenclatura. Talvez não fosse o caso, pois se considerarmos a produção de muitos autores que circularam por esse campo, em especial na contemporaneidade, a preocupação não tem fundamento.

No bien ha sido planteada, comprobamos la aparición de creadores literarios que tienden los puentes indispensables para rescatar a las culturas regionales. Manejan de una manera imprevista y original las aportaciones artísticas de la modernidad. Pero además, y es esto más importante, revisan a la luz que ella proyecta, los propios contenidos culturales regionales a la búsqueda de soluciones artísticas que no sean contradictorias con la herencia que deben transmitir. Esta es la novedad que se registra en el comportamiento de algunos grupos regionalistas: un examen revitalizado de las tradiciones locales, que habían ido esclerosándose, para encontrar formulaciones que permitan absorber el influjo externo y disolverlo como un simple fermento dentro de estructuras artísticas más amplias en las que se siga traduciendo la problemática y los sabores peculiares que venían custodiando. (RAMA, 1974, p. 207)

As palavras de Ángel Rama nos remetem de pronto a autores como Luiz Sérgio Metz, por exemplo. Gaúcho, contemporâneo, se assim considerarmos a produção do final do século XX, e fronteiro, sua obra se fundamenta sobre a questão regional, pelo menos no que diz respeito a alguns aspectos, em especial o espaço. Caso paradigmático, sua obra dialoga não apenas com a produção literária do sistema local, do qual faz parte, mas com o cânone mundial.

Em *Assim na terra*, seu único romance, publicado em 1995, o narrador vai dar conta, em um relato mais que fragmentário, mas estilizado⁶, além de não convencional, dos principais momentos

6 Noção que predomina nos estudos contemporâneos de Intertextualidade. Pode-se recompor algo a partir de seus fragmentos, não a partir de estilhaços. Em *Assim na terra*, o narrador se questiona sobre o seu próprio processo de composição: "Onde estão os fragmentos desse enredo estilizado, sem sujeito, sem objeto, mas cada vez mais vivo e real e estranho?" Octavio Paz, em *Os Signos em rotação*, afirma: "A história da poesia moderna é a de um descomedimento. Todos os seus grandes protagonistas, após traçar um signo breve e enigmático, estilhaçaram-se contra o rochedo." (Octavio Paz)

de sua vida desde a infância, e irá empreender uma busca. O espaço configurado já no começo da narrativa é o espaço comum ao sujeito pampeano e se apresenta como um espaço que poderíamos chamar, a princípio, de rural, embora se revele mais periférico, no sentido de margem. O contexto é o do êxodo rural, em que o urbano, considerado negativamente, se sobrepõe inexoravelmente ao rural, o qual vem assimilando a modernidade, fato ao qual nem mesmo os protagonistas, o narrador e seu *guia*, estão imunes, posto que já expostos ao pensamento, à erudição. Eles têm consciência da modernidade e o quanto é inevitável esse processo. Rejeitam e procuram uma forma de subverter essa ordem.

A obra instaura, portanto, a busca do narrador-protagonista, que decide percorrer esse espaço do qual é originário em busca de si mesmo e do Sul, através da partida física e da viagem pelos caminhos da memória, pois o imaginário desse mundo que não mais existe, se é que um dia realmente existiu, os restos da memória coletiva, o que ainda resta de imagens, precisa ser fixado, mesmo que a princípio sua motivação seja de caráter mais pessoal. Acompanhamos a travessia desse narrador dilacerado em uma experiência de aprendizado e vertigem, que culmina em seu posterior relato. Contribui para essa percepção o tempo do discurso, que se apresenta complexo, observando-se uma concomitância entre o tempo presente do narrado e o tempo anterior a este.

O diálogo intertextual que se estabelece na obra se dá a partir de autores do sul, mas também com muitos outros autores e poéticas. Observa-se um aproveitamento, por parte do autor, da herança da gauchesca platina do modernismo hispânico, na composição de sua obra, do esteticismo concebido de forma ampla, além do subjetivismo, tendências que influenciaram as vanguardas e que ocorrem paralelamente ao movimento *regionalista*. No que se refere aos latino-americanos, é evidente o diálogo com Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Alcides Maya, Cyro Martins, Julio Cortázar, José Hernandez, Ricardo Güiraldes, Vicente Huidobro, Arturo Uslar Pietri e Aureliano de Figueiredo Pinto, para ficarmos apenas nas relações mais visíveis dessa intertextualidade, que não é apenas citação, mas estrutura narrativa, e que se fazem presentes de forma explícita ou cifrada.

Apesar das referências a autores não latino-americanos, como T.S. Eliot, J. W. Goethe e Stéphane Mallarmé, por exemplo, o que

se verifica é que há maior proximidade, de fato, com a literatura platina, e muito pouco com a brasileira, no sentido nacional, em *Assim na terra*, o que deixa claro a qual sistema se filia o autor. Esse movimento pode-se identificar já na obra de autores da primeira metade do século XX, caso de Alcydes Maya, de Cyro Martins, de Aureliano de Figueiredo Pinto, referências do autor, e mesmo na de contemporâneos, como Sergio Faraco.

Mas, sobretudo, é um diálogo crítico que observamos, a partir da discussão sobre o fazer literário e a tradição, no sentido em que Metz, ao acionar a biblioteca, o faz a partir de um profundo diálogo com autores que, ademais de produzirem literatura, se ocuparam e teorizaram sobre as questões que envolvem a escritura, o fazer literatura, não apenas de maneira ampla, mas em particular em sua própria obra, em suas relações com a Biblioteca. Por esse motivo o autor lança mão também de outros autores e obras canônicos da literatura para além da América Latina. Trata-se de uma discussão metaliterária, que tem por mérito dar continuidade ao debate sobre a questão da originalidade em literatura.

Crítica e escritura

Dos autores que compõem a Biblioteca de Metz, destacam-se muitos daqueles que se tornaram referência naquilo que concerne ao pensar e produzir literatura a partir de uma perspectiva metaliterária: Jorge Luis Borges; Stéphane Mallarmé; T.S.Eliot; J. W.Goethe, por exemplo, além de Vicente Huidobro, considerado mais localmente. Em comum entre eles podemos dizer que está o desejo de totalidade e de síntese, seja o desejo de uma obra única ou de uma biblioteca total: a Obra; o Livro; a Biblioteca de Babel. Um livro que contivesse todos os livros, o livro dos livros, definitivo. Sua concepção de poesia e escritura pressupõe um diálogo com a tradição. Essa particularidade faz com que se insiram na linhagem dos escritores-críticos, na acepção de Leyla Perrone-Moisés (1978), que distingue essa categoria daquela dos críticos-escritores, como Octavio Paz, por exemplo, apesar de considerar em geral difusas as fronteiras entre as duas categorias. Observamos também outro ponto de contato entre os autores citados: citam-se entre si e todos eles parecem ter Mallarmé como referência. Segundo Leyla Perrone, “com Mallarmé é toda a literatura que é questionada, a partir da

questão do sentido, e da maneira como este se produz na relação escrita e leitura.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.122). O papel que desempenha o autor na mudança de rumos que toma a literatura a partir de fins do século XIX, é fato incontestável, e talvez só tenha sido bem avaliado na segunda metade do século XX, quando também “se atentou para o projeto irrealizado mas teorizado do *Livre*: um livro ‘premeditado’, ‘arquitetural’, ‘impessoal’, no qual a substância concreta das coisas se apagaria, deixando só ‘o conjunto das relações existentes em tudo.’” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 112)

Nesse sentido, é possível afirmar que os poetas-críticos foram responsáveis por essa visão mais apurada de Mallarmé e de sua obra, sobre a qual se debruçam, tornando-a objeto de sua produção crítica e ficcional, como acontece em Borges. Por exemplo, Leyla Perrone afirma que traços de Mallarmé podem ser detectados na invenção de ‘Pierre Ménard’, e que quando Borges expõe “a ideia, que lhe era cara, de um livro que fosse ‘o livro absoluto, o livro dos livros que incluía a todos como um arquétipo platônico’, a referência a Mallarmé não poderia faltar [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 114). Segundo Leyla, Borges considerava o autor francês como um representante de uma espécie nova: “a do homem de letras como sacerdote, como asceta e quase como mártir.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.126).

Também Octávio Paz se ocupa da obra de Mallarmé, dedicando a este um lugar privilegiado em seus estudos, tendo sido um dos primeiros a destacar as possibilidades de leitura da obra do poeta, as quais, segundo o crítico, restariam ainda inexploradas à época. Essa constatação se dá, sobretudo, a partir da leitura que o mexicano faz da obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, considerada um marco da poesia moderna, momento de ruptura e de transição. O poema em questão é considerado, segundo alguns críticos, Philippe Sollers, por exemplo, como um dos fragmentos do *Livre*, projetado por Mallarmé como uma rede de relações, que permitiria navegar em todas as direções, o “livro absoluto que seria o fim último do universo” (PAZ, 1982, p.335). Segundo André Dick (2007), a Grande Obra (ou Livro Total) de Mallarmé, revelada por ele em carta a Verlaine, era o *Livre*. Seu desejo era o de “compor uma obra que reunisse “tudo”, [...] um livro aleatório no qual muitas coisas pudessem caber” (DICK, 2007, p.5). A poesia como crítica

e autocrítica é também uma característica moderna de Mallarmé, apontada por Paz, para o qual, o legado desse autor não é a sua palavra, mas o espaço que sua palavra abre. (PAZ, 1982, p.337).

Portanto, os povos latino-americanos não ficaram imunes à abertura proporcionada por Mallarmé. No Brasil, podemos destacar, por exemplo, o papel fundamental que o autor desempenha entre os concretistas. Ainda na América de colonização hispana, além de Borges, um dos principais nomes entre os autores-críticos a ter sua obra marcada pelos valores do francês foi o chileno Vicente Huidobro, o qual se destaca por sua produção e por sua concepção de escritura, citado por Octavio Paz como aquele que abre as portas da poesia contemporânea no continente (PAZ, 1982, p. 116). E é indiscutível a importância do autor e sua obra para o desenvolvimento da poesia chilena, não necessariamente por sua teoria: o *creacionismo*, mas como renovador dessa literatura, já que foi o responsável pela circulação de novas ideias, divulgando e fazendo aproveitamento das vanguardas francesas do início do século XX.

Com Octavio Paz, as relações de Luiz Sergio Metz em *Assim na terra* se dão essencialmente no âmbito teórico-crítico. Identificamos que compartilham uma concepção de escritura, além das questões específicas referentes ao lirismo, ritmo, poesia e a função do poeta. Esse diálogo, podemos observar, perpassa a totalidade da narrativa, de forma disseminada, seja como referência não nomeada; seja como aproveitamento de pressupostos críticos na própria estrutura da obra. O autor mexicano, em *O arco e a lira* (1982), por exemplo, discorrendo sobre as distinções entre poesia e prosa, estabelece uma analogia entre estas e figuras geométricas, afirmando que “a figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa” (p. 83), e que o poema, ao contrário, “apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (p. 84). A aplicação dessas noções na obra de Metz é perceptível, pois se observa nela uma *circularidade narrativa lírica*. Circularidade não convencional, destaque-se, considerando-se que a obra não se fecha em si mesma, mas uma espécie de circularidade vinculada a ciclos, além disso, verifica-se que o princípio da trajetória do protagonista esclarece seu fim e é

esclarecido por este, ou seja, “no meu fim o meu princípio, no meu princípio meu fim”, e a referência a Eliot não é mera referência, mas estrutura e um *leitmotiv* em *Assim na terra*.

A respeito das distinções entre poesia e prosa, Octavio Paz diz ainda que há obras em que “as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo” (PAZ, 1982, p. 87). Nesse caso, a prosa se nega a si mesma, fazendo então dessas obras verdadeiros poemas. Adverte também que “as obras do tempo que nasce não estarão regidas pela ideia da sucessão linear e sim pela ideia de combinação: junção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos” (PAZ, 1982, p. 137). É essa ideia de combinação, de fato, o que podemos perceber em *Assim na terra*, obra que se apresenta com exacerbado lirismo mas que, no entanto, não pode ter negada sua condição prosaica.

Ao evidenciarmos a condição lírica, a concepção de lirismo e poesia que orientam a escritura da obra, diríamos que são igualmente emprestados pelo autor a Otavio Paz, que é nesse nível também que *Assim na terra* dialoga com o autor mexicano. Além disso, Paz foi tradutor de Bashô, estudioso da poesia japonesa e da obra de Huidobro, o que se constitui ainda em mais um nível de intertextualidade com a obra de Metz. Em *Os signos em rotação*, Paz trata da inspiração poética, da tarefa do poeta e da operação poética de uma maneira geral. “A operação poética não é diferente do conjuro, do feitiço e de outros processos da magia. A atitude do poeta tem muita semelhança com a do mago. [...]. O mesmo se verifica com o poeta. [...] A revelação poética pressupõe uma busca interior” (PAZ, 1982, pp. 64-65). A busca interior empreendida pelo narrador de *Assim na terra* é poética. Logo, tem algo de mágico esse percurso. Em determinado momento, o narrador da obra conversa sobre a função do poeta, ou “para que serve o poeta”? E cita Octavio Paz, sem nomeá-lo: “- Alguém adivinhou que a função do poeta é despertar o futuro. É um mexicano e está hoje entre nós, aqui. Posso vê-lo avivar as pegadas do tempo [...]” (METZ, op. cit., p. 97). Palavras “do mexicano”, no ensaio *Os signos em rotação*: “O poeta não se limita a descobrir o presente; desperta o futuro, conduz o presente ao encontro do que vem; *cet avenir será matérialiste*.” (PAZ, 1982, p. 313)⁷.

⁷ Esse ensaio, que aparece inicialmente em “*El arco y la lira*”, de 1956, traduzido para o português por Olga Savary e lançado no Brasil em 1982, também está compilado na obra

Como podemos observar, o diálogo que se estabelece entre autores que se debruçam sobre as questões referentes à natureza do texto literário é intenso. Podemos dizer que esse diálogo se constitui, na verdade, em uma rede de autores e textos, que se entrelaçam e produzem na relação entre suas escrituras. Mas é, sobretudo, o olhar crítico desses autores sobre o fato literário que aproveita Metz. Nesse sentido, observamos que esses temas são motivo de reflexão também por parte do narrador de *Assim na terra*, o qual, ao acionar seus modelos traz para o centro dos debates as questões e dilemas que inquietam o escritor latino-americano em geral, e que poderiam ser resumidas a: como sair da região? Como pertencer a este espaço, e escrever desde este local, periférico, sem obrigatoriamente considerar o *centro*? A resposta para essa questão talvez passe pela solução que encontra Metz ao buscar um vínculo com autores que são oriundos deste espaço, mas que, ao mesmo tempo, mantêm uma importante relação com a matriz/centro, como é o caso de Vicente Huidobro, por exemplo. Essa preocupação é manifestada pelo narrador, que gesta sua criação, ao se perguntar: “mas se fosse só uma fraqueza, como explicar as longas horas passadas sobre um verso inovador e proscrito de um poeta estranho e procurar afinidades com outros daqui, alguns inovadores mas familiares demais para o estranhamento?” (METZ, 1995, p.31).

O autor não é referenciado diretamente, a não ser em um pequeno jogo de palavras, em forma de uma placa com dizeres, sobre uma porta, com a qual o narrador protagonista se depara: “Deus te dê Huidobro tudo o que me desejares” (METZ, 1995, p. 57). É uma pista, desperta a desconfiança de que o chileno é uma referência importante, e que provavelmente esteja presente na obra não apenas como simples e única alusão. O certo é que Metz dialoga com Vicente Huidobro a partir de seus processos criativos, mais especificamente com o *creacionismo* huidobreano. Para Huidobro: “La primera función del poeta es crear, la segunda, crear, la tercera, crear.” (HUIDOBRO, 2003, pp.1338-1339)

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte

homônima, “*Os signos em rotação*”, lançado no Brasil em 1972.

y distinto de los demás fenómenos. [...] Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. [...] Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas.” (HUIDOBRO, 2003, pp.1339-1340)

Considerado como um dos maiores nomes da literatura chilena e, de maneira mais ampla, da poesia de língua espanhola do século XX, Huidobro não é uma unanimidade, no que diz respeito a sua condição *latinoamericana*. Isso se deve ao fato de que o autor, nascido no Chile em 1893, viveu um período longo na Europa, sobretudo em Paris, tendo aí escrito uma parte considerável de seus textos, a partir do contato com as vanguardas de início do século XX. Por esse motivo, também, sua obra foi aceita com reservas e desconfiança em seu país de origem.

No entanto, Ana Pizarro, que investigou com profundidade a obra do autor, faz questão de salientar que sua poesia, contrariamente ao que afirmam seus detratores, não é uma obra sem relação com a América Latina, muito embora a forma e as raízes da literatura produzida por Huidobro revelem suas raízes *européizantes*. Para a investigadora chilena, essa vinculação com a Europa é importante, pois se produz em um momento crucial da constituição do discurso literário latino-americano (1994, p.15). “Es el momento, como lo dijo tan hermosamente Ángel Rama, en que se ponen a la hora los relojes transatlánticos” (PIZARRO, 1994, p. 15). A autora destaca a história cultural do continente, marcada pelo colonialismo, para evidenciar a impossibilidade de negação da nossa condição, embora afirme que o telurismo, característica huidobreana, é próprio da América. Segundo Pizarro, trata-se de uma atitude que mostra seu enraizamento profundamente americano. E agrega: “En efecto, a medida que su obra evoluciona y alcanza mayor madurez, un rasgo comienza a marcarla. Ese carácter es una visión del mundo propia del hombre primitivo, una visión del mundo natural que responde a un proceso de integración. (1969, p.7)

Figura polêmica, contraditória, ambígua: são alguns dos adjetivos empregados para qualificar a figura do poeta, cuja obra é caracterizada pela invenção e por sua potência lírica. Também ele um escritor crítico, sobretudo dos seus processos de criação,

aplicados a sua própria obra, publicou textos ensaísticos e manifestos. Sua obra é essencialmente metaliterária. Estudioso da obra de Mallarmé, com o qual dialoga de forma intensa, em 1936 Huidobro publica na revista *SUR*, “Tríptico a Stéphane Mallarmé”⁸, no qual a relação com o poeta francês se evidencia, em especial, na primeira parte do tríptico, em que conversa abertamente com o poeta e sua obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*: “Tu dura gracia tu sombra con su constelación [...] / Como el acaso preparado por el alma / Y el naufragio deseado en la amargura / [...] Todo verso implica seu destino / [...] Toda idea lleva un azar ” (HUIDOBRO, 1936, pp. 39-45). Mireya Camurati, em seu estudo sobre o Tríptico, “El gran poeta y el gran poema”, publicado na edição crítica da Colección Archives dedicada a Huidobro (2003, p.1608), fala de “uma vibração semelhante entre os autores” (2003, p. 1609). Nesse sentido, poderíamos afirmar o mesmo ao considerarmos a relação que se estabelece entre Metz e Mallarmé e Huidobro, em *Assim na terra*, configurando-se em mais uma evidencia do vínculo entre esses autores e quase todos os modelos do autor gaúcho com o autor francês.

“No cantéis la rosa ¡Oh poetas!/Hacedla florecer en el poema”, propõe Huidobro em *Arte poética*, de 1916. A proposta, afirma Pizarro em um de seus estudos (1994) sobre a obra do autor chileno, “pone en evidencia la distancia de la palabra signo con el objeto a que alude: no más referencia a éste – se dice – es necesario que el poema sea él mismo la construcción del objeto” (p.13). O que também é tema de reflexão para o narrador protagonista de *Assim na terra*, seja em seus próprios questionamentos ao considerar a criação poética; seja em diálogo com seu *guia* no interior da narrativa, no tempo em que permanece gestando a obra que lemos.

Luiz Sérgio Metz, em sua *auto* apresentação de autor na biografia que escreve sobre Aureliano de Figueiredo Pinto, afirma que “gostaria de ser enquadrado na escola ou na corrente ou na vertente dos que escrevem versos cubo-futurista-nativista” (1986, p.84). Jorge Schwartz, em “‘*Exprés*’, ideograma de la Cosmópolis”, que se encontra também na Edición Crítica à obra de Huidobro (2003), se refere ao que seria o *projeto cubista-futurista* do autor (p.1575). Percebemos que o diálogo de Metz com o poeta chileno parece ser de

8 Recompilado em *El ciudadano del olvido*, de 1941.

fato anterior ao romance que escreve e, segundo se pode constatar, o autor se identifica com o projeto de seu precursor.

Jorge Teiller, também poeta e leitor de Huidobro ainda em meados do século passado, afirma que na poesia do autor “la imagen oculta la palabra, y la palabra no tiene ningún brillo por sí misma. La comprensión de la imagen tiene por condición el sacrificio de la palabra.” (s/d, p.3). E este seria provavelmente mais um motivo para que Huidobro seja considerado o poeta estranho dos versos inovadores e proscritos, mencionado pelo narrador de *Assim na terra* (1995, p. 31). O vínculo entre as obras do chileno e do brasileiro é profundo, e se percebe disseminado na narrativa deste último. E não podemos dizer que se trata apenas de um diálogo entre concepções de escritura. As referências são muitas, em geral em forma de alusão, muitas delas literárias, amalgamadas ao discurso do narrador protagonista, em um diálogo com a produção poética de Huidobro, em especial com sua obra mais conhecida, *Altazor*, e com seus Últimos poemas. A referência abaixo, por exemplo, nos remete a *Altazor*.

Eu estava com uma imagem de palavra, uma palavra zepelin [...] ela tinha uma letra cedilha, e na cedilha, na alça dela, um homem estava agarrado, parecia haver naufragado no ar. A palavra voava levando-o. Era uma palavra pólen. Ela poderia ser caça ou calço. Mas ela era outra, vagando num grande espaço. Depois ela embicou, ela procurou um lugar limpo para aterrar. Nele ela afundou e o homem também. Mas nessa visão me chegaram vozes e sobre elas não posso falar. Fiquei relendo, com o olhar nas telhas escuras, deitado de costas, autores que me confundiam. Dois livros que se embaralhavam. Goethe era um deles. (METZ, 1995, p.63)

Publicado em 1931, *Altazor* é um texto de busca, segundo Ana Pizarro (1994). O poeta “va llevando así hasta las últimas consecuencias la posibilidad de restaurar al signo su función. En esa búsqueda va produciendo lo que Schwartz llama la ‘disolución del referente’” (2003, p. 47). Obra excepcional, sob vários aspectos, desconcertante naquele momento de seu surgimento, e talvez ainda hoje, o poema foi objeto de um número considerável de estudos, que em geral coincidem sobre suas qualidades estéticas e sua importância no contexto da literatura latino-americana, mesmo que, considerando alguns julgamentos de valor, tenha sido necessário que o tempo assim tivesse deixado claro. Trata-se de

um texto limítrofe, nas palavras de Saúl Yurkiévich (HUIDOBRO, 2003), é nele que “con excepcional temeridade, Huidobro rompe el pacto primordial entre palabra y mundo” (p. XVII). E é onde o poeta consegue a máxima autarquia referencial, figurativa e linguística, ainda segundo o mesmo Saúl. Para ser alcançado esse objetivo, o poeta tem que dar o ‘salto abismal’, “necesita disponer el orden objetivo, remodelar el mundo a su arbitrio, fabular otro universo” (p. XVI). Já Antonio Risério, em texto de apresentação à edição bilingue de *Altazor e outros textos*, publicada no Brasil, citando Schwartz, diz que este inscreve Huidobro na linhagem do Mallarmé de “Un coup de dés” e do Edgar Allan Poe de *Filosofia da Composição*, e aponta o ‘caráter metapoético do seu fazer’, não apenas nos textos em que discute a criação poética, mas também nos literários. *Altazor* “é texto e metatexto [...] criação poética e crítica de poesia, linguagem e metalinguagem” (RISERIO, pp.21-22). Também da obra de Metz podemos dizer o mesmo.

Já no que se aplica ao aproveitamento de temas e soluções narrativas, o vínculo entre os autores é igualmente estreito. Percebemos, por exemplo, que a partida do eu-lírico em *Altazor* e a do narrador protagonista de *Assim na terra*, tem motivação semelhante. Ademais, ambos compartilham de uma mesma *disposição mental*, se podemos dizer, um *racionalizar sentindo*, entre o perplexo, o dolorido e a ousadia. A linguagem do narrador protagonista na obra de Metz se assemelha em muito a de *Altazor*, fragmentada e lírica, obedece ao fluxo do pensamento. No entanto, a busca em *Assim na terra* é terrestre, é onde entram Eliot e sua *terra desolada*, o inventário de um espaço que se desintegra.

A postura de Luiz Sergio Metz em relação a seus modelos é sobretudo de desenvoltura, e também de admiração. Não há propriamente subversão de modelos nesse caso. Há uma relação de interatividade com a biblioteca, uma *Memória lúdica*, “uma poética dos textos em movimento”, conforme assim concebe Tiphaine Samoyault (2008), pois *Assim na terra* é uma obra totalmente construída a partir de outros textos, o que contraindicaria uma análise de tipo descritivo, que se ocupasse do levantamento tipológico dos fenômenos. No caso específico da obra com que trabalhamos, muito maior a produtividade se conduzirmos nossa análise “do lado da compreensão da disseminação, das razões profundas da desintegração do texto pelo intertexto.” (SAMOYULT, 2008, p.45),

saindo do “procedimento da poética descritiva para entrar numa interpretação mais global do sistema e da multiplicidade dos textos” (p.45). Fim a que se pode chegar “ligando-se ambos à distribuição espacial e temporal das referências, examinando em seguida, em espessura, a estratificação dos dados eruditos ou da memória literária dos textos.” (p.45).

As relações que se estabelecem entre textos em *Assim na terra* são, sobretudo, relações de co-presença: a citação, a alusão e a referência, nas suas mais variadas formas. Quanto às práticas intertextuais, ou seja, a absorção de um texto por outro, estas consistem em operações de integração, além de operações de colagem. A obra de Metz se enquadra naquele tipo de romance, segundo Leyla Perrone Moisés, que tem por base a assimilação de textos via “reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre”. Talvez possamos afirmar que *Assim na terra*, acaba por se revelar um verdadeiro compêndio da literatura latino-americana, em especial aquela produzida na região da qual faz parte.

Tradição e Tempo: estilhaços

Assim, é lícito afirmar que é com os autores-críticos que Luiz Sérgio Metz dialoga em *Assim na terra*, dentre os quais muitos latino-americanos como os já citados Vicente Huidobro e Octavio Paz. No entanto, é com Jorge Luis Borges que sua relação é ainda mais intensa e profunda, pois se dá em vários níveis, e é explícita em muitos aspectos e momentos, embora o autor nunca o nomeie, diferente do que faz com muitos dos seus modelos. Ou talvez as referências ao argentino sejam mais identificáveis para o leitor brasileiro, que tem alguma familiaridade com a obra de Borges, em geral, mas que pouco conhece a de Huidobro ou a de outros autores latino-americanos.

Um desses momentos em que a referência a Borges é mais explícita, e não gratuita, talvez seja aquele em que o protagonista se detém, por um período de tempo indeterminado, em busca de descanso, pouco antes que se efetive a possibilidade do deslocamento temporal.

Tudo se transformou em saudade, e mesmo andando apressadamente seu alcance não era desfeito. [...] Por desatento no que a mirada varria, bati a testa num galho de árvore, grosso de limo, penetrando a mataria. Ali busquei

o sono. Nada. Fui escrevendo. Precisei tocar na pálpebra para saber se o que diluía as letras na caderneta era orvalho, chuva ou lágrima. Caía turvando o que já era turvo sobre as linhas no branco da pequena folha, sem me deter nos mínimos frascos virados, pedaços do teu vestido de fugir para o México nesta hora que te escrevo novamente, sem mesmo saber onde estás ou que mundo é hoje. Apenas me vesti e vim, quando tua voz roçava sobre a lâmpada amortecida no espelho da vidraça e tuas pernas se recolhiam para junto do ventre naquele quarto que chamamos Rivadavia, bem na encruzilhada do sul. (METZ, 1995, p.34)

Trata-se de uma referência que remete ao conto “O Sul”, de Jorge Luis Borges. É também o momento em que ocorre a primeira de uma série de batidas de cabeça que sofre o protagonista ao longo da narrativa. No caso de “O sul”, seu protagonista, Juan Dahlmann secretário de uma biblioteca, sujeito de dupla linhagem, as quais ‘discordam’ uma da outra, a nativa e a europeia, sente-se duplo, embora eleja a de seu antepassado nativo, de morte romântica. Seu *criollismo* é fomentado voluntariamente a custa de alguns hábitos, os quais não estavam em conformidade com a vida que levava. Após um pequeno acidente, uma pancada em um batente de janela, é internado em uma clínica, vítima de uma infecção generalizada. *Saindo*⁹ da clínica e atravessando a Rua Rivadavia que, “ninguém ignora”, é onde o Sul começa, entra “num mundo mais antigo e mais duro”. Toma um trem em direção ao Sul mais profundo, onde uma série de incidentes ocorrem, que culminam em um duelo de Dahlmann com o Sul.

Em relação ao protagonista de *Assim na terra*, as batidas se repetirão, sempre prenuncio de algo importante. Se em Borges é uma única pancada que desencadeia o acontecimento, diríamos que, aqui, este vai se preparando a partir das batidas. Esta primeira, por exemplo, é preparatória para algo maior, o que é plenamente justificável, já que na forma conto o evento é singular. Porém, “O Sul” não é o único texto do autor argentino referenciado por Metz em sua obra. Na verdade, o diálogo se dá com a totalidade da produção de Borges, de uma maneira geral e, particularmente, com a obra *Ficções*, na qual se encontra também o conto “O jardim das veredas que se bifurcam”, provavelmente um dos mais

9 Não entraremos aqui no debate que tem em conta as distintas e conflitantes leituras do conto.

complexos do autor. Nele, o tempo e o labirinto são os temas dominantes. Misturando dados históricos e dados inventados, assume tom policial/detetivesco, história de guerra e espionagem, com desdobramentos surpreendentes. A trama é ardilosa, e nela aparecem os temas recorrentes do universo *borgesano*, bem como os recursos dos quais costuma se valer o autor na construção de sua produção em prosa. Nesse caso, também como ocorre em “O Sul”, o veículo que proporciona esse deslocamento temporal é o trem¹⁰. Acompanhamos o adentrar do protagonista em outro mundo e outro tempo, além de outro espaço, que é labirinto. Um labirinto de símbolos que é uma obra, situação análoga a que vive o protagonista de *Assim na terra*, na qual um novo tempo também se abre, o tempo suspenso em que se dará o encontro com a personagem que vai instruí-lo e dar-lhe as chaves para a produção da Obra, o Livro: a obra pactuada.

No entanto, a intertextualidade com Borges em *Assim na terra* ultrapassa o diálogo entre textos como *O Sul e O jardim das veredas que se bifurcam*. Há uma relação de projetos entre os autores ou, mais especificamente, entre *Assim na terra* e a biografia de Evaristo Carriego, escrita por Borges em 1930, determinante para a concretização do projeto de Luiz Sérgio Metz. Assim como Borges faz com Evaristo Carriego, Metz biografava o autor gaúcho Aureliano de Figueiredo Pinto. Na verdade, não se pode dizer que haja uma relação de intenções entre as duas biografias, apenas que podemos perceber que ambas são pouco convencionais e não se enquadram nos padrões do gênero. Em Borges já há uma intenção que vai além de biografar um autor, qual seja, a intenção de se fundar uma identidade de escritor, além de defender um posicionamento literário e uma ideia de literatura. A obra é já um desejo de filiação, de pertencimento, e Borges elege Carriego para tanto. No caso da biografia de Aureliano, escrita por Metz, esta é que enseja o seu propósito. Para Borges a questão é: como escrever depois de

10 Em sua *biografia*, ao contrário, o menino Aureliano sai do rural para urbano, adentrando esse outro mundo, outro espaço e de alguma maneira outro tempo, em trem. Já o eu-lírico em um poema de Huidobro, *Avis aux touristes*, que *desenha* na página a imagem do vagão e dos trilhos do trem, diz: « Je suis arrivé en retard pour prendre le train que j'avais mis en marche » « En arrivant à la gare je m'aperçus que le train avait changé de itinéraire et de chemin. Je descendis et je pris tout seul la route des rêves polaires » « Lemotor-man me ressemblait vaguement mais ce n'était pas moi-même » (HUIDOBRO, 2003, p. 1359)

Leopoldo Lugones, e contra ele? Para o autor gaúcho, como *esquivar* Cyro Martins?

Jorge Luis Borges é o escritor das margens, um marginal no centro, um cosmopolita à margem, como diz Beatriz Sarlo, em relação à figura e à literatura do autor. Porém, Borges é também, literalmente o escritor das margens da cidade de Buenos Aires, espaço que ele elege como o seu espaço, por onde ele circula: las *orillas*, esse “espaço imaginário que se contrapõe como *espejo infiel* à cidade moderna despojada de qualidades estéticas e metafísicas.” (SARLO, 2008, p. 47)

Borges camina siempre por los *márgenes* de la ciudad; su andar, su compulsión de *flâneur*, su denodado noctambulismo son formas de leer en la ciudad las orillas, los arrabales, las zonas-límite, las transiciones; en otras palabras: lee con los pies lo que en la ciudad sólo puede sobrevivir en calidad de ruina: todo lo que *ya está desapareciendo*. (PAULS, 2000, p. 84)

Reconstruindo o que está desaparecendo ele eterniza esse espaço, em seu poético anacronismo. É um deslocamento temporal, que acaba por se tornar também marca de sua produção literária. Ao eleger Carriego como pai e símbolo, Borges formula um plano recuperador, salvando “o poeta menor da antologia”, “el hombre que descubrió las posibilidades literarias de los decaídos y miserables suburbios de la ciudad, [...] de fines del siglo XIX” (PAULS, 2000, p. 17). Ao se colocar nas *orillas*, se apropria de um universo que era dele apenas em parte. Não havia como Borges não se interessar por Carriego, segundo Beatriz Sarlo (2008), pois ali, talvez de maneira desajeitada, estava uma matéria que os escritores da época julgaram marginal (p.51).

Quando, na primeira década do século, Lugones e o *modernismo* ocupavam o centro literário, Carriego era justamente a margem. [...] Num país marginal, Carriego tomara lugar à margem da margem: à margem de Lugones e do *modernismo*, que Carriego quis imitar mas que abandonou para escrever os poemas que Borges situa em sua própria origem poética. (SARLO, op. cit., pp.51-52)

Portanto, é por intermédio de Carriego e das *orillas*, que Borges funda sua literatura em oposição aos dois tons dominantes, segundo a autora, logrando assim romper com Lugones ao deslocá-

lo, subvertendo dessa forma a *hierarquia*. Rompe também com o modernismo. É assim que Borges elimina a tendência a ser considerado a partir da obra de Lugones, o débito e responsabilidade que implica essa *avaliação*. Borges empresta de Carriego apenas o que lhe é conveniente, ao ler sua obra de viés, estabelecendo, assim, a literatura marginal do poeta como o princípio de sua própria literatura. É no poeta menor da antologia que Borges funda sua originalidade.

Ultrapassar as fronteiras da América Latina é um objetivo comum a grande parte dos autores que vivem e produzem nessa região. Borges talvez seja um dos poucos que conseguiu transpor esses limites, tornando-se um autor conhecido mundialmente. No entanto, esse feito acaba por, de certa forma e paradoxalmente, enfraquecer a sua identidade de escritor argentino, sua poderosa imagem o excede, apesar da conquista daquilo que “sempre considerou seu, a prerrogativa latino-americana de trabalhar dentro de todas as tradições” (SARLO, 2008, p. 14). Segundo Sarlo,

[...] o reordenamento das tradições culturais nacionais permite-lhe recortar, eleger e percorrer sem preconceitos as literaturas estrangeiras, em cujo espaço ele se movimenta com a desenvoltura de um personagem marginal que faz livre uso de todas as culturas. [...] Da periferia, imagina uma relação não dependente com a literatura estrangeira e pode descobrir o ‘tom’ rio-pratense justamente porque não se sente um estranho entre livros ingleses e franceses. À margem, Borges logra que sua literatura dialogue de igual para igual com a literatura ocidental. Faz da margem uma estética. (SARLO, op. cit., p.19)

O diálogo que Luiz Sérgio Metz estabelece com Borges e sua obra define rumos e estrutura *Assim na terra*. Desde os empréstimos de espaço, temas, símbolos e uma concepção de tempo, até o projeto de origem literária e inserção em um sistema, seu lugar na tradição. E diríamos que há uma intenção clara nesse sentido. Ao tomar por empréstimo o projeto do autor argentino, Metz elabora seu próprio plano recuperador de um poeta considerado menor na literatura do extremo sul do Brasil, inserindo-se na tradição ao estabelecer sua filiação literária a partir da eleição de Aureliano de Figueiredo Pinto para ocupar esse posto, negando o que seria de se esperar, uma relação de continuidade com respeito à obra de Cyro Martins, rejeitando-o como pai literário. Na biografia de

Aureliano, cujo objetivo primeiro era apenas biografar um autor gaúcho, identificamos, além da motivação de Metz ao produzir *Assim na terra*, a solução encontrada por ele para que seu projeto se efetivasse: *fazer* um Aureliano de Figueiredo Pinto.

Falo de um Aureliano grande, que lia para ser grande, que se preocupava como homem grande. Por isso o comparo a homens grandes. Enormes. Imortais. Posso fazer um Aureliano imaginário ou real, posso fazer os dois. Porque a mim é dado esse direito, a todos nós é dado ressaltar as qualidades daquilo que queremos. [...]. E eu faço assim e não faço somente porque quero. Mas porque necessito. (METZ, 1986, p. 37)

Há ainda mais evidências dessa intenção na biografia, como por exemplo, quando o autor cogita: “Se o ‘velho’ desse as mãos ao ‘vivo’, ou vice-versa, e saíssem pelo mundo sem contradições, aconteceria isso: 1986, 1985, 1984... A terra giraria ao contrário do que lhe dá movimento” (METZ, 1986, p. 37). No entanto, é uma intenção que parece ter surgido no momento mesmo em que escreve, culminando na introdução às entrevistas ficcionais que faz com Aureliano, ao estabelecer um diálogo consigo próprio discutindo a possibilidade no interior do texto que elabora, mesmo que a dúvida em relação a essa possibilidade também esteja presente: “A geológica coluna ou lâmina do tempo calcada nas calçadas missionárias lhe abriria espaço para passar? O espaço confabularia com o tempo para juntos talharem Aureliano contra o céu de nuvens vermelhas, e seu passo marcaria novamente a terra dos guaranis?” (METZ, 1986, p. 58). Ao final, afirma que não seria possível, mas deixa no ar a questão: “Não haverá um segundo Aureliano de Figueiredo Pinto sobre a face da terra [...] Ou haverá?” (1986, p.82) Portanto, Luiz Sérgio Metz busca em Aureliano uma paternidade literária. A questão é: Como inserir o “poeta menor da antologia”, no cânone? Como trazer Mallarmé, Eliot e Goethe para o sul? Como casar o sul com o mundo? Uma resposta possível seria: através das leituras de Aureliano e das suas próprias. Metz toma o arcabouço *paterno* e lhe dá forma. Como um Fausto, extrai deste arcabouço uma obra, juntando “um tanto disso, mais aquilo...”. (METZ, 1995, p. 36)

Assim como Carriego, Aureliano possui uma imagem que é mais interessante e marcante que sua própria obra. Como Borges em relação a Carriego, Metz tampouco tinha como não se interessar por Aureliano. As razões do autor gaúcho podem divergir um pouco

daquelas do argentino, e a forma como ele põe em prática esse projeto também, mas é ainda o desejo de pertencimento e filiação que o move. Tal como no caso argentino, também Luiz Sérgio Metz vinha da mesma região que seu *pai* literário e, como Borges em Palermo, fez o percurso do chão de Aureliano, que é o seu próprio. Borges e Aureliano são os modelos de Metz, através dos quais conseguirá finalmente unir o sujeito Aureliano à sua Biblioteca. Sendo o seu projeto o de materializar o tempo de Aureliano e, de certa forma, o próprio Aureliano, cria para tanto uma personagem à imagem e semelhança deste: Gomercindo, gaúcho bem pensante, erudito. Todos têm padrinhos, nesse diálogo que se estabelece dentro de um sistema literário que é o da *comarca pampeana*¹¹: Borges e Carriego; Metz e Aureliano; o narrador Fábio e D. Segundo Sombra; o protagonista de *Assim na terra* e Gomercindo.

Das instruções recebidas de seu guia, percebemos que nem todas são seguidas à risca pelo narrador de *Assim na terra*. No entanto, o pacto de escritura da obra é cumprido e o Sul é ressimbolizado. Para tanto, vale buscar a ajuda da confraria sem atas dos mortos que estão vivos: Mallarmé e mais outros “doentes monomaniacos”. Afirma Metz, na biografia de Aureliano, que não podemos ir a quem *morreu* “como se ele estivesse *vivo*. Pois se assim o fizermos, o *mataremos* ao invés de descobrir o que há nele de possível permanência.” (1986, p. 37). Eliot afirmou que “nenhum poeta nem qualquer outro tipo de artista tem seu significado completo sozinho. Sua significação, sua apreciação são a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos.” (ELIOT, 1950, p. 29). E que isto é um princípio estético, onde o presente, direcionado pela tradição, altera o passado, ressignificando-o. Essa é a proposta de Gomercindo ao narrador, esse é o princípio que rege a criação da obra por eles pactuada, que é a obra que lemos.

[...] ele me mostrou um mapa missioneiro e do oeste do sul [...] há mais doentes monomaniacos no mundo e aqui formamos uma rede clandestina e comum [...], seres que nunca se visitam mas que se adivinham e se inventam, que não ousam corresponder-se.[...] O autor e o leitor mortos, apenas a obra dialogando no abstrato parador, onde vive a nossa confraria sem atas, num rancho, as portas sempre abertas ao sinal da vida para a folha. O Cego argentino está no rancho e está morto. O copista está morto. Os dueladores

11 Segundo Ángel Rama. In.: *La novela latinoamericana: Panoramas 1920-1980*, (1982).

estão mortos. [...] Os arrieiros, os corrieiros,. Os arrabaleiros, o sol, a lua. Todos mortos. Os caminhos estão vivos, a obra está viva, o Cego está lendo, da morte para a folha. Autor e leitor mortos. A porta está viva, o abrir da porta está vivo. O rancho todo está vivo. Ali chegam outros mortos, Rulfo morto, Cortazar morto. Nós dois estamos vivos, este mapa está vivo, o diálogo está vivo. (METZ, 1995, pp. 75-76)

A personagem Gomercindo se constitui em uma imagem, um simulacro de Aureliano de Figueiredo Pinto, que o autor gaúcho cria e o narrador encontra em seu percurso, ao adentrar o espaço e tempo em que essa possibilidade se viabiliza. Metz concretiza sua intenção de *fazer* um Aureliano, *por que precisa*, como afirma na biografia que elabora. Huidobro também é acionado. “La tarde me hizo tarde/Y el alba me hizo alba para cantar de nuevo/ [...] Éste es aquél que llegó al final del último camino/ Y que vuelve tal vez con otro paso/ [...] ¿Quién guió mis pasos de modo tan certero?/ [...] ¿Cómo podremos entendernos?/ Heme aquí de regreso de donde no se vuelve [...]” (HUIDOBRO, “El paso del retorno”, 1946)¹². E essa necessidade está relacionada não apenas às questões de filiação, mas com o fato de que para que esta relação se estabeleça é preciso que haja o encontro, que não pôde existir antes de outra forma. As entrevistas inventadas da biografia que escreve não são suficientes, é necessário receber do pai as instruções para a construção da obra que vai *salvá-lo*, a obra definitiva do filho, aquela que proporcionará ao pai literário uma morte digna, ou desejada, nesse caso, considerando o imaginário gaúcho: o duelo ou a alternativa da cavalgada *cega*, como em *Assim na terra*, pois aqui não há enfrentamento entre homens. Nesse sentido, compreendemos o porquê das *molduras do narrado*, como nomeamos: os dois ciclos de estações, os quais dão início e encerram a obra, envolvendo a narrativa propriamente dita, configurando-se como espécie de portais. Sua função é cercar e guardar o tempo suspenso, o período em que se resgata um homem e seu tempo, no espaço do inverno em um Sul mítico, dando sentido à sua vida e obra.

Escritura e tempo são os temas da obra de Metz, temas que compartilha com seus modelos. O tempo e suas formas, e as formas de apreensão do tempo, se constituem em motivos recorrentes de modo quase obsessivo nesses autores. “Elaborar um atalho que una

12 Publicado na Revista *Amargo*, Santiago de Chile, dezembro de 1946, pp. 8-11.

os vários tempos ao tempo, e o tempo ao tempo do tempo” (METZ, 1995, p. 94). Escrever sobre o sul seria escrever o tempo, o tempo não concreto, não apreensível. Seria também escrever um espaço, que é apreensível pelo olhar, embora não seja este que ele quer fixar. Agora ele sabe o que deve exatamente fazer. Sua tarefa é criar esse atalho, essa possibilidade de unir tempos e espaço não concretos, não apreensíveis pelo olhar, transfundir os tempos em um espaço que não pode nem sequer ser abarcado pelo olhar, pela mirada física. Essa é a chave da obra e seu objetivo.

Considerações finais

Assim, faz parte da estirpe de autores-críticos, conectando crítica e escritura, o gaúcho Luiz Sérgio Metz. Autor de uma produção pouco extensa, porém significativa, não apenas para as letras gaúchas, local em que viveu toda sua vida, Metz, a exemplo dos autores que se tornaram referência em sua concepção de escritura, ressimboliza esses autores e os temas de que trata, filiando-se, portanto, a essa linhagem. Em *Assim na terra*, o autor dialoga não apenas com outras obras, mas com estéticas, resultado de suas leituras desses autores, e dos processos de criação explicitados por estes. O diálogo com Borges é o mais evidente, conforme pudemos verificar, embora se estenda a outros autores, sobretudo aqueles que teorizaram sobre o processo de criação literária e sobre as relações entre obras e autores. Estabelece-se uma discussão metaliterária no interior do universo ficcional, configurando-se em um dos melhores exemplos dessa intertextualidade, como a concebemos nos dias de hoje.

Forjar-se uma genealogia a partir do diálogo com os poetas mortos, inserir-se em uma tradição: objetivo que parece se destacar e que se depreende na leitura da obra. Nesse sentido entendemos por que Eliot *na região*. E, no que tange a esse autor-crítico, T. S. Eliot, diferente dos demais *modelos* de Metz, não é propriamente um estudioso da obra de Mallarmé. De qualquer forma, a poesia do autor anglo-americano deve muito a vários simbolistas franceses da segunda metade do século XIX, de Baudelaire a Mallarmé, segundo afirma Ivan Junqueira (2004), no texto que introduz as obras completas de Eliot em português. Junqueira se refere à obra de Eliot como uma “poética do fragmento”, e afirma que o autor “desenvolve um sutilíssimo processo de globalização literária que,

mediante complexas operações mimético-metafóricas, vai aos poucos revitalizando o material ‘tomado por empréstimo’ a este ou àquele autor, de modo a torná-los estranhamente ‘eliotianos’” (p.16). Autor de vasta obra crítica, Eliot acreditava que “a poesia é basicamente ‘um fenômeno de cultura’, um *continuum* destinado a preservar e reviver a herança legada pelos estratos literários de épocas históricas anteriores.” (JUNQUEIRA, 2004, p. 17). Seu legado crítico, sua concepção de escritura e, principalmente sua obra são referência para autores e críticos contemporâneos.

São muitas as formas de diálogo de Metz com seus modelos em sua obra, e as formas de subversão que se evidenciam: do tempo à tradição. *Burlar* a historiografia literária, ao instaurar uma relação de não continuidade, forjada ou singular que seja, ao afirmar que ‘eu vim antes de’ ou *borgianamente* ‘ao mesmo tempo que’, elimina o débito e a tendência a ser reputado a partir do estigma de *seguidor*. A biografia não convencional é apenas uma dessas formas, e se apresenta como uma fórmula eficiente que ao expandir e/ou subverter os limites, se evidencia como o próprio projeto, cujo objetivo é essa inserção *valorizada* na tradição, estabelecendo um diálogo que se pressupõe apenas literário, mas que é também crítico, indo além do diálogo convencional. Tradição como sentimento de pertencimento, a uma linhagem que, nesse caso, é sobretudo regional, ou a um (polis)sistema que integra concretizando em boa medida uma integração latino-americana, ideal que animou a não poucos teóricos, como o uruguaio Ángel Rama e o brasileiro Antonio Candido, por exemplo, protagonistas irmanados em um diálogo que começa a se fazer visível a partir da intenção declarada de unidade pra América Latina, propósito que se explicita e que se pode verificar a partir da leitura de sua correspondência ou da cooperação dos autores a revistas culturais dos anos 1970.

O que o autor de *Assim na terra* aproveita dos seus modelos é, principalmente, a sua concepção de arte e escritura. Deve-se ler a obra de Metz pelo viés do fazer literário, pela transcendência, tanto no que diz respeito à escritura, como no que tange à sua visão do homem. É a análise pelo viés da criação literária que se justifica, pois que ultrapassa antigas formas de falar do local. *Assim na terra* não pode ser reduzida à obra regionalista em seu sentido *pitoresco*, digamos, pois que ela realiza plenamente, a partir de uma

intertextualidade generalizada, a ressimbolização, não apenas de um imaginário regional, mas a de obras e autores da literatura mundial.

A vertente dos estudos regionalistas ainda oferece múltiplas possibilidades de leitura. Muitas dessas possibilidades são exigência mesmo dos processos que sofre a humanidade em suas relações com o outro. O distanciamento temporal permite distinguir todas essas nuances e detectar um ponto em comum, identificando as diferenças, bem como as razões dessa discrepância, que por vezes reduz a obra regionalista à literatura considerada menor ou folclore. Assim, julgamos que a revisão crítica do regionalismo deve ser empreendida tendo em vista suas formas de atualização, já que sua permanência, em especial na América Latina, está diretamente relacionada à sua necessária mimetização. Há que se revisar questões de abrangência e de nomenclatura? Provavelmente sim, pois a configuração desses espaços vai se alterando e novas questões se impõem, novas miradas sobre o tema e novos elementos se somam. Uma revisão do cânone também se faz necessária, a partir, sobretudo, da análise de obras literárias contemporâneas. Nesse sentido, compreendemos a preocupação e o debate *infinito*, por que esses temas retornam e, ainda hoje, não satisfeitos, nos dedicamos a coloca-los em discussão.

Referências

- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas – 1975/1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- CANDIDO, Antonio; RAMA, Ángel. *Un proyecto latinoamericano*. Antonio Candido & Ángel Rama, correspondencia. Edición, prólogo y notas de Pablo Rocca. Montevideo: Estuario, 2016.
- CROCE, Marcela (ed). *Latinoamericanismo*. Historia intelectual de una geografía inestable. Buenos Aires: Simurg, 2010.
- DICK, André. *A quase-arte de Mallarmé*. Entrevista a Instituto Humanitas Unisinos – UHU On-line. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/8523-a-quase-arte-de-mallarme-entrevista-especial-com-andre-dick>
- ELIOT, Thomas S. *Essais choisis*. Paris: Éditions du Seuil, 1950.

ELIOT, Thomas S. *T. Eliot – Obra completa. Vol I. Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

HUIDOBRO, Vicente. *Obra poética*. Colección Archivos. Edición crítica. Cedomil Goic (coord). Madrid: Ediciones Unesco, 2003.

METZ, Luiz Sérgio. *Assim na terra*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1995.

METZ, Luiz Sérgio. *Aureliano de Figueiredo Pinto*. Coleção 'Esses Gaúchos'. Porto Alegre: Tchê!, 1986.

OLIVEN, Ruben George. "Revisitando a tradição". In: __ *Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS*. Porto Alegre, vol 15, 1992.

PAULS, Alan; HELFT, Nicolas. *El factor Borges – nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2000.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PINTO, Aureliano de Figueiredo. *Romances de estância e querência*. Porto Alegre: Movimento, 1997.

PIZARRO, Ana. *Sobre Huidobro y las vanguardias*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago/Instituto de Estudios Avanzados, 1994.

PIZARRO, Ana. *El creacionismo de Vicente Huidobro y sus origenes*. 1969. Disponível em: http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_ana_pizarro.htm

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1985.

RAMA, Ángel. "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". In: RAMA, Ángel. *La novela en la América Latina*. México: Universidad Veracruzana, 197?.

SAMOYUALT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

TEILLIER, Jorge. *La actualidad de Vicente Huidobro*. s/d. Disponível em: https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/ensayos_jorge_teillier.htm e em *Altazor, revista electrónica de literatura*: <https://www.revistaaltazor.cl/jorge-teillier-actualidad-de-vicente-huidobro/>

Translinguismos e comunidade literária hispano-americana: tensões do cânone

Elena Palmero González

Em fevereiro de 2009, a quarta exposição trienal da Galeria Tate abriu suas portas com um singular manifesto que colocava em circulação a noção de arte altermoderna, um conceito bastante desafiador que definia a direção da arte depois das experiências estéticas da pós-modernidade. Essa nova ordem da arte, e da cultura em geral, era caracterizada no documento a partir das negociações transfronteiriças, transculturais, transmediais e translinguísticas. Chamo a atenção para este último traço porque ele aponta para um elemento especialmente significativo quando pensamos na literatura e na ideia de comunidade literária, sobretudo nos dias de hoje, quando o paradigma de unidade linguística que tanto sustentou o modelo moderno de comunidade literária nacional deixou de ser um paradigma sólido para pensar essa construção. De fato, ao caracterizar a linguagem da arte contemporânea, Nicolas Bourriaud, curador da mostra e autor do manifesto, afirma:

estamos entrando na era da legendagem universal, da dublagem generalizada [...] Se o Modernismo do século XX foi sobretudo um fenômeno da cultura ocidental, a Altermodernidade decorre de negociações planetárias, de discussões entre agentes de diferentes culturas. Desprendida de um centro, ela só pode ser poliglota. (BOURRIAUD, 2009, s/p).

Com efeito, em tempos de cultura translocal, quando o intelectual e o artista são transeuntes entre mundos e as formas estéticas em movimento se multiplicam, as escritas translíngues adquirem uma dimensão inusitada no panorama literário mundial. Nas páginas que seguem, tentarei dimensionar este tema a partir da experiência cultural hispano-americana contemporânea, apontando assim para um assunto que solicita uma maior atenção nos projetos historiográficos latino-americanos, se consideramos que as escritas translíngues, enquanto experiências estéticas e éticas, indiciam outras formas de convivência, outras formas de filiação e outras formas de entendimento da cultura.

Sabemos que a produção literária hispano-americana em outra língua diferente do espanhol ou na fricção do espanhol com outras línguas não é um fenômeno novo. Esses encontros linguísticos estiveram sempre no horizonte da cultura hispano-americana, nos permanentes contatos do espanhol com as línguas autóctones, com as línguas da imigração (africanas, asiáticas, europeias), nos contatos de fronteiras, sem desconsiderar as múltiplas experiências estéticas de invenção de uma língua que se registraram com as vanguardas. Porém, não há dúvidas que as práticas translíngues se intensificaram e notabilizaram no âmbito hispano-americano nos últimos sessenta anos. Resultante do duplo movimento das diásporas – que implicam deslocamento, mas também novos enraizamentos e pugnas por definir um lugar nos novos espaços de adoção – as escritas translíngues foram crescendo ao calor dos movimentos migratórios latino-americanos que caracterizam a segunda metade do século XX e as primeiras décadas do XXI. Esses deslocamentos articularam grandes comunidades latinas nos Estados Unidos e no Canadá, cuja produção cultural foi se institucionalizando até adquirir a visibilidade de hoje.

Vale lembrar que se a presença de escritores hispano-americanos em terras norte-americanas durante o século XIX e primeira metade do século XX esteve fundamentalmente associada aos exílios políticos e, de modo geral, à produção intelectual de um sujeito letrado e cosmopolita, ciente do valor do domínio de sua língua, que transitoriamente escrevia nesse espaço, será na segunda metade do século XX que se produzirá um vigoroso movimento diaspórico de grandes massas de refugiados, de exiliados que não retornaram a seus países de origem ou de trabalhadores empobrecidos cuja

finalidade foi instalar-se em Norte-América. Essas comunidades em diáspora desenvolveram uma cultura híbrida, que impactou notavelmente a língua, produzindo uma literatura-entre-línguas, isto é, uma escrita-entre-mundos, para usar um termo muito feliz cunhando por Ottmar Ette (2018).

Convém deixar apontado que a crítica latino-americana já transitou bastante por este tema da distinção entre o que tradicionalmente chamamos literaturas do exílio e o que costumamos identificar como literaturas da diáspora. Trata-se de um debate não isento de tensões, mas que hoje parece avançar para um consenso, especialmente no âmbito da crítica literária focada no estudo das literaturas de origem hispânica produzidas no Estados Unidos e no Canadá. Em sintonia com a profunda transformação conceitual que a própria noção de diáspora teve com a Antropologia e os Estudos Culturais contemporâneos, esse consenso aponta para o caráter transnacional, desterritorializado e não essencialista das diásporas, valorizando as rotas, mas também os enraizamentos, sempre dinâmicos e fecundantes neste tipo de migração¹. Destaco, nesse sentido, os trabalhos de Nicolás Kanellos (2002; 2003) quando distingue a produção de escritores “nativos”, “imigrantes” e “exiliados” nas “literaturas latinas” dos Estados Unidos, com poéticas da escrita bem diferenciadas em todos os casos e com graus diferenciados de assimilação da língua da terra de adoção. Nessa linha trabalham também Clara E. Lida e Francisco Zapata (2004), assim como Rafael Rojas (1999, 2001, 2007), este último focando o caso específico da cultura cubana da diáspora.

Nessa perspectiva dos novos enraizamentos, interesse-me no estudo de uma produção literária muito singular no âmbito do que tradicionalmente chamamos de comunidade literária hispano-americana. Refiro-me à obra de escritores que chegaram muito jovens à terra de adoção de seus pais ou que nasceram em terras norte-americanas, receberam uma educação formal em inglês ou francês, porém, foram educados em lares hispânicos e em contato permanente com uma comunidade latino-americana, resultando em sujeitos que se reconhecem biculturais, bilíngues, às vezes trilíngues, e que cultivam essa condição anfíbia como uma das muitas formas

1 Para mais informações de ordem conceitual sobre este tema, remeto ao verbete Diáspora, que preparei para o dicionário *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos* (COSER, 2011).

de ser da cultura latino-americana; escritores como Gustavo Pérez Firmat, Achy Obejas, Cristina García, Ana Menéndez, Judith Ortiz Cofer, Esmeralda Santiago, Julia Alvarez, Junot Díaz, Elizabeth Azevedo, Daniel Alarcón, Alejandro Saraiva o Mauricio Segura, apenas para citar alguns exemplos.

A produção desses escritores tem uma relação bastante conflituosa com o cânone literário e com a instituição da literatura, considerando que seu acentuado caráter bifronte pugna com os paradigmas tradicionais de pensar uma comunidade literária hispano-americana, habitualmente atrelados aos pressupostos de unidade territorial e linguística.

Como poderá apreciar-se, falo em um sistema complexo e heterogêneo, irreduzível a qualquer modelo caracterizador, em princípio, porque toda diáspora é historicamente concreta, que precisa ser estudada em sua singularidade, trajetória e contexto particular. Com razão Avtar Brah (2011) afirma que cada diáspora é um cruzamento de múltiplas viagens, um texto de narrações convergentes, vividas pelos sujeitos de maneira singular, segundo raça, gênero, religião, língua ou geração. Ou seja, para Brah as diásporas são espaços diferenciados, heterogêneos e em permanente tensão, e qualquer leitura que pretendamos fazer de sua produção cultural será sempre relacional. Somente como ilustração, pensemos na história das diásporas caribenhas nos Estados Unidos e em como estas articulam trajetórias diferentes das que traçam as comunidades centro-americanas ou sul-americanas; como diferem entre elas mesmas no que tange à estrutura ideológica, à constituição racial ou às dinâmicas de classe. Também não são iguais as diferentes camadas migratórias de uma mesma diáspora, o caso cubano pode ser um exemplo muito eloquente se pensamos na grande diferença que há entre os primeiros emigrados do período pós-revolucionário e a chamada geração do Mariel, uma onda migratória que matizou a diáspora cubana nos Estados Unidos com outra estrutura racial e de classe. Por sua vez, há notáveis diferenças entre as literaturas das diásporas latino-americanas nos Estados Unidos e as que se desenvolveram no território do Canadá².

2 Como horizonte de referência, para uma percepção do desenvolvimento das literaturas hispanas nos Estados Unidos, remeto a um conjunto de textos de caráter historiográfico que antecedem este trabalho e que situam rapidamente ao leitor nas coordenadas do universo em estudo: a introdução de Nicolás Kanellos a *En otra voz. Antología de la literatura hispana de*

Esse corpus literário, heterogêneo e plural desenvolveu também níveis muito diferenciados de apropriação da língua inglesa ou francesa; atitudes distintas perante a adoção do espanhol como língua literária; graus variadíssimos de contato com as outras línguas da migração ou com as línguas autóctones dos Estados Unidos e do Canadá; criatividade sem limites para assumir as variantes linguísticas das comunidades poliglóssicas onde os escritores desenvolvem suas vidas; originalidade extraordinária para processar esteticamente sotaques e gírias das periferias das grandes cidades de América do Norte. Essas realidades geraram e continuam gerando formas muito ricas e variadas de translinguismos literários.

A noção de translinguismo literário, assim como suas correlatas, imaginação translíngue e poéticas translíngues, têm um notável desenvolvimento na obra de Steven Kellman (2000), Ilan Stavans (2004), Marie Louise Pratt (2014), Franca Bruera (2017), entre outros críticos que vêm acompanhando este tema nos últimos anos. Esse debate contemporâneo do conceito tem como ponto de referência o trabalho pioneiro de George Steiner em seu ensaio “Extraterritorial”, que depois fora publicado no clássico livro *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem* (1990).

George Steiner, contrapondo-se à teoria romântica que associava a genialidade do escritor ao domínio de uma língua materna, postula a possibilidade de uma genialidade também fora do território linguístico vernáculo. Assim, ele se dedica a estudar um conjunto de escritores que realizaram toda sua obra, ou parte significativa dela, em uma língua estrangeira, com uma ênfase notável na obra de Vladimir Nabokov. Para Steiner, o escritor extraterritorial é um sujeito que escreve deslocado de sua língua materna, sendo que esse “desabrigo linguístico” se constitui em uma poética.

los Estados Unidos (2002), assim como seu livro *Hispanic Literature of the United States: A Comprehensive Reference* (2003); o capítulo que preparou Willam Luis (2006) para a *Historia de la Literatura Hispanomericana* organizada por Enrique Pulo Walker e Roberto González Echevarría; assim como o conjunto de capítulos da *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History* (2004) de Mario Valdés e Dehal Kalil dedicados às literaturas hispano-caribenhas, à literatura chicana e às chamadas literatura da imigração e do exílio nos Estados Unidos. No mesmo espírito e como aproximação ao tema da literatura hispano-canadense, remeto ao panorama amplamente documentado que oferece Hugh Hazelton em seu livro *Latinocaná: A Critical Study of Ten Latin* de (2007) e a meu ensaio “Desplazamiento cultural y procesos literarios en las letras hispanoamericanas contemporáneas: la literatura hispano-canadiense” (2011).

Mas, esse conceito que Steiner usa no contexto dos exílios da Modernidade, se amplia a partir da segunda metade do século XX, conforme postula Edward Said (2003), quando pensa o sujeito extraterritorial não só associado ao intelectual exilado moderno, mas também às grandes massas de migrantes e refugiados da contemporaneidade. Esse tipo de deslocamento, gerado em uma época de intensos trânsitos globais, modificará nossa percepção do extraterritorial, agora necessariamente associada a uma prática comunitária diaspórica. É nessa direção que Pablo Gasparini (2010) adverte:

Releer el concepto de extraterritorialidad ya no a través de la figura del exiliado cosmopolita sino a través de la del migrante desposeído supondrá no tan sólo otro corpus de autores sino también el análisis de un tipo de relación identitaria particular con la lengua del país anfitrión, y fundamentalmente otra serie de connotaciones para el concepto de extraterritorialidad construido en verdad sobre la figura del extranjero poliglota consciente de la valía de su diferencia cultural y lingüística (GASPARINI, 2010, p. 107-108)

À luz desse conceito renovado do extraterritorial, cabe pensar na proposta de Mary Louise Pratt (2011), quando explica que o sistema de realinhamento planetário – social, ecológico, político, econômico, dos imaginários – que convencionamos em chamar de globalização, supõe também um movimento da linguagem e que uma das dimensões linguísticas da globalização seria, justamente, a proliferação de uma “poética translíngua”, peculiaridade que Pratt reconhece na escrita “latinounidense”.

Nessa mesma linha, Ottmar Ette (2016) postula um tipo de prática linguística para o mundo contemporâneo, que além do interlingual, que implica em relações lineais entre línguas em contato, demarque um tipo de relação *translingual*. Estaríamos falando de um processo inconclusivo de permanente atravessamento linguístico, no qual, duas ou várias línguas se interpenetram reciprocamente. Em termos de escrita literária, uma prática translíngua designaria, segundo Ette (2016, p. 200), o trânsito natural de um autor entre diferentes línguas que se atravessam criativamente no texto.

Por outra parte, Steven G. Kellman (2000) sustenta que a vivência translíngua gera uma imaginação translíngua e, conseqüentemente, uma sensibilidade, identificando toda uma tradição literária sustentada nessa sensibilidade translíngua. Para Kellman, as formas

do translinguismo literário podem ser tão variadas e criativas como as próprias experiências que geram essas formas estéticas, sendo possível pensar em graus de encontro de línguas em um único texto. Esse leque pode ir da escrita que alterna duas línguas bem delimitadas na distribuição do livro à gradual integração de línguas, podendo ainda chegar a formas altamente estilizadas do cambio de código.

Esse grande espectro que refere Kellman nos permitiria identificar formas muito variadas de se expressar uma sensibilidade translíngue na prática artística hispano-americana contemporânea.

Por uma parte, poderíamos distinguir os escritores que alternam duas línguas ao longo de toda sua obra, ou seja, sujeitos que desenvolvem competência em duas línguas e que escrevem em uma ou outra indistintamente. É o caso do cubano-estadunidense Elías Miguel Muñoz que escreve seu primeiro livro em espanhol, *Los viajes de Orlando Cachumbambé* (1983), mas opta por escrever os três seguintes em inglês: *Crazy Love* (1988), *The Greatest Performance* (1991) e *Brand New Memory* (1998), retornando ao espanhol em 2006, com o romance *Vida mía* e em 2016 ao inglês, com *Diary of Fire*. Também é o caso de Alberto Manguel, argentino-canadense, hoje residente na França, que escreve preferentemente em inglês, mas às vezes alterna com o espanhol. Manguel seria o exemplo mais eloquente do escritor transnacional de hoje se consideramos sua itinerante biografia e sua extraordinária plasticidade linguística.

Outro tipo de experiência translíngue é a de escritores que alternam duas línguas na mesma obra, sendo que ambas conservam sua unidade e é possível diferenciá-las no texto. *Discursos desde la diáspora* (2005), da Eliana Rivero, por exemplo, é um livro que aposta no discurso híbrido, reunindo diferentes gêneros e alternando o inglês e o espanhol em suas páginas. Através desse deslocamento genérico e linguístico a autora desenvolve um discurso problematizador da *hyphenated identity*, sacralizada por Gustavo Perez Firmat (1994) e outros autores da diáspora hispano-americana nos Estados Unidos. Rivero rejeita a ideia do hífen como fratura e declara sua biculturalidade de outra maneira: [...] me he ido paulatinamente transformando en cubanoamericana sin guión [...] y digo esto porque no vivo entre dimensiones, sino que las asumo al oscilar entre ellas, y todas son partes de lo que soy (2005, p. 52). Um caso singular de este tipo de escrita translíngue é a que

desenvolve o escritor boliviano-canadense Alejandro Saravia no livro *Lettres de Nootka* (2008), um livro híbrido que contém poemas compostos diretamente em espanhol, inglês e francês, em uma sorte de reterritorialização da língua espanhola em terras canadenses, que evoca a presença dos navegantes espanhóis e novo-hispanos na região a partir da referência intertextual às *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu e às *Noticias de Nutka* (1793), do novo hispano ilustrado José Mariano Moziño. Em múltiplas entrevistas, o escritor assume seu trilinguismo e confessa que são os textos que solicitam a língua no momento criativo.

Já em outra ordem, podemos pensar em escritores que integram as duas línguas no mesmo texto, sem separações ostensíveis entre elas. Essa proposta pode ir dos jogos léxicos mais simples às formas estilizadas do *spanglish*, que fazem do *code-switching* uma prática poética. Neste caso é amplo e polêmico o repertório, considerando os graus de tensão estética que podemos encontrar na interação entre línguas e atendendo também às muitas variáveis do *spanglish* contemporâneo (hoje não mais restrito às comunidades nuyoricans e chicanas, dos anos setenta). *Bilingual Blues* (1995), de Gustavo Pérez Firmat poderia ser um exemplo eloquente desse tipo de trabalho estético, um livro que tensiona as possibilidades rítmicas do espanhol e do inglês na concepção dos poemas que o integram. Já seu último livro, *Sin lengua, deslenguado* (2017), que é uma antologia de toda sua obra poética, ilustra de maneira eloquente como essas múltiplas variáveis de translanguismo podem se articular na obra de um escritor. O livro contém poemas escritos em inglês, poemas em espanhol acompanhados da autotradução ao inglês e poemas que integram ambos os idiomas, incluindo alguns escritos em formas altamente estilizadas do *spanglish*. Trata-se, neste caso, de textos produzidos por um escritor com alto domínio do espanhol e do inglês, que brinca com ambos, fazendo do nível linguístico da obra um laboratório de trabalho estético. Pontuo esse dado, porque também estaria o trabalho de escritores que assumem o *spanglish* como código linguístico que realmente faz parte de sua experiência de vida, é a língua de sua comunidade. A poesia neuyoricana dos anos setenta, profundamente atrelada ao *Nuyoricana movement*, tem trabalhos notáveis nesse sentido, como o de Tato Laviera, por apenas referir um exemplo. Eloquente é seu poema Spanglish:

pues estoy creando spanglish
 bi-cultural systems
 scientific lexicographical
 inter-textual integrations
 two expressions
 existentially wired
 two dominant languages
 continentally abrazándose
 en colloquial combate
 en las aceras del soil
 imperio spanglish emerges
 control pandillaje
 sobre territorio bi-lingual
 las novelas mexicanas
 mixing with radiorocknroll
 condimented cocina lore
 immigrant/migrant
 nasal mispronouncements
 baraja chismeteos social club
 hip-hop prieto street salsa
 corner soul enmixturando
 spanish pop farándula
 standard english classroom
 with computer technicalities
 spanglish is literally perfect
 spanglish is ethnically snobbish
 spanglish is cara-holy inteligencia
 which u.s. slang do you speak?

Nesta rápida caracterização, também merece destacar o trabalho de escritores que escrevem em uma língua que, ao dizer de Marie Louise Pratt, abriga outra. Pareceria, diz a ensaísta, que o escritor escreve “com sotaque”, com uma inflexão que permite ao leitor a experiência singular de “ler em uma língua e escutar em outra” (PRATT, 2011, p. 250). É o caso de Junot Díaz, cuja obra se produz totalmente em inglês, porém em um inglês que aloja o espanhol falado pelas comunidades porto-riquenhas dos subúrbios de New York, gírias coletadas nas comunidades afro-norte-americanas e até expressões tomadas do espanhol de outras comunidades diaspóricas de Nova York. O fenômeno é perfeitamente visível na sintaxe e nos níveis lexical e fonológico do texto. Com extrema

acuidade, Livia Santos de Souza (2018) estuda este tema na obra de Díaz, sublinhando que não se trataria exatamente de uma escrita em *spanglish*, mas de uma escrita em inglês que “se escuta” em espanhol. Também é o tipo de trabalho que encontramos no romance *Cotê-des Negres* (1998), de Mauricio Segura, que escreve um francês quebequense, atravessado pelo léxico e pela sintaxe do francês dos emigrados haitianos dos subúrbios de Montreal, onde o escritor morou na infância e pelo espanhol falado em casa com sua família chilena. Outro exemplo muito original dessa experiência de escrita “com sotaque”, aqui com um sofisticado nível de elaboração intelectual, se lê na poesia do salvadorenho-canadense Salvador Torres, quando incorpora a sensibilidade do barroco hispânico à sua poesia em francês e em inglês, enriquecendo o texto com a estranheza ecoante do espanhol.

Conforme comento antes, merece ser articulado a este debate o tema da autotradução, uma prática bastante habitual entre os escritores objeto de estudo, considerando que a autotradução é uma experiência translíngue por excelência, digamos que uma recriação autorizada que conecta partes de uma mesma identidade. Gustavo Pérez Firmat transita com êxito por essa prática. *Next Year in Cuba*, sua autobiografia publicada em 1995, teve dois anos depois uma versão hispânica saída de sua própria mão, *El año que viene estamos em Cuba* e *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*, publicado em 1994, teve versão em espanhol em 2000 (*Vidas en vilo: la cultura cubanoamericana*). Mas, o que torna interessante esse trabalho é o movimento de tradução de textos que já estão atravessados pela outra língua na sua versão original. No prefácio da edição em espanhol de *Next Year in Cuba (El año que viene estamos em Cuba)*, o escritor desenvolve uma sugestiva reflexão metalinguística sobre a experiência bilíngue e a autotradução, que remete ao tema da impossibilidade de verter a uma tradução monolíngue um texto cuja natureza é a multiplicidade:

Es posible que a algunos lectores les parezca que todavía quedan en mi texto demasiadas palabras inglesas o giros norteamericanos. Pero borrar todas las huellas del inglés en la traducción -aun si fuera capaz de hacerlo- sería tan falso como haber borrado todas las huellas del español en el original. Para bien y para mal, existo en dos idiomas, y si el español me hace muchísima falta, no menos falta me hace el inglés. Hace años, en un contexto distinto, un gran escritor cubano, Juan Marinello, escribió una frase fatal: “Somos a

través de un idioma que es nuestro siendo extranjero.” En mi caso, como en el de millones de otros hispanos residentes in este país, dos son los idiomas propios y ajenos, dos son las lenguas maternas y alternas. Mi destino -y mi desatino- es escribir inglés con acento cubano y escribir español con inflexión yanki (PEREZ FIRMAT, 1997, p. ii)

Esse tipo de reflexão será comum na produção autobiográfica de escritores translíngues que apelam sistematicamente à autotradução, sendo que a escrita autobiográfica constitui um corpus bastante vigoroso no âmbito das escritas diaspóricas. Uma listagem de autores aqui seria nutrida, porém deixo somente a referência de Esmeralda Santiago, que emigrou de Porto Rico para os Estados Unidos à idade de dez anos é a tradutora de toda uma saga memorial composta por *When I was Puerto Rican* (1993), traduzida no ano seguinte como *Cuando era puertorriqueña* (1994); *Almost a woman* (1999), publicada no mesmo ano como *Casi una mujer* e *My turkish lover* (2004), publicada em 2006 como *El amante turco*.

Atenção especial merece o trabalho de autotradução de alguns escritores que publicam com notória proximidade a versão original e a traduzida, levando a pensar que o processo criativo de ambas acontece simultaneamente. A poeta chilena-canadense Carmen Rodríguez, por exemplo, publicou quase simultaneamente as versões de *and a body to remember with* (1997) e *De cuerpo entero* (1997). Curiosamente, no ano seguinte a versão em inglês foi pré-selecionada para o *City Book of Vancouver Book Award* (Canadá) ao mesmo tempo que a versão hispânica ganhava o *Premio de Literatura de la Ciudad de Santiago* (Chile). Essa proximidade na publicação aponta para um singular processo criativo, induzindo a pensar que a experiência de habitar duas línguas torna sempre líquidas suas fronteiras no ato da criação.

Uma prática já bastante sistemática entre estes escritores é a autotradução diretamente vinculada à publicação original. Neste caso, a tradução não se manifesta como intervenção posterior à escrita e publicação dos textos, estando envolvida no próprio processo de criação das obras. Nesse caso, a primeira edição já se oferece em versão bilíngue, abrindo a interessante perspectiva para o leitor de ler um sujeito habitado pelas duas línguas. Na poesia hispano-canadense, essa prática é já bastante comum. Vejam-se nesse sentido os livros de Yvonne Truque *Projection des*

silences / Proyección de los silencios (1986); *Portraits d'ombres et Profils inachevés / Retratos de sombras y Perfiles Inconclusos* (1991) e *Franchir la distance / Recorriendo la distancia* (2007); o livro de Carmen Rodriguez Guerra *Prolongada/Protracted War* (1992); ou os de Alfredo Lavergne *Traits distinctifs / Rasgos separados* (1989), *Rétro-perspective / Retro-perspectiva* (1991) e *On ne rêve pas encore à la mort / Alguien no soñó que moría* (1993).

Essas publicações que incluem a tradução na própria obra original estariam integrando as duas línguas em um único objeto fisicamente inseparável: a publicação da obra original é condicionada, de certa forma, à sua tradução, tornando inoperantes as categorias tradicionais de texto fonte e texto de destino. Ao obscurecer essa dimensão binária, não apenas desafiam as noções de texto de origem e texto de destino, mas também as do idioma de origem e do idioma de destino.

Também a autotradução pode funcionar como declaração de uma poética. O escritor e dramaturgo chileno-canadense Alberto Kurapel, por exemplo, intervém simultaneamente em espanhol e francês em suas peças, funcionando a autotradução como força motriz da própria criação artística e como metáfora de um estar em movimento, traço que segundo o dramaturgo é uma chave de compreensão de seu teatro. Em *Prométhée enchaîné selon Alberto Kurapel/Prometeo encadenado según Alberto Kurapel* (1989), os dois idiomas se complementam até se fundir em uma metalinguagem própria. Também a dramaturga cubano-americana Dolores Prida valorizou o formato bilíngue em sua peça *Coser y cantar* (1981), exigindo enfaticamente que nunca fosse representada em uma só língua, pois reduzir a dupla condição existencial de sua personagem ELA/SHE a uma língua, seria reduzir toda sua significação.

É evidente que esse duplo escopo que a tradução adquire, como questão linguística ligada à necessidade de ser compreendido por um público mais amplo e como questão cultural decorrente de uma necessidade para relatar a “migração” da língua de origem para uma nova casa linguística mostra uma mudança conceitual importante no âmbito dos estudos da tradução: a tradução deixa de ser uma prática textual para ser a condição de existência de literaturas e de sociedades pós-coloniais contemporâneas.

Como tema singular que merece ser articulado ao tema em estudo, me referirei, finalmente, ao caso de escritores que, apesar

de desenvolverem competência em duas línguas, optam por uma como língua literária e são sempre traduzidos por um sujeito da mesma comunidade, também translíngue e bicultural. Esses textos circulam no universo hispano-americano através da tradução. Consideremos neste caso o valor da tradução como mediação cultural, como dispositivo que expande a significação transcultural do texto e, de alguma maneira, como ato co-criativo. Remeto, nesse sentido, ao caso singular das traduções de Achy Obejas da obra de Junot Díaz, especificamente do romance *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* (2008), tradução de *The brief and wondrous life of Oscar Wao* (2007) e do livro de contos *Así es como la pierdes* (2013), tradução de *This is How you lose her* (2012), ambas sempre citadas pela crítica especializada como modelo de tradução de textos translíngues. Esse trabalho permite que Junot Díaz seja lido no universo hispano-americano, tenha uma crítica e, inclusive, seja estudado nos programas acadêmicos das universidades da América Latina, como um escritor hispano-americano, sempre através da voz de Achy Obejas. Com razão, Jorge Volpi (2011) afirma que desde finais dos anos noventa a tendência a falar em narradores hispano-americanos implica pensar o hispânico não como língua do escritor, que às vezes é o inglês, senão como filiação imaginária e Volpi lança o exemplo de Daniel Alarcón e de Junot Díaz, frequentemente convidados como escritores latino-americanos a congressos de literatura hispano-americana, sendo que ambos escrevem em inglês. Em ambos os casos, a tradução parece ocupar um lugar de legitimidade para a comunidade hispano-americana.

Essa prática do escritor associado à figura de um tradutor é ampla e bastante estendida na chamada literatura latina dos Estados Unidos. No caso da literatura hispano-canadense não deixa de ser uma prática frequente, se consideramos que José Leandro Urbina é habitualmente traduzido por Christine Shantz, Alfredo Lavergne por Sylvie Perron, Gilberto Flores Patiño por Ginette Hardy ou Nela Rio por Hugh Hazelton. Nesse sentido, essas experiências já começam a ter um notável espaço na crítica literária e nos estudos da tradução. Espera-se que a historiografia literária avance na mesma direção.

Evidentemente, a praxe literária translíngue nos coloca perante um problema medular no estudo do que tradicionalmente chamamos literatura hispano-americana: o próprio conceito de

comunidade que envolve essa definição. O que realmente queremos dizer quando falamos em comunidade literária hispano-americana? Como se articula uma ideia de literatura hispano-americana a formas de pertencimento cultural que fogem dos modelos de representatividade que dominaram o discurso da Modernidade? Como pensar uma escrita em outra língua no âmbito de uma comunidade que se articulou no discurso moderno em torno ao eixo de unidade linguística hispânica?

Sabemos que a ideia de comunidade no pensamento moderno está associada à pergunta pela identidade, entendida esta como unidade e reconhecível em razão de uma origem e de uma ordem preestabelecida. Essa ordem funciona como fundamento de certa essencialidade e responde a imperativos de representatividade. É, justamente, essa ideia de comunidade, essencialista e representativa, que o pensamento contemporâneo em torno do comunitário vem colocando em xeque. Autores como Maurice Blanchot (1983), Jean Luc Nancy (1986), Georges Bataille (1992), Giorgio Agamben (1990) ou Roberto Esposito (1998) percebem a comunidade a partir de um heterogêneo constitutivo, de uma alteridade que a diferencia inclusive de si mesma, subtraindo-lhe qualquer conotação identitária. Nessa perspectiva, os sujeitos da comunidade estão unidos não por uma substância ou res, mas por uma falta que os atravessa permanentemente. Por isso a comunidade, cujos limites são paradoxais, está sempre sujeita à dissolução, é sempre inacabada, inclassificável, sempre por vir. Pensar a comunidade, na esteira de Nancy significa deslocar-nos da busca transcendente do *ser-em-comum* para projetar-nos na experiência do *estar-em-comum*, ou no *viver junto* da lógica barthesiana (2003).

É evidente que um pensamento dessa natureza coloca em questão qualquer ideia de literatura fundada em essencialismos identitários. Nessa perspectiva, a noção de comunidade literária que mobilizamos pode ser um suporte teórico historiográfico instigante para abordar este tema das escritas translíngues, ao problematizar essências identitárias, hierarquias linguísticas e qualquer representação que implique relações contínuas entre literatura, língua, território e Estado-nação.

Vale destacar que essa proposta de comunidade literária aberta, não essencialista e heterogênea sintoniza com a noção sempre vigente de heterogeneidade cultural que propõe Antonio Cornejo

Polar (1994;1996) para pensar o movimento das literaturas e culturas latino-americanas como um processo de perfis irregulares, de tempos e espessuras dissimiles, de sistemas diversos que mantêm, entre si, relações contraditórias. O sentido de pluralidade que Cornejo Polar defende, quando legitima a coexistência contraditória dos sistemas literários e culturais que configuram o universo hispano-americano resulta hoje altamente valioso para estudar as múltiplas formas em que se desenvolvem as literaturas e culturas hispano-americanas. Essa importância se acentua se considerarmos a reflexão do crítico peruano em seus últimos anos de trabalho em torno das categorias de migração e de sujeito migrante, sinalizando para os sentidos de multiplicidade, instabilidade e deslocamento que estão implícitos nessas noções.

Poderíamos dizer que as constantes migrações latino-americanas da contemporaneidade delinearão novas formas heterogêneas da cultura, reformularão padrões identitários, promoverão novas formações culturais emergentes e, com isso, multifacetadas formas de ser da comunidade hispano-americana. Nesse sentido, diríamos que o deslocamento de escritores hispano-americanos para os Estados Unidos e Canadá transformou substancialmente os modos de reconhecimento disso que costumamos chamar literatura hispano-americana.

Até aqui uma ideia muito rápida do que seria um problema historiográfico relevante no contexto contemporâneo das letras hispano-americanas: as relações que as escritas translíngues, produzidas a partir dos movimentos diaspóricos que caracterizam a modernidade tardia e a altermodernidade (Bourriaud, 2009), têm com o cânone e a história da literatura. Sabemos que são relações muito conflitantes. Trata-se de um corpus que se atenta com força para nossas maneiras tradicionais de pensar a comunidade literária, ainda atreladas aos modelos de representatividade, origem e identidade; repertórios que dinamizam o cânone e, conseqüentemente, demandam outro lugar de legitimação nos projetos historiográficos hispano-americanos. Refletir sobre essas escritas produzidas entre-línguas, significará pensar a literatura como espaço de desestabilização dos discursos glotopolíticos de normalização e homogeneização linguística, de tanto peso em nossa tradição hispano-americana; pensar nas potencialidades estéticas

dessa literatura e na forma como essas culturas modificam nossos modos de pensar-nos em comunidade.

Referências Bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi, 1990. [1993].
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, George. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern*. Londres: Tate Publishing, 2009.
- BRAH, Avtar. *Cartografias de la diáspora: identidades en cuestión*. Madrid: Traficante de sueños, 2011.
- BRUERA, Franca. Translinguisme littéraire: Frontières, représentations et définitions. *Cosmos. Comparative Studies in Modernism*, N. 11, p. 9-18, 2017. Disponível em: <http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/2523> (Acesso em 15/08/2021).
- CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Vol.XVII, Núms. 176-177, julio-dic. 1996, pp.837-844.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte. 1994.
- DE SOUZA, Livia. *Extraterritorialidade e translinguismo na obra de Junot Diaz*. Tese de Doutorado. PPG em Letras Neolatinas, UFRJ, 2018. Disponível: Disponível: <http://dspace.unila.edu.br/123456789/5106> (Acesso em 15/08/2021).
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007 [1998].
- ETTE, Ottmar. *Escrever entre mundos: literaturas sem morada fixa*. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

- ETTE, Ottmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. *Alea*, Vol. 18, N. 2, Rio de Janeiro, p. 192-2019, 2016.
- GASPARINI, Pablo. La exterritorialidad del pobre. In: HOCHMAN, Nicolás (org). *Pensar el afuera*. Mar del Plata: Kazak Ediciones, 2010. pp. 103-121.
- HAZELTON, Hugh. *Latinocanáda: A Critical Study of Ten Latin American Writers of Canada*. Montréal, McGill-Queen's University Press, 2007.
- KANELLOS, Nicolas. *Hispanic Literature of the United States: A Comprehensive Reference*. Greenwood Publishing Group, 2003.
- KANELLOS, Nicolas. *En otra voz: antología de la literatura hispana de los Estados Unidos*. Houston: Arte Público Press, 2002.
- KELLMAN, Steven. *The translingual imagination*. Lincoln: Uni. Nebraska Press, 2000.
- LIDA, Clara; Zapata, Francisco. Signs of identity latin american immigration and exile. In: Mario J. Valdés; Djelal Kadir. *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*. New York/Oxford: Oxford University Press, Vol. III, 2004, pag. 503-511.
- LAVIERA, Tato. *Benedición: The Complete Poetry of Tato Laviera*. Houston. Arte Público Press, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya G. Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016. [1986]
- PALMERO González, Elena. *Formas híbridas, literaturas anfíbias. A literatura cubano-estadunidense*. Curitiba: Medusa, 2017.
- PALMERO González, Elena. Diásporas. In: Stelamaris Coser. (Org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016, p. 70-78
- PALMERO González, Elena. Desplazamiento cultural y procesos literarios en las letras hispanoamericanas contemporáneas: la literatura hispano-canadiense. *Contexto*, v.17, p.57 - 81, 2011.
- PEREZ FIRMAT, Gustavo. *Life on the Hyphen*. Texas: Univ of Texas Press, 1994.
- [*Vidas en viño: la cultura cubanoamericana*. Madrid: Colibrí Editorial, 2000].
- PRATT, Mary Louise. Lenguas viajeras: hacia una imaginación geolingüística. In: *Cuadernos de literatura*, Vol. XVIII n.36, 2014, pp. 238-253.

ROJAS, Rafael. Diaspora and Memory in Cuban Literature. In: O'REILLY, Andrea. *Cuba: Idea of a Nation Displaced*. New York: SUNY Press, 2007. p. 237-251.

ROJAS, Rafael. La venganza del paisaje: diáspora y memoria del intelectual cubano. In: *Claves de razón práctica*. Madrid: 2001, n. 116, p. 57-62.

ROJAS, Rafael. Diáspora y literatura: Indicios de una ciudadanía postnacional. In: *Encuentro de la cultura cubana*, v. 12/13, p. 136-146, 1999.

STAVANS, Ilan. *Spanglish: The Making of a New American Language*. New York: Harper Perennial, 2004.

STEINER, George. *Extrateritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Algunos efectos del cine en Horacio Quiroga. El espectador.

Laura L Utrera

“La base primordial del disfrute de las películas no consistía en un interés objetivo en un asunto específico, mucho menos en el interés estético en como éste se presenta formalmente, sino en el ligero placer de las cosas (...)”
(Edwin Panofsky, 1947)

“El cine refleja la realidad, pero es también algo que se comunica con el sueño. Esto es lo que nos aseguran todos los testimonios; ellos constituyen el cine mismo, que no es nada sin sus espectadores”.
(Edgar Morin, 2001)

“(...) el espectador de cine podría hacer suya la divisa del gusano de seda: *Inclusum labor illustrat*; justamente porque estoy encerrado trabajo y brillo con todo mi deseo”
(Roland Barthes, 1975)

Me gusta salir de los cines, confiesa Roland Barthes en el comienzo de uno de sus ensayos de 1975. Y esa actitud supone el relato irresponsable a partir de un final: aquel que queda constreñido a la sala de cine, pese a la disponibilidad inagotable de toda película, pero cuyos resabios permanecen en

la experiencia de un cuerpo virado en espectador sonámbulo y entumecido que sale a la calle a despabilarse y a asumir el comienzo de otra historia: la que quiere simular acerca de lo que vio, la que no va a contar nunca, la que experimentó su cuerpo (en el espacio físico y en el imaginario) y la de los roles asumidos.

De hecho, el criterio de la producción de las películas responde a la vieja esperanza de todo espectador, para quien la calle parece la continuación del espectáculo que acaba de dejar, “cuanto más completa e integral sea la duplicación de los objetos empíricos por parte de las técnicas cinematográficas, argumentaron Adorno y Horkheimer en 1944, tanto más fácil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se presenta en el *film*”.¹

La segunda de las notas que conforman la serie que Quiroga escribe sobre cine, “Aquella noche...” (1918), se adelanta a la sensación barthesiana: “Pero una que otra vez volveremos aún a salir del cinematógrafo, con toda nuestra vida en blanco, como la pantalla, mientras una pequeña mano luminosa de estrella transcontinental, va escribiendo lentamente: ‘Aquella noche...’”² (p. 162). ¿Cómo se entra a los cines? Continúa Barthes. Dentro de las resoluciones que propone, la que funciona para pensar la intervención de Quiroga como crítico y la que, por cierto, revela la respuesta autónoma que como espectador supo argüir, es la de *una vocación*. Una vocación provocativa compuesta de aplicaciones plurales puesto que dependerá de los múltiples trances de quien va al cine: llanto, risas, miedo, prisa, distracciones y entretenimiento. Sin ignorar, claro, la imbricación con las otras dos que también Barthes proyecta en su ensayo: las del *ocio* y la *disponibilidad*.

Dicha *vocación* se halla nutrida por una resultante de oficio crítico: notas y reseñas que Quiroga publicó en diálogo con la producción que al respecto se publicaba en la Argentina, aunque, en las notas de Quiroga es notable la diferencia tanto en la construcción argumentativa y fáctica cuanto en la temática que a modo de hipótesis aprobó algún concepto sobre el primer cine mudo y popular de Hollywood. Hablar

1 Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Editorial SUR, 1969.

2 Quiroga, Horacio. *Arte y lenguaje del cine*. Estudio preliminar a cargo de Carlos Dámaso Martínez, compilación de textos Gastón Gallo, con la colaboración de Denise Nagy. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1997. Cada vez que citemos una de las notas aquí reunidas, sólo indicaremos el número de página.

de cine desde un discurso comprometido ocurre en una sociedad atravesada por cierta pesadilla existencial que encuentra su refugio en el estado de somnolencia que el cine habilita. Precisamente, en ese *intermezzo*, surgirá una nueva cosmogonía en la que funciona de manera única y privilegiada el concepto de espectáculo entendido como “fe perceptual” (cf. Debord, 2008), la sala de cine como *locus amoenus* en la que se celebra la liturgia erótico–estelar y en la que las divinidades offician a la medida de lo que los consumidores necesitan por sólo unos pocos pesos.

Ahí, entendemos, radica la *vocación* del Quiroga crítico, más allá de la *disponibilidad* y del evidenciado manejo del *ocio* que funcionan, cual engranajes, por fuerza de la magia proletaria del encierro, casi como la labor del gusano de seda al que refiere Barthes en el epígrafe precedente. El *ocio* y la *distracción* –y el cine, de hecho, es también un poco eso: *culto a la distracción* y práctica con la que llenar el *ocio*– dependen de que el espectador se encierre y brille por apropiación y sustrato de un deseo que satisface y, libere a cambio, en la zona aledaña a la incertidumbre, un deseo desconocido y nuevo. De igual modo, la *vocación* se repone en la *e–vocación* espectacular que profesa el narrador de las mujeres hermosas de Hollywood y de la rudeza varonil de actores que engrandecen la pantalla. La belleza y la virilidad estarán presentes en esas notas a modo de fetiches.

A Quiroga le gusta entrar tanto como salir de las salas de los cines, porque ir al cine será no salir nunca de él. Y, al igual que el resto de los espectadores, será seducido por el lujo del *star–system*, por el movimiento automático de las imágenes en la pantalla, por el influjo del espectáculo que habilita el advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil que disuade la vista. Asimismo, será erotizado por los rostros y los cuerpos de Dorothy Phillips, Lillian Gish, Billie Burke, Gloria Swanson y Mary Pickford quienes, convertidos en fetiches –no por la imagen dispuesta ni por su naturaleza técnica sino *por lo que sale de ella*, por lo que emana de la imagen–, están a su disposición. Dicho proceso lo transforma en un espectador tipo, *modelo*, para el cine de Hollywood, al igual que el resto de los admiradores, aunque Quiroga cuenta con la ventaja de ser un lector, un sujeto fascinado por los inventos, por la ciencia, por la técnica (fotográfica y cinematográfica), un artista, un escritor que se enfrenta a la pantalla. Quiroga construye una relación de fuerzas a partir de la puja de tres elementos: escucha el relato (lee

imágenes), determina el contexto y ve una realidad, lo que resulta un ensayo en el que cada uno de estos elementos bien diferentes, pero de manera articulada, dan cuenta de su percepción literaria.

Desde ese lugar, de espectador privilegiado, compone las críticas contraponiendo diferentes discursos y lenguajes, escribe cuatro ficciones que tematizan el cine, compone el guión cinematográfico “La jangada” y esboza una adaptación fílmica de su cuento clásico “La gallina degollada”.

El cine como espectáculo modela la interiorización de los cuerpos, de las actitudes y de las prácticas y hace de Quiroga un testigo privilegiado en el análisis que logra de la intromisión del cine desde la subjetividad: la del espectador nocturno, la del sujeto moderno.

Como espectador nocturno, Quiroga se identifica con quien está siempre fuera de campo, un “otro” ausente cuya función principal es significar un espacio para ser ocupado (cf. Stam, Burgoyne, Flitterman–Lewis, 1999). En este sentido, y pensando en el distanciamiento que toda crítica intelectual supone, la distancia que el narrador guarda respecto de las imágenes del cine es de naturaleza amorosa porque precisamente Quiroga se deja fascinar dos veces: por la imagen y por su entorno, como si se tuviera dos cuerpos a la vez: un cuerpo narcisista que mira; un cuerpo perverso dispuesto a fetichizar (cf. Barthes: 1975). Un distanciamiento, entonces, del apego.

Esta naturaleza que encontramos en Quiroga puede también rastrearse en los breves comentarios que fueron publicados en revistas de cine respecto del mundo que su magia habilita, los cuales, por lo general, no cuentan con firma de autor. Dicha magia promociona, además, milagros:

En Atlantic City sucedió el mes pasado un caso curiosísimo. Katherine Hartwell, de siete años, en el Hospital infantil de Chersea, cerca de Atlantic City, estaba consumiéndose lentamente, por un mal extraño que los médicos no podían diagnosticar, ni aliviar. Una tarde una compañía de películas dio, para beneficio de los asilados en la Institución, una función cinematográfica. Las enfermeras, sabiendo que a Katherine no le quedaban más que unos días de vida, la llevaron al cuarto oscuro en que exhibían las películas.

La enfermita, de puro débil, ya ni hablaba y apenas si se movía. Presentóse una comedia. A instancias de la enfermera, Katherine abrió los ojos. Y se hizo el milagro³

En este sentido fue que Quiroga pensó en el concepto de *situación del cine*, muy estudiado, por cierto, entre los años setenta y ochenta por Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Morin, Barthes, Félix Guattari, René Predal, Robert Stam, entre otros. De los postulados más elocuentes, el que resulta muy preciso para este trabajo es aquel que considera al espectador de cine como un deseante que modula, cual argamasa, tanto el estado de visionado que lo constituye como el texto fílmico en sí mismo, produciendo, cierta movilidad en las estructuras de las *fantasías inconscientes*. El cine, más que cualquier otra forma artística, es capaz de aproximarse a la lógica y a la estructura de los sueños y de lo inconsciente.⁴ Y esto está íntimamente relacionado con el estado hipnótico que todo espectador experimenta durante la exhibición de la película aunque *se esté soñando antes de ser espectador* y se lo siga haciendo a partir de los recursos habilitados por las películas. Quiroga evoca la entrada al estado del soñante a través del recurso de la pantalla en blanco:

Y mientras nuestro hombre camina silbando despacio, siente que su alma está en blanco como la pantalla, mientras en una esquina de ésta van surgiendo en miniatura las caras que él conoce demasiado bien porque no es esa la única noche que ha salido silbando despacio; la Vernon, la Phillips, la Billie Burke, la Clifford... Todas norteamericanas, como se ve. Su vida también está en blanco. Y sueña así. (p. 160)

3 Revista *Cine Mundial*, abril de 1922.

4 Stam Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de teoría del cine* (1992), Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 166. “La teoría psicoanalítica del cine enfatiza sobre la noción de producción, centrándose en los modos en los que el espectador es situado por medio de una serie de “atracciones” alucinatorias, como el productor deseante de la ficción cinematográfica. De acuerdo con esta idea, cuando vemos una película estamos de algún modo soñándola también; nuestros deseos inconscientes trabajan en tándem con aquellos que generaron la película-sueño” (p. 166). Ver también, Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Quiroga encuentra lo que muchos años después Jacques Rancière definirá como “multiplicidad”. En las notas y en los cuatro relatos, el cine quedará establecido como

(...) una suerte de constelación histórica en la que convive un dispositivo técnico de registro y de proyección con una constelación de cosas reunidas de manera más o menos dispar alrededor de ese dispositivo. El cine es entretenimiento, es una industria, un nombre y una idea de arte y también un conjunto de discursos y de utopías. (cf. Rancière, 2005)

Desde este espacio múltiple, el autor de *Cuentos de la selva* identifica algunas cuestiones que si bien conforman cierta teoría sobre ese primer cine americano también lo ubican en el lugar del espectador que disfrutará de las películas, opinará y juzgará las actuaciones, la destreza y la técnica del nuevo arte. Su posición lleva imbricado un rol protagónico en lo que éste tendrá de circunstancial porque, al observar “la convivencia de un dispositivo técnico de registro y de proyección con una constelación de cosas reunidas (...)”, el espectador actúa desde su fascinación en el intersticio del consecuente juego entre la realidad y el sueño, fundamentalmente, porque en ese sueño reside cierta idea de utopía y de revelación: “el cine es la concreción de algo que fue soñado por las otras artes: un arte de la inmanencia donde las ideas se transformarían en performances sensibles, en performances de movimiento” (Rancière, 2005).

Quiroga sueña con enamorar a una estrella de cine, elige a Dorothy Phillips y lo esboza en la crónica “Aquella noche...” de 1918. Unos meses más tarde lo consigue, publica “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919) en el folletín *La novela del día*. A partir de esta publicación, y, partiendo de un juego del que participa consciente y emotivamente, Quiroga dispondrá del seudónimo “El esposo de Dorothy Phillips” a la hora de firmar las notas sobre cine que publicará en la revista *Caras y Caretas*.⁵

Al respecto, sus biógrafos José María Delgado y Alberto Brignole relatan que

⁵ Quiroga asume el rol de esposo. Lo actúa y lo encarna de modo tal que cuando tenga que criticar una película en la que trabaja D. Phillips se excusa diciendo: “la circunstancia de ser Dorothy Phillips esposa de quien escribe estas líneas, puede crear al cronista una situación embarazosa” (Cf. “La resurrección de Dorothy Phillips”, 1920).

(...) era en los tiempos que Quiroga se apasionó por el cine con tal fuerza que, sobrepasando la esfera artística, entró a imperar también en la de las ilusiones, aún en las afectivas (...). Así se encariñó realmente con Miss Phillips con ese amor tan fantástico, humano y original que nos describe en su relato. No por ser imaginario –y acaso más por eso mismo– tal querer dejó de embargarlo con una vehemencia suficiente para llenar del todo sus necesidades de amar y de soñar. (cf. Brignole y Delgado: 1939)

Esta *nouvelle* sirvió de modelo para la composición de dos ficciones que fueron publicadas en la revista *Imparcial Film*, número 31, el 25 de septiembre de 1919: “Aventura inesperada” de Butterfly, en la que se narra la pasión de una muchacha por el actor de cine William S. Harte, su viaje a Estados Unidos para filmar una película con él y el final que se sintetiza con el despertar de un sueño. El otro relato fue “Un romance en sueños” de Constantino R. Paviolo que cuenta la historia de un hombre común que quiere ser artista de Hollywood, se duerme con una revista de cine en la mano y sueña que efectivamente viaja a EEUU. Una vez allí, se inmiscuye en un filme, salvando a una muchacha que estaba amordazada y cuando el director está por contratarlo para que actúe en otras películas, se despierta del sueño.

En “El espectro” y en “El puritano” sucede que el juego entre la realidad y la fantasía se lleva a cabo por el uso de una metáfora estereotipada: la del sueño eterno. Por un lado, ambos cuentos esbozan una respuesta ‘técnica’ a la pregunta ¿hay vida después de la muerte? –pregunta que, por cierto, retoma el argumento de muchos de los relatos fantásticos de Quiroga–, y, por otro, acuden al uso de una gramática onírica en la que no faltarán el protagonismo de los sonámbulos, la penumbra, la noche, las estrellas y la luna. Sin olvidar lo que sucede en el relato “El vampiro” de 1927, en el que el ámbito de los acontecimientos pertenece al registro de una pesadilla.

Cabe aclarar que pese a que los relatos sobre cine pertenecen a la serie de los melodramas sentimentales y trágicos escritos por Quiroga, se diferencian claramente de otros relatos de efecto, como “El almohadón de pluma” o “El solitario” en los que el melodrama también forma parte del acontecimiento narrativo, porque en ellos se persigue una impresión de realidad que encuentra ciertas garantías en el conocimiento de tipos de técnicas inauguradas con el cine, por caso, la irrupción del fantástico por medio del uso del *close-up*

y del *zoom out* hacia el plano general en “El espectro”. Enid y Grant asisten al cine noche tras noche pero un día la rutina presenta una variación fantástica: los amantes sienten la extraña cercanía de las pestañas de Duncan que los mira desde la pantalla:

Enid y yo, juntos e inmóviles en la oscuridad, admirábamos como nadie al muerto amigo, cuyas pestañas nos tocan casi cuando Wyoming venía desde el fondo a llenar él solo la pantalla. Y al alejarse de nuevo a la escena del conjunto, la sala entera parecía estirarse en perspectiva. Y Enid y yo, con un ligero vértigo por este juego, sentíamos aún el roce de los cabellos de Duncan que habían llegado a rozarnos. (“El espectro”, p. 548)

Las ganas de ir al cine son una especie de reflejo labrado por la industria del *filme*, pero a su vez son un eslabón real en el mecanismo global de esta industria (cf. Metz, 2001). En este marco, los espectadores encuentran en las escenas filmadas la muestra de la “vida real” de sus ídolos. Y eso es posible porque creen recuperar dicho espejismo de la intensa actuación de las estrellas que miman situaciones y sentimiento gracias a la activación de los recursos técnicos y, lógicamente, respondiendo al acontecer argumental. El cine les devuelve una mirada espectral que determina su participación en la escena y las imágenes, cual vampiros, sorben la energía de los espectadores promoviendo un cambio en su vida cotidiana e invitándolos a formar parte de la realidad vista (vivida) en el cine. Para decirlo con Morin, “la impresión de *vida y de realidad* propia de las imágenes cinematográficas es inseparable de un primer impulso de participación”. El cine, en suma, representa la paradigmática e inefable máquina modeladora de experiencia (o sea de cuerpos, mentes), de sociedad (esa, que adquiere el “aspecto deseado, el cinematográfico”), bajo la égida de la inversión, de la apariencia (cf. Russo, 2010).

Precisamente, ésta es la metáfora que el narrador materializa en sus relatos sobre cine por medio del uso de diversos recursos técnicos y formales (algunos de los cuales venía utilizando desde 1908 en la composición del relato “La insolación”): plano general, primerísimo primer plano, *close up*, *zoom out*, *flous*, *flash back* y *cut back*, *racconto*, cambio en el punto de vista, metonimia y metáfora. Asimismo, dicha participación acicala más hondo aún tanto en los ámbitos descriptos: las salas de los cines, los estudios de cine (su técnica) como en los personajes masculinos que experimentan

ansiedades de carácter erótico–visual: Guillermo Grant, Dougald Mac Namara, Duncan Wyoming y Guillén de Orzúa y Rosales.

El cine es entretenimiento, es una industria, es sueño, es viaje y es trasgresión en lo que tiene de bovarista porque brinda a los espectadores algunas técnicas de satisfacción afectiva no sólo cuando se produce esa fascinación entre ellos y su estrella favorita, sino porque existe una proyección de los espectadores en la vida figurada de las estrellas admiradas. Dicho proceso sucede de manera subversiva debido al *glamour* de los personajes que la pantalla exhibe. A su vez, es deseado pero no compartido, y, de manera transgresiva, porque los espectadores recurren al sueño utópico (ser o enamorar a una *star*), a la magia (conocer diversas geografías, revivir épocas pasadas, recuperar la vida de un actor muerto a través de la proyección de una película) y a la técnica del cine (*close up*, *flash back*, *flou*). De esta forma, los espectadores satisfacen ciertos aspectos de su vida particular que resultaría imposible en lo cotidiano, donde las fantasías pueden volverse una realidad imaginada a causa de los trucos del cine y a consecuencia también del juego bovarista, en el que la figura de la mujer romántica se actualiza con las marcas de la modernidad. Hay una fascinación en Quiroga por algunas figuras que dependen de la atmósfera propia del cine, que jamás termina de explicar. Como ocurre con todos los que se dejan conmover por el cine, como ocurre con Máximo Gorky quien, en 1896, y a modo de reseña de la exhibición de los Lumiére advierte que

Esta vida, gris y muda, acaba de trastornarte y deprimirte. Parece que transmite una advertencia, cargada de vago pero siniestro sentido, ante la cual tu corazón se estremece. Te olvidas de dónde estás. Extrañas imaginaciones invaden la mente y la conciencia empieza a debilitarse y a obnubilarse. (Cf. Gorky, 1896)

O cuando, a modo de remembranza, Sartre confiesa en 1964 que

(...) la joven viuda que lloraba en la pantalla *no era yo*, y sin embargo ella y yo poseíamos un alma común: la marcha fúnebre de Chopin; no hacía falta nada más para que sus lágrimas humedecieran mis ojos... qué felices eran los

cowboys, los mosqueteros, los detectives aquellos; su futuro estaba allí, en aquella música premonitoria, y gobernaban el presente⁶ (Cf. Sartre, 1964)⁶.

Este aspecto, se torna fundamental para comprender el efecto que el cine produce en la literatura de Quiroga, que es similar a “la significación que el universo de los sueños tuvo para el arte desde el romanticismo” (cf. Dámaso Martínez, 2006).

Quiroga, en sus cuatro relatos y en algunas de sus notas, concibe al espectador de cine como un hombre que tiene la facultad de creerse otro del que es, de crearse una personalidad ficticia y de desempeñar un papel al que se atiene a pesar de su verdadera naturaleza, de convertirse en actor:

Quien esto escribe no es una criatura; pero puede jurar con la mano en el corazón que muchos hombres como él han abandonado el cinematógrafo pensando en cosas que poco tienen que ver con la seriedad de la vida. No es el menor de sus sueños sentirse actor de cine junto con determinada actriz, en el momento capital de las cintas de amor, cuando los protagonistas quedan solos en la pantalla, con el final que todos conocen. / ¿Bello sueño? (pp. 174–175)

El cine provoca en los espectadores la gracia de la ensoñación, la ilusión de vivir, dentro y fuera de las salas, una vida de fiesta que aleja a los fanáticos de la rutina cotidiana y que les permite identificarse con una estrella de Hollywood así como auspicia el viaje ambiguo hacia otros mundos y lugares: un viaje que no llega a ningún destino.

Dicha *identificación*⁷ con los astros resulta compensatoria y prefigura la alienación que deviene del arte burgués y de la

6 Tanto la nota de Sartre como la de Gorky se encuentran compiladas por Harry M. Geduld en *Los escritores frente al cine*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.

7 Christian Metz diferencia claramente el concepto de identificación primera cinematográfica y secundaria que se produce en el espectador de cine. Con respecto a la primera, la define como la identificación del espectador con su propia mirada, este tipo de caracterización tiene sus raíces en la fase del espejo, pero no es completamente homóloga a ella: “El espejo es el lugar de la identificación primaria. La identificación donde la propia mirada de uno es secundaria con respecto al espejo (...) pero es fundamental del cine y por lo tanto primario cuando este último está bajo discusión”. Y en cuanto al concepto de identificación secundaria la define como aquella en la que el proceso se refiere a personajes, actuaciones, situaciones (Metz, Christian, *El signifiante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Buenos Aires, Paidós, 2001. Citado por Stam, Burgoyne y Flitterman–Lewis 1999: 179).

que necesariamente hay que despegarse tanto psicológica como socialmente: el cine nutre a la imaginación a través de su poder democratizador y lo logra porque es un arte popular. E implica, asimismo, procesos de lo inconsciente que contribuyen a un estado hipnótico con más fuerza, por cierto, que en cualquier otro medio artístico: la propia constitución de su significante es imaginaria. Una película no preexiste a su visionario sino que sus significantes son activados al ser vista.⁸

Por medio del *close up* el cine revela la *microfisionomía* de la imagen cinematográfica (cf. Bálazs) que permite una lectura y una escucha de la cara del actor mudo. De modo que el espectador ingresa en un proceso de *mistificación* en el que concibe al actor como semi-dioses de multitudes.

Las notas y las cuatro ficciones sobre cine intentan responder a interpelaciones frecuentes entre los espectadores de los años veinte: ¿Cómo es posible enamorar a una estrella de Hollywood?, ¿cómo alcanzar ese ideal soñado? Y revelan, asimismo, el proceso de identificación del *fan* con su estrella favorita. Al asistir a las salas de proyección, los espectadores participan de ese cine y entrañan una identificación con lo desconocido, con lo deseado y hasta con lo aborrecido de la vida cotidiana. En este proceso, y al igual que Arlt, Quiroga no endiosará a vacuos galanes como Rodolfo Valentino sino al héroe del oeste, a William Hart; y, efectúa su escape por medio del imaginario épico que la figura del *cow-boy* le devuelve: su virilidad y arrogancia representan la expresión fiel de “un rasgo de vida norteamericana”: “(...) Hart nada de eso puede ofrecer: ni juventud, ni elegancia, ni felina seducción. Ese hombre viejo es un simple símbolo de lo más característico del varón: la energía masculina del carácter” (p. 233) y porque además, Quiroga “creyó que cualquier modesto filme de *Far West* contenía un fondo moral básico, puesto que exaltaba la rudeza del varón y del trabajo, valores-fetiches que pueden encontrarse en un sin número de sus historias” (cf. Rocca, 2007).

Asimismo, adviértase la articulación de estas ideas con la lectura crítica que Quiroga realiza de la obra de Bret Harte en la nota “El cuento norteamericano” de 1929. Allí, se repara en la recuperación que Harte realizó de asuntos norteamericanos, y de cómo supo trasmutar la acción en poesía. La lengua que utiliza Harte

8 *Ibidem*, p. 164.

(...) violentaba ese buen gusto pervertido, la frescura de la naturaleza, del ambiente y de sus tipos, todo lo que el cuentista evocaba con su arte bravío y tan desnudo de retórica como la misma verdad. Esta consustanciación de la vida con el arte ha engendrado el relato breve norteamericano. (Quiroga, 1929)

En esta nota Quiroga vuelve sobre sus principales objetivos: la consustanciación de la vida con el arte y su traducción en la escritura del cuento breve: “Acción dominante, enorme amor a la vida, determinación y obra a la par”.⁹ En esta reseña así como en la evocación que realiza de la figura de vaquero, Quiroga define la unidad de la acción, motor dramático principal de los filmes y de los relatos breves. Y si rescata las películas en serie por sobre las llamadas cintas “serias” será porque precisamente en ellas Quiroga recupera la vida de los personajes, de su carácter y de su acción épica, ausente en las adaptaciones cinematográficas de las novelas europeas:

Acechando, persiguiendo, devorando kilómetros a toda carrera durante un cuarto de hora o en el acto entero, el paisaje, los personajes y el drama cobran una vida que inútilmente buscaríamos en muchos estrenos retumbantes. Puede haber en dichas series exceso y repetición de movimientos, sin contar los gruesos efectos. Pero, así y todo, se encuentra en ellas una cosa que se va perdiendo: la energía del tipo de acción. (Quiroga, 1920)

Pese a estas apreciaciones, cuando Quiroga invente un personaje masculino para sus ficciones cinematográficas, no recurrirá al *cow-boy* americano sino al argentino Guillermo Grant –jefe de sección de ministerios, escritor, pseudo–científico–periodista, vago diletante de las ciencias, según los casos–, cuyo apellido puede que tenga reminiscencias del patriciado argentino y por qué no, de un personaje de película americano (en el relato “Miss Dorothy Phillips...” Grant sostiene que su abuelo era inglés, p. 452). Y cuando construya los personajes femeninos, escogerá a las divas del *star-system* o inventará personajes que remiten al perfil de una actriz de cine: Dorothy Phillips, Enid (que puede remitir a la estrella Enid Bennet, co–protagonista junto a William Hart de *The Aryan*

9 Quiroga, Horacio, “El cuento norteamericano” en *Vida literaria*, Bs. As., 2 de septiembre de 1929 en *Los ‘trucs’ del perfecto cuentista*, selección y prólogo y notas: Beatriz Colombi y Danilo Albero–Vergara, Buenos Aires, Alianza editorial, pp. 172–173.

(Hart, Ince, 1916) o Enid Markey, también junto a Williams Hart de *Between Men* (Hart, 1915), entre otras producciones que ambas mujeres protagonizaron en esos años), Ella (el narrador de “El puritano” decide no revelar el nombre de esta actriz, y recurre a la evocación del puro referente) y la *Vamp* de “El vampiro”.¹⁰

Quiroga nunca abandona cierta avidez experimental pero no en el sentido vanguardista –al menos en lo que compete a sus trabajos sobre cine–¹¹ sino, antes bien, en el sentido moderno, porque, por un lado, capta del cine una renovación que le aporta un nuevo imaginario (cine como práctica discursiva que admite y trasluce la preocupación cultural del autor por tecnologías novedosas) y que, por medio de la implementación de elementos de contenido sociocultural, tomará forma en sus cuatro ficciones a través del nuevo rol femenino patrocinado por el *glamour* de la estrella americana. Por otro, porque es frecuente ver marcas de la cultura popular en su producción y como se sabe, las estrellas de cine lo fueron desde el comienzo. A su vez, no debemos olvidar que en sus intervenciones programáticas sobre el cuento, Quiroga privilegia el saber experimental sobre el teórico. En este sentido, su serie de notas y ficciones sobre cine acude a un concepto de escritura como “carnadura de una experiencia transformadora” (cf. Colombi, Albero–Vergara: 1993) opuesto al mero registro naturalista, a la mimesis del realismo decimonónico e incluso, a la experimentación de la vanguardia. Desde estos términos la figura de Quiroga como escritor asume la del testigo atento a las variaciones de todo orden del campo cultural:

10 Antes de 1918, Hollywood importa del cine dinamarqués la figura de la *Vamp*. Ella introduce en las escenas el beso en la boca, “larga unión donde la vampiresa bebe el alma de su amante” (Morin 1957: 14).

11 Eduardo Romano en “Trayectoria inicial de Horacio Quiroga: del bosque inicial a la selva misionera”, 1993, considera la producción inicial del narrador como un desplazamiento e intenta conferirle el papel de mediadora entre dos etapas del naturalismo rioplatense. Su escritura “se desplazó de una sensualidad decadente, bastante tópica, a una mucha más *experimental*, incierta, misteriosa, burlando de paso ciertas barreras instituidas entre lo animal y lo humano”. Es desde aquí que Romano detecta un expresionismo quiroguiano apoyándose en el estudio de Walter Muschg. *La literatura expresionista alemana: de Trakl a Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

Mucho más de lo que se confiesa (...), el cine constituye hoy un foco tal de atracción, que de los ocho o diez temas que a la hora de comer sostiene una honesta familia, cuatro por lo menos gravitan hacia la pantalla. Las chicas tras la elegancia de sus héroes, y los muchachos tras el fantasma de sus heroínas (...) el influjo del cine se ejerce en la casa entera, desde los dueños de casa hasta la humilde lavaplatos. (p. 264)

La unidad ontológica del cine, focalizada en el movimiento de las imágenes, se completará en Quiroga con la defensa del mutismo en el concepto mismo de cine como arte porque con la ayuda de los procedimientos técnicos –el primer plano, por ejemplo– la cámara transforma la fisonomía humana (muda) en un gran campo de acción. Estos caracteres hacen próximas y profusamente deseables las imágenes del cine. Quiroga–espectador (distanciado) será seducido tanto como el resto:

La intimidad del cine (...) radica asimismo en su esencia, en la clásica oscuridad de su ambiente, en esa sombra sin ruidos, sin voces, sin movimientos, en los que los sentimientos y pasiones de la pantalla pasan como a través del vacío al alma de los espectadores; (...). (p. 313)

Frecuentar las salas de los cines supone en el espectador la capacidad regular y renovable de adoptar ante lo que ve una actitud donde la creencia y la incredulidad se dosifican sutilmente (cf. Metz, 2001). Asimismo, el espectador construye significado, es decir, crea su propia película, o mejor aún, vuelve a filmarla, de una manera similar a la del lector que actúa sobre un texto para completar los huecos que éste presente.

Las estrellas pertenecen a Quiroga y al resto de los espectadores porque son todo boca, ojos, frescura, sensibilidad y arranque pasional y porque, en la intimidad que les dona la sala a oscuras, devienen en sujetos deseantes:

(...) la estrella (...) es nuestra, podemos admirarla, absorberla cuarenta y cinco minutos. Ni un rincón de su alma nos queda oculto. Sabemos de cuánto es capaz y descubrimos los más íntimos hilos de su seducción. Vive para nosotros, nos adelanta un entero poema de amor (las cintas de actrices preferidas son siempre de amor). (p. 44)

No obstante, el narrador es consciente de esta fascinación y lo muestra dentro del cuerpo de sus notas a través del análisis riguroso que realiza de cierta alienación del espectador que, antes de responder a una perspectiva apocalíptica, atenderá al afecto, a la curiosidad, a la integración y a la identificación. Así, Quiroga hace del espectador una categoría política y estética, de análisis riguroso que se despega de la mera anécdota para hacer serie con los presupuestos fundamentales del cine como arte.

Todo espectáculo excita los fenómenos de proyección-identificación pero en el cine, “espectáculos entre los espectáculos”, se puede excitar las proyecciones a tal punto de que éstas otorguen expresión a lo inexpressivo, alma a lo inanimado, vida a lo inerte (cf. Morin: 1957). Más aún, es interesante pensar en la perspectiva diferente que construye Quiroga, frente al impacto modernizador y modalizador del cine en contraste con la de muchos intelectuales de esos años que, encontraban a la sociedad moderna incomprensible y “alienada”, y quedaban inevitablemente a la defensiva. Ellos “sabiendo que la cultura científica crece y [que] el avance de la máquina no puede detenerse” (cf. Sontag: 2005).

Esta alienación remite al “estadio del espejo como formador de la función del yo en el niño” desarrollado en la teoría de Jacques Lacan y que, según Benjamin, posee el mismo régimen que Luigi Pirandello encuentra en el actor de cine, aquel denominado como *extrañeza* y que ocurre en el momento en el que el actor actúa frente a un aparato. Vale decir, la extrañeza del hombre en el espejo es del mismo tipo que la extrañeza del actor, solo que en el caso de éste dicha extrañeza es transportable ante el público: “La conciencia de ello no abandona al actor de cine ni por un instante. El actor de cine sabe que, mientras está delante del aparato, en última instancia tiene que habérselas con el público: con el público de consumidores que conforman el mercado” (cf. Benjamin, 1936).

El estadio del espejo resulta un proceso en el cual el narcisismo, el reconocimiento erróneo y la alienación constituirán el Yo: el sujeto narcisista se ve a sí mismo en otros o a la inversa toma a otro por sí mismo; el reconocimiento erróneo supone la unidad imaginada como perfecta, como superior a sí mismo y así el sujeto idealiza a la imagen o bien, reconoce erróneamente esta imagen del yo como otra cosa, proceso que sólo puede efectivizarse si el sujeto está alienado.

Quiroga es ante todo un cinéfilo y, al momento del análisis, priorizará los géneros de Hollywood: el *western*, la comedia y el drama sentimental. La cinefilia opuso a los criterios de distinción cultural principios inmanentes de la puesta en escena, a la cual trató de definir como lo propio del autor de cine. En este contexto, Quiroga pondrá su énfasis en la labor de quien escribe las historias, hará hincapié en su verosimilización, desechará los convencionalismos cinematográficos “desagradables”, la duración estirada y artificial de anécdotas pobres y la extrema crueldad en las escenas que hacen más artificial y acartonado el drama cinematográfico. Es decir, leerá una zona muy difícil de discernir y, en algunas notas, confundirá los roles de autor y de director. Siguiendo a Rancière “siempre fue extremadamente difícil de distinguir la parte que le corresponde al director mismo, al guionista, al montanista, etc. en los efectos específicos que cada uno genera” (cf. Rancière, 2005).

La cinefilia en Quiroga abre un espacio de debate, de litigio, de discursividad; crea un espacio de narración y de interpelación de las imágenes:

(...) a partir de las películas [la cinefilia] creó un mundo del cine (...) el cine se hizo arte haciéndose mundo. Y este mundo fue objeto de una forma particular de negociaciones entre arte y no arte. La cinefilia formó la artísticidad del cine, separada de los programas vanguardistas y de los cánones que definen pureza o impureza del arte. (cf. Rancière, 2005)

El rol del espectador en Quiroga, entonces, no responde simplemente al cotejo vida–obra–experiencia al que inevitablemente –y a causa de su ‘vida intensa’, dramática y peregrina– fue sometida su producción. Si hablamos de espectador entendemos que en él se computa y se documenta dicho rol a través de la escritura porque el cine además de ser un espectáculo entretenido –que supone un nuevo lenguaje estético– le representó un problema o al menos una continua interpelación sobre los efectos de la fascinación, de lo real y de la técnica:

¿A qué se debe el particular encanto que despiertan y ejercen las estrellas de cine? ¿A su hermosura? (p.43)

Todo el mundo ha sentido la adorable sugestión de las criaturas muy tiernas que aparecen en la pantalla. La expresión limpia, vacía y azorada de sus ojos, la torpeza de sus movimientos, nos encantan". (p. 231)

¿Cree usted que sólo puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta e incendia la sala entera? ("El vampiro", p. 721)

(...) somos todos ojos hacia la pantalla. ("El espectro", p. 542)

Yo pertenezco al grupo de los pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorado de una estrella". ("Miss Dorothy Phillips...", p. 436).

Asimismo, el cine le significó lo que elaborará retrospectivamente la teoría psicoanalítica, pues en la sala de cine el espectador será considerado un constructo artificial y activado por la influencia del aparato cinematográfico, es decir, se lo concibe como un espacio al mismo tiempo productivo (y que en Quiroga vemos su realización) y vacío (cualquiera puede ocupar el lugar de un espectador-testigo). En este sentido y aludiendo a los cinco factores que hacen a la construcción psicoanalítica del espectador, resultan éstos las marcas presentes respecto de la escritura de las *notas* y de los relatos sobre cine: 1- se produce un estado de regresión, pues este proceso origina la susceptibilidad hacia la fantasía cinematográfica; 2- se construye una situación de creencia, pues el espectador de cine es ante todo un espectador crédulo (fetichista); 3- se activan mecanismos de identificación primaria (sobre los que entonces se insertan los de identificación secundaria), pues el espectador es, en cierto sentido, un doble cuya división del yo está garantizada por la creencia de que los acontecimientos son ficticios pero que, por la necesidad propia del soporte de mantener la ilusión cinematográfica, cree que estos hechos son verdaderos; 4- se ponen en juego por la ficción cinematográfica estructuras de fantasía tales como los romances familiares; y 5- se deben ocultar aquellas marcas de la enunciación que sellan a la película con la autoría (cf. Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis: 1999).

Este rol no contradice ni desacredita lo que también Quiroga esboza en la escritura de sus *notas*. En ellas existe un modo de lectura de las imágenes en movimiento que propone, de manera incipiente e intuitiva, una aproximación al concepto de arte en cine. Quiroga

representa el espectador modelo para ese primer cine, un espacio productivo y vacío (de acuerdo con los postulados citados) y podrá pensar también, desde el lugar cercano al de un crítico, ciertas zonas propias del cine: su novedoso lenguaje estético, su técnica, sus escenarios; las actuaciones, las direcciones, los argumentos. Con todo, nunca abandonará ese encanto particular por las estrellas de Hollywood.

A categoria da amefricanidade como aporte metodológico para análise das literaturas de autoria negra na América Latina¹

Liliam Ramos

tal seu ofício
ofício negro
hera em cada mano
nelúmbio e sonho
ofício de negro
o mais americano
desses que se acoçam nas vértebras
à esquerda de um canto

Eliane Marques – *e se alguém o pano* (2015)

¹ Algumas das reflexões aqui apresentadas partem do artigo *Literaturas de América Latina: um percurso pelas literaturas de autoria negra latino-americana*, a ser publicado em *Herança* – Revista de História, Património e Cultura, destinada a investigadores e profissionais da área das Ciências Sociais e Humanas em Portugal, na CPLP e na Diáspora de língua portuguesa <https://revistas.ponteditora.org/index.php/heranca>

1. Literaturas amefricanas

Os espaços tradicionais nas universidades latino-americanas têm apresentado uma abertura ao vivenciarmos, atualmente, uma tentativa de redefinição como sujeitos em luta pelo direito à vida e pela legitimidade de nossas formas de aprender e pensar. Com a reserva de vagas de direito para cotas raciais, obrigatória no Brasil desde 2012, quando o Superior Tribunal Federal decidiu que as cotas são constitucionais e totalmente necessárias como reparação da violência da colonização e, por consequência, da escravidão, que privou sujeitos de ocuparem espaços de produção de conhecimento, a academia precisa se reinventar para atender às demandas por epistemologias que não estavam contempladas nos currículos. A colonialidade do saber (Quijano, 2005) constitui-se através de um padrão de classificação e hierarquização global dos conhecimentos que segue a práxis do poder pois, enquanto alguns conhecimentos são considerados autênticos e relevantes, outros são expropriados, inferiorizados e silenciados. Para Catherine Walsh (2005), a colonialidade do saber é uma repressão de outras formas de produção de conhecimento, identificada através do apagamento do legado intelectual dos povos indígenas e negros, reduzidos à ideia de culturas primitivas a partir da categoria “básica” e “natural” de raça. No entanto, embora as universidades estejam se abrindo – tardiamente – às epistemologias excluídas da construção do saber, intelectuais negros e negras vêm pensando sua participação efetiva na constituição cultural latino-americana desde a sua chegada, de forma arbitrária, às nações americanas; sempre falaram, mesmo que nós, brancos, não tenhamos tido a capacidade (nem a intenção) de escutá-los².

A intelectual brasileira Lélia Gonzalez (1935-1994), em texto publicado em 1988, ao se colocar em contato com manifestações culturais negras de outros países do continente americano, observara similaridades linguísticas e culturais, o que a levou a refletir sobre a categoria da amefricanidade. A partir das leituras de Frantz Fanon e de Albert Memmi, que demonstram os efeitos da alienação que a eficácia da dominação colonial exerce sobre os colonizados, afirma que embora pertençamos a diferentes

² Referência ao texto da intelectual indiana Gayatri Spivak *Pode o subalterno falar?*, traduzido ao português pela Editora da UFMG em 2010.

sociedades, o sistema de dominação é comum a todas elas: o racismo, que pode se apresentar de forma aberta ou disfarçada. Só nesta observação fica óbvio que as experiências sociais nas duas formas de opressão – *racismo aberto*, característico das sociedades de origem anglo-saxônica, germânica ou holandesa, que vê como impensável a miscigenação por conta da pureza da raça; e o *racismo disfarçado* ou *por denegação*, característico da América Latina, se esconde atrás do mito da democracia racial onde prevalecem as teorias da miscigenação e da assimilação, estudadas, por vezes, de forma um tanto romantizada, como é o caso de conceitos que propõem o resultado “maravilhoso” e “proliferante” das culturas em contato (transculturização, mestiçagem, entre outros) – certamente produzirão sujeitos cujas estratégias de sobrevivência precisam ocorrer de forma diferente, pontuais às suas realidades: “O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento” (GONZALEZ, 1988, p.73).

Ao trazermos a questão do racismo para nossa área de pesquisa, a literatura latino-americana, é perceptível que, com a crescente produção de autoria negra, surgem novas demandas de análise e conceitos vêm sendo teorizados na tentativa de definir quais elementos configuram a pulsante literatura de escritores/as negros/as. No Brasil, nos estudos literários, o conceito de aplicação recorrente às autorias negras certamente é o de *escrivências* (jogo com palavras escrever, viver, se ver, escrever vivendo e escrever se vendo) pensado pela escritora Conceição Evaristo e aplicado às escritas de vida em espaços urbanos marginalizados. Evaristo, ao citar a falta de interesse somado à dificuldade de a academia lidar com textos memorialísticos de autoria negra, denuncia as práticas colonizadoras que ainda se mantêm nos espaços acadêmicos: “Acho que a dificuldade da academia em lidar com nossos textos, dizendo que nós só contamos memórias, é porque é uma memória que, justamente, a academia não quer saber” (EVARISTO, 2017, s/p). Já no âmbito hispano-americano, o costarriquenho Quince Duncan desenvolve o que chama de *corrente literária afrorrealista*, apontando, pelo menos, seis características: 1- esforço em restituir a voz afro-americana por meio do uso de uma terminologia afrocêntrica; 2- reivindicação da memória simbólica africana; 3- reestruturação

informada da memória simbólica africana; 4- reafirmação do conceito de comunidade ancestral; 5- adoção de uma perspectiva intracêntrica; 6- busca e afirmação da identidade afro (DUNCAN, 2019, p.244). Trata-se, portanto, de uma narrativa na qual não se aplica uma análise à luz do realismo mágico hispano-americano, mas sim, um olhar incorporativo de elementos da linguagem e da tradição de matriz africana que não se explicam pelo saber ocidental. Nota-se, portanto, um movimento iniciado por autores/as negros/as em pensar em conceitos que deem conta da análise de textos literários produzidos por essa autoria, visto que conceitos tradicionalmente utilizados (a morte do autor, de Barthes; a função-autor, de Foucault; o narrador, de Benjamin; o real maravilhoso, de Carpentier) nem sempre dão conta das especificidades da autoria negra.

Nesse sentido, esta reflexão, na intenção de auxiliar no debate sobre os estudos literários, propõe a categoria de amefricanidade de Lélia Gonzalez como aporte metodológico para análise de literaturas de autoria negra na (e da) América Latina (ou América Ladina, como pensou Gonzalez) ao compreender tais poéticas como histórias de escritas e características estéticas semelhantes. Orientada pela dissertação de mestrado de Samanta Vitória Siqueira (2022), pioneira nessa abordagem, iniciarei com uma breve análise de dois manuais de história da literatura hispano-americana utilizados na academia brasileira e provarei a omissão de autores/as negros/as nas referências de tais histórias; logo, apresentarei as redes de afetos e intelectualidade que se formam no decorrer do século XX, a partir de dois segmentos: na prosa feminina através do diálogo entre a brasileira Carolina Maria de Jesus em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960) e da martinicana Françoise Ega, com *Cartas a uma negra* (1978) e na poesia, com destaque para a obra *Roteiro dos Tantãs* (1981), do poeta afro-gaúcho Oliveira Silveira. Sem a profundidade que as análises merecem por conta da determinação do espaço físico e trazendo as obras mais a título de exemplificação, proponho uma reflexão inicial da amefricanidade como metodologia para pensar as profícuas redes de relacionamento intelectual e literário entre a autoria negra latino-americana.

2. As negritudes invisibilizadas das histórias da literatura hispano-americana

Considerando os desafios de pesquisadores/as em organizar uma linha cronológica para a história da literatura na América hispânica, que conta com 19 países cujas conformações nacionais e identitárias se deram de forma peculiar segundo as regiões americanas – por exemplo, povos escravizados no Caribe, povos originários nos Andes, políticas de branqueamento no Pampa – é possível perceber, em dois manuais em circulação nas universidades brasileiras – *História da literatura hispano-americana* (2005), de Bella Jozef, e os 4 volumes da *Historia de la literatura hispanoamericana*, de José Miguel Oviedo (2012), a invisibilidade da autoria negra na região.

Na Introdução de Jozef, a pesquisadora define a metodologia proposta em sua pesquisa: “cada período está caracterizado pelo predomínio de determinada atitude ou tendência literária, e ainda há lugar para as individualidades e grupos isolados, que poderiam não se integrar nas unidades geracionais maiores.” (JOZEF, 2005, p.8) Já Oviedo, na Introdução (v. 1), aponta que em vez de falar pouco de muitos, prefere falar muito de poucos, mesmo reconhecendo o modelo valorativo e crítico que supõe os riscos inerentes a uma interpretação pessoal. Nesse sentido, compreendemos que a autoria negra é integrada na história da literatura hispano-americana de forma individual e em grupos isolados, como propôs Jozef e, ao deixar de falar “muito” sobre a autoria negra, Oviedo confirma, através de suas escolhas, a exclusão da voz negra na constituição da literatura hispano-americana. A exceção, nos dois manuais, é o poeta cubano Nicolás Guillén, referenciado como um dos autores do movimento das vanguardas. Nota-se que os dois pesquisadores – Jozef e Oviedo – são brancos e que, embora tenham se esforçado em contemplar ao máximo as autorias hispânicas incluídas nos movimentos literários aos quais pertenceram, deixaram de lado os diálogos entre autores/as negros/as que formaram correntes de afeto e de leituras, desencadeadas pela Negritude, momento de repensar as violências do processo colonizatório – como a criação do conceito de raça – bem como de valorizar as manifestações culturais da população negra em nações que sofreram com a selvageria das colonizações praticadas por povos europeus.

Dentre uma quantidade de nomes invisibilizados, é interessante notar a falta de referências a um dos maiores pensadores e

litteratos negros nos manuais: o colombiano Manuel Zapata Olivella (1920-2004) que, inaceitavelmente, ainda não conta com tradução de nenhuma de suas obras no Brasil. A grande saga da literatura afro-latino-americana, *Changó, el gran putas* (1983), retrata a heterogeneidade da experiência negra nas Américas e os processos de formação cultural por meio da voz coletiva dos afrodescendentes que atuam em conjunto com as entidades representativas de seu passado – os orixás, como Xangô, que dá título à obra. Ao abranger 500 anos de presença europeia e africana nas Américas, somadas às culturas originárias (o que o intelectual cunhou como *mestizaje cultural triétnica*, reflexão publicada em *Las claves mágicas de América*, de 1989), Zapata Olivella (re)conta as narrativas da escravidão mediante uma combinação de realidades históricas com a mitologia africana, o que foi chamado pelo autor de *realismo mítico* (HENAO RESTREPO, 2004, p.23). A obra tarda 20 anos entre a escrita e a publicação; inicia com o poema épico “La tierra de los ancestros”, onde apresenta a visão criacionista de uma sociedade multiétnica com sua gênese na África (TILLIS, 2012). Xangô e Ngafúa (voz onisciente que levará as mensagens aos vivos e aos mortos e que circulará entre passado, presente e futuro) profetizam o nascimento do Muntu³ americano, resultado das violências históricas que remetem às práticas colonialistas nas Américas. O Muntu deixa como mensagem que os afrodescendentes compartilham experiências, além de uma identidade em comum e que a autoidentificação conduz à aceitação e à libertação (Tillis, 2012). Será Xangô quem dará a força espiritual aos escravizados para aguentarem as atrocidades a que seriam submetidos em favor da permanência da vida: “Sea en los Estados Unidos, en las diversas islas de Caribe, en el Brasil, Colombia o Perú, los africanos van a jugar un papel decisivo en los destinos de estas naciones porque sus luchas libertarias se conjugaron con las de Independencia en el siglo XIX.” (HENAO RESTREPO, 2004, p.18)

3 Princípio filosófico que rege a elaboração poética em *Changó, el gran putas*. O princípio implica uma conotação de homem e inclui vivos e mortos, assim como animais, vegetais e minerais. Mais entes que pessoas, materiais ou físicos, alude à força que une em um só nó o homem com sua ascendência e descendência. O Muntu, portanto, seria o ponto de convergência entre passado, presente e futuro, unindo todos aqueles que fazem parte de uma família espiritual africana (Henao Restrepo, 2004: Silva, 2016).

Zapata Olivella fala a partir da Colômbia, seu país de origem, mas reflete sobre uma cosmogonia amefricana, perpassando narrativas e personagens que permitem resgatar uma *unidade específica* (GONZALEZ, 1988) historicamente forjada no interior de diferentes sociedades formadas em uma determinada parte do mundo:

Portanto, a *América*, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo *amefricanas/americanos* designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro como daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo. Ontem como hoje, *americanos* oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa amefricanidade que identifica na diáspora uma experiência histórica comum que exige ser devidamente conhecida e cuidadosamente pesquisada. (GONZALEZ, 1988, p.77)

Nesse sentido, trazemos alguns exemplos de diálogos afro-latino-americanos que, como apontado por Jozef (2005), constariam em uma história da literatura hispano-americana como individualidades ou grupos isolados. No entanto, vale lembrar que tal isolamento se dá a partir da perspectiva da branquitude que, desde a chegada dos europeus nas Américas, ocupa lugares privilegiados de construção de conhecimento – como as universidades – pois, como veremos, autores/as negros/as se liam, se correspondiam, se citavam e formavam redes de afetos e reconhecimento a partir de seus escritos.

3. Redes de afeto e de intelectualidade amefricanas

A produção literária centrada na enunciação negra obtém um crescimento significativo após o surgimento da Negritude, quando um grupo de intelectuais das ex-colônias francesas se encontra em Paris e cria espaços de reflexão para (re)pensar sua condição colonial. A região Caribe, epicentro da história das Américas, reafirma o seu protagonismo. É neste contexto que surgem grandes nomes como o do martinicano Aimé Césaire (1913-2008), autor do poema *Diário de um retorno ao país natal* (*Cahier d'un retour ao pays natal*, de 1939). Neste fascinante poema, a partir de uma visão de *retour* (retorno), que também é *détour* (desvio), o poeta descreve

as características paisagísticas e culturais da Martinica, além de denunciar a violência colonial. Com forte influência surrealista, ora em prosa, ora em estrofes, o poema inicialmente apresenta uma visão geral da ilha carregada de tristeza e desalento, aponta a destruição, o menosprezo, a miséria e a fome de seus habitantes para voltar à gênese antilhana: o passado de torturas e escravidão no tráfico negreiro. A partir desse retorno, desse olhar contra-colonial, é possível trilhar um novo caminho invocando as forças elementares e maravilhosas da terra e afirmando sua negritude perante o colonizador francês, exaltando a força e a esperança através da apoteose do homem negro no mundo. No extenso poema, a palavra negritude aparece pela primeira vez, revolucionando a linguagem e a literatura ao permitir a reversão do sentido pejorativo da palavra *nègre*, dando a ela um sentido positivo para que as comunidades negras pudessem usá-la com orgulho. Para Bernd (1988), trata-se de uma estratégia para imobilizar o adversário branco ao sabotar a linguagem (uma de suas principais armas de ataque) e provando que os signos estão em permanente movimento de rotação.

A partir da ideia da Negritude – aqui grifada com letra maiúscula, referindo-se não a um movimento, mas sim a um momento pontual da história intelectual colonial – surgem outros conceitos que tentarão dar conta da complexidade de pensar a identidade no Caribe de expressão francesa: em 1960, o também martinicano Édouard Glissant (1928-2011) propõe o conceito de antilhanidade, ultrapassando as determinações raciais para articular uma tomada de consciência antilhana sobre a história e a cultura das ilhas pois não exaltaria uma essência negra, mas sim, a multiplicidade de povos que constituem as sociedades insulares da região. No final dos anos 1980, ao reafirmarem a Negritude e a antilhanidade, os intelectuais martinicanos Patrick Chamoiseau (1953), Raphaël Confiant (1951) e Jean Bernabé (1942-2017) elaboram o *Elogio da Crioulidade*, um manifesto fundamentado no crioulo (língua e cultura) para a formalização de uma estética característica dessas sociedades, buscando na figura do *conteur* crioulo – o contador de histórias – a representação dessa cultura que se expressa de forma singular, independente da África ou da Europa, ressaltando, portanto, essa nova identidade compósita antilhana. Para Figueiredo (1998), a crioulide seria uma espécie de “visão interior” da antilhanidade de Glissant (concepção geopolítica), visando acentuar o aspecto

mais cultural e antropológico através da fundamentação dessa cultura popular tradicional dita crioula em sua oralitura (cantos, provérbios, contos, etc., expressos em língua crioula). Essa produção oral, que se distingue do discurso ordinário por sua dimensão estética, coloca o *conteur* no centro da produção literária antilhana, valorizando a tradição oral, característica que ainda permanece nas literaturas de expressão francesa no Caribe.

É possível notar, portanto, que a Negritude, embora contestada pelo desgaste do termo e por sua cristalização ideológica, foi um importante momento para as comunidades negras que, em cada uma de suas especificidades e desdobramentos (pan-africanismo nos EUA, negrismo no Caribe hispanófono, antilhanidade e criouldade no Caribe francês) passaram a falar com voz própria, servindo de reserva de esperança e rebelião para alimentar o poder de resistência e de contestação dos oprimidos nas Américas.

Jerome Branche (2013), em seus estudos sobre a diáspora, afirma que a resistência ocorreu desde o momento que as comunidades negras foram capturadas nos navios negreiros, onde ocorreram as primeiras insurgências contra o sistema; já em terras americanas, os *cimarrones* dos quilombos ou *palenques* permitiriam a continuidade dessas comunidades. No final do século XVIII, o Haiti seria protagonista: da maior revolta de escravizados; do primeiro processo de independência da colônia na América Latina; do primeiro estado negro e do único fundado, na história mundial, a partir de uma revolução de escravizados. Na década de 1920, nos EUA, orgulho racial, expressão criativa e intelectualismo explodem no que se chamou Renascença do Harlem. Em Paris, entre as décadas de 1920 e 1940, intelectuais negros das colônias assumem o termo racista *nègre* e afirmam sua *négritude*. Ao refletir sobre essas organizações, constituídas em torno de uma equiparação comunicativa e identitária e encabeçadas por pessoas negras, Branche se pergunta: quando, onde, por que e sob quais condições a escravidão e a opressão racial produziram uma consciência negra? Ao identificar uma pretensa consciência nas narrativas da diáspora, resgata a acepção do conceito *malungaje*. O termo, que sugere associação e afeto entre os malungos, é definido como uma espécie de princípio básico para o imaginário discursivo da diáspora e possibilita ideias de intersubjetividade, reconhecimento mútuo e solidariedade em um contexto de violências e opressão institucionalizadas:

Entre los pueblos bantúes de África central y oriental, particularmente entre los hablantes de kikongo, umbundu y kimbundu, existe una palabra/concepto en la/el cual al menos tres ideas se cruzan y combinan dependiendo de las coordenadas de lugar y tiempo. Estas ideas son: a) de parentesco o de hermandad en su sentido más amplio, b) de una canoa grande y, c) de infortunio. La palabra que junta estos conceptos es *malungo* y para los hablantes bantúes que hicieron la travesía atlántica significaba compañero de barco. En el Brasil colonial, el término *meu malungo* se refería a “mi camarada-con-quien-yo-compartí-el-infortunio-de-la-canoa-grande-que-cruzó-el-océano” (BRANCHE, 2013, p.170-171).

A reflexão sobre redes de relacionamentos e identificação já havia sido teorizada no Brasil por Lélia Gonzalez como *amefricanidade*, conforme apresentado anteriormente neste artigo e, também, por Abdias Nascimento que, em sua obra *O quilombismo* (1980), discute um projeto político alternativo à sociedade brasileira no qual um modelo de reorganização social aliado às práticas coletivistas oriundas da herança cultural africana na América Latina seriam as bases de uma nova dinâmica social multicultural e multirracial.

As teses dos intelectuais supracitados – Nascimento, Gonzalez e Branche – confirmam redes de identificação afroamericana, cujos diálogos têm vindo à tona com grande força nas universidades brasileiras devido às reivindicações de alunas e alunos negras e negros, ingressos através de programas de ações afirmativas. Embora proveniente de culturas de domínio oral, no século XIX, a comunidade negra conseguiu escalar as muralhas da cidade das letras (RAMA, 1985) e deixou, a duras penas, o seu legado, em especial através do gênero poesia, publicadas em jornais (atentemos para o fato de que no séc. XIX vários países ainda mantinham a escravidão institucionalizada). Em Buenos Aires, Casildo Gervasio Thompson (1856-1928) se pronunciava como entusiasta do pan-africanismo, voltando o olhar para a África de seus ancestrais. Na Colômbia, Candelario Obeso⁴ (1849-1884), em sua curta passagem terrenal, ofertou uma valiosa produção literária original ao poetizar

4 *Cantos populares de mi tierra*, de 1877, é citado no manual organizado por Bela Jozef: “[...] Candelario Obeso representa modalidade diferente da dos demais poetas, cantor folclórico original e precursor da chamada poesia negra: “Qué triste que está la noche,/la noche que triste está:/no hay em el cielo una estreya.../¡remá! ¡ remá!” (JOZEF, 2005, p.101). Atentemos ao fato de que, nesta importante porém curtíssima referência, uma das palavras que a pesquisadora utiliza para descrever a produção de Obeso é “folclórico”.

o cotidiano da população negra ribeirinha, utilizando a linguagem coloquial, servindo de inspiração para poetas vindouros como Jorge Artel e Nicolás Guillén. No Brasil, Luis Gama (1830-1882), incansável defensor da causa abolicionista, conhecido como o Poeta dos Escravos, quebra a tradição oitocentista e apresenta o negro como sujeito, assumindo o discurso na primeira pessoa. Tais escritores não fizeram parte do cânone literário em sua época; no entanto, atualmente, vêm sendo integrados à cidade das letras que os havia excluído por conta das práticas racistas cometidas na formação das nações latino-americanas pois, segundo Rama (1985, p.29-30), as sociedades provenientes das culturas orais, subjugadas como subalternas e inferiores, ficaram de fora do mercado editorial independentista.

Na poesia do século XX, incentivados pelo Pan-africanismo, pela Negritude e pelo Negrismo hispânico, destacam-se os diálogos entre Langston Hughes (1902-1967, EUA), Nicolás Guillén (1902-1989, Cuba), Virginia Brindis de Salas (1908-1958, Uruguai), Solano Trindade (1908-1974, Brasil), Jorge Artel (1909-1994, Colômbia), Nicomedes Santa Cruz (1925-1992, Peru), Oliveira Silveira (1941-2009, Brasil) e Nei Lopes (1942, Brasil), para citar talvez nomes mais conhecidos – mas nem sempre lidos, debatidos, reconhecidos e incluídos em cronogramas de disciplinas de literatura⁵. Os diálogos afroamericanos também podem ser observados na leitura de textos em prosa. Destacamos aqui o estudo de Siqueira (2022) que aproxima as obras *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus e *Cartas a uma negra*, de Françoise Ega. Nessas narrativas, as vivências das pessoas negras permitem observar e analisar dinâmicas sociais em diferentes países, como também compreender que a experiência do racismo é comum a todas elas:

Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim com parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades. (GONZÁLEZ, 1988, p. 77)

5 Um estudo mais detalhado, com trechos dos poemas em diálogo, será publicado brevemente em Herança – Revista de História, Patrimônio e Cultura, conforme anunciado anteriormente.

Proporemos, então, a categoria da amefricanidade de Lélia Gonzalez como metodologia de análise das obras *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus e *Cartas a uma negra*, de Françoise Ega e *Roteiro dos tantãs*, do poeta brasileiro Oliveira Silveira.

3.1 Mulheres-irmãs na leitura e na escrita da vida

É de amplo conhecimento que a obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, foi um grande sucesso editorial no momento de sua publicação, nos anos 1960, e que a obra viria a ser reconhecida mundialmente através de suas traduções a diversas línguas estrangeiras. É nesse âmbito que a informação sobre a obra de Carolina chega às mãos de Ega, martinicana imigrante na França. A frase que abre a obra da escritora martinicana é uma resposta à pergunta de Carolina no *Quarto de despejo*: no dia 17 de maio de 1958, Carolina pergunta: “Será que os pobres de outro País sofrem igual aos pobres do Brasil?” (JESUS, 2014, p.33); Ega inicia o *Cartas* com a seguinte frase: “Pois é, Carolina, as misérias dos pobres do mundo inteiro se parecem como irmãs.” (EGA, 2021, p.5) em escrita datada de maio de 1962, ou seja, apenas dois anos após a primeira edição publicada no Brasil:

Essa identificação imediata poderia ser explicada brevemente pelo fato de ambas as autoras serem mulheres negras, ocupando as margens de suas sociedades, precisando trabalhar para sobreviver e com vontade, desejo, de escrever. A conexão a partir dessa identidade negra e afrodiáspórica é bastante evidente, uma vez que o cenário intelectual francófono em que Ega estava inserida já havia trazido à tona a consciência negra com o movimento da Negritude — a própria Ega estava, ao conhecer Maria de Jesus, em contato com revistas e leituras que falavam sobre o assunto. (SIQUEIRA, 2022, p.51)

A obra de Françoise Ega acaba de ser publicada em tradução no Brasil. Em posfácio assinado pelos tradutores Vinícius Carneiro e Maria-Clara Machado, que trazem ao público brasileiro a escritora traduzida pela primeira vez ao português mais de 40 anos após sua publicação na França, somos apresentados a uma das pioneiras da geração de autoras caribenhas de expressão francesa que contam com nomes reconhecidos como Simone Schwarz-Bart e Maryse Condé. Nascida em Morne-Rouge, na Martinica, Ega

deixa o país com ensino médio e um diploma de datilografia e, na França, se casa com um militar de origem antilhana, o que a faz acompanhar o marido nas viagens a serviço do exército na Costa do Marfim, Senegal e Madagascar para, nos anos 1950, instalarem-se definitivamente em Marselha, onde permaneceria até o fim de seus dias. Mesmo com educação formal, não consegue trabalho na sua área e acaba atuando como faxineira para complementar a renda da família; por ter certa estabilidade financeira por conta do emprego do marido, levou uma vida menos precarizada que as “irmãs” antilhanas, no entanto, não deixou de se escandalizar com a forma de tratamento concedida a essas mulheres. A contragosto do marido, toma a decisão de penetrar no mundo dos subempregos, relatando, em sua obra, a miséria e a exploração (cita a mesquinhez das patroas que colocavam as empregadas a lavar roupas com água gelada em porões úmidos no frio do inverno, bem como o fato de adiantar e/ou atrasar o relógio das casas para não pagarem horas-extras). Apesar do racismo sofrido e, segundo os tradutores, talvez como reação à discriminação, “a autora busca se inserir no meio intelectual e associativo local, sendo integrante do Clube de Poetas de Marselha, membro fundadora de associações antilho-guianenses da cidade, professora de catequese e educadora infantil.” (CARNEIRO;MACHADO, 2021, p.238).

Ao aproximar as obras em sua pesquisa de mestrado, Siqueira (2022) aponta as histórias de escritas e as características estéticas semelhantes entre as duas obras, destacando o gênero utilizado pelas escritoras para registrar as narrativas de mulheres negras e pobres: diário e cartas, expressos, inclusive, nos títulos das obras:

A obra da destinatária de Ega é um diário, e carrega no seu próprio título essa especificação — *Quarto de despejo: diário de uma favelada* —, o que abre uma discussão imediata em relação a como categorizá-lo literariamente. Observando sua vasta fortuna crítica, temos sua definição como depoimento, diário, testemunho, documento histórico e autobiografia. No entanto, parece-me que a mera discussão sobre como categorizar o livro de Carolina já diz muito sobre a não consideração dada a escritores ditos periféricos. Na história literária, tal discussão pouco acontece quando temos escritores brancos que falam sobre sua vida. O clássico *Em busca do tempo perdido*, do francês Marcel Proust, por exemplo, é um texto literário, autobiográfico, considerado como tal e inserido ainda assim como um clássico da “literatura mundial”. (SIQUEIRA, 2022, p.53)

É a partir da leitura da referência da obra *Quarto de despejo* que Ega toma coragem para iniciar a sua escrita. Essas vozes, aparentemente solitárias, em suas “individualidades” e “grupos isolados”, têm muito a dizer àqueles/as que sofrem das mesmas violências que iniciam com o projeto colonizador nas Américas. Para Siqueira, a amefricanidade se torna uma metodologia interessante para pensar a literatura “sobretudo porque possibilita compreender diferentes territórios geográficos em comparação e colocar em diálogo as vertentes e correntes literárias dessa América. Correntes e vertentes que muito se assemelham entre si e constroem diálogos, como os de Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega” (2022, p.77). Adotar a amefricanidade como método é assumir o processo extremo de alienação imposto pelo sistema aos povos africanos e indígenas através do reconhecimento do racismo estrutural como constituinte das nações americanas.

3.2 A poética dos tantãs em África e Américas

O poeta Oliveira Silveira (1941-2009) deixou fecunda obra poética acerca da cultura sul-rio-grandense a partir de sua visão como homem negro na região Sul do Brasil. Sua bibliografia é bastante extensa, compondo-se dos seguintes títulos: *Germinou* (1962), *Poemas regionais* (1968), *Banzo, saudade negra* (1970), *Décima do negro peão* (1974), *Praça da palavra* (1976), *Pêlo escuro* (1977) e *Roteiro dos tantãs* (1981), entre outros. Publicadas em Porto Alegre, com exceção de *Germinou*, editado pela UFRGS, as demais obras são de edição do autor. Em Porto Alegre, de 30 de novembro/2021 a 30 de maio/2022, no Museu Antropológico do Rio Grande do Sul, ocorreu a exposição *Palmares não é só um, são milhares: 50 anos do 20 de novembro*. A exposição reuniu documentos e materiais de imprensa em sete módulos que abordavam os debates travados pelo movimento negro desde o período pós-abolição, como o surgimento do Grupo Palmares, responsável pela criação do Dia da Consciência Negra, liderado pelo pesquisador e poeta Oliveira Silveira. Em uma das matérias, de janeiro de 1975, há informações sobre a venda do livro *Décima do negro peão*, publicada no ano anterior, como o valor (Cr\$3,00), a arte da capa (de Maria Lidia Magliani) e o esquema de distribuição: “Cada amigo meu recebe um número X de folhetos e

vende-os entre seus amigos, também negros. Prefiro assim, porque tenho a impressão de que na livraria eles ficariam estocados⁶”

O potente *Roteiro dos Tantãs*, cujo título faz alusão ao som concernente ao tambor, ponto em comum como elemento cultural em países que receberam comunidades negras, transcorre pela literatura, história, geografia e cultura americana, faz um percurso africano e americano ao dialogar com culturas, tradições e escritores de outras comarcas culturais, como os de expressão francesa Aimé Césaire, de expressão espanhola, Nicolás Guillén e de expressão inglesa, como Nat Turner e Langston Hughes. O roteiro inicia com três poemas sobre o tambor, linguagem compreendida nos idiomas originários (indígenas e africanos), depois, retorna à África (iniciando com Encontrei minhas origens), passa pelo Caribe, chega aos Estados Unidos, volta para o Brasil e coloca o país em relação com as negritudes americanas, finalizando o percurso com o representativo Vinte de Novembro. O poema Haiti traz uma epígrafe de Césaire do visceral *Cahier d'un retour au pays natal*, na qual relata que foi nessa colônia que, pela primeira vez, a negritude se levantou e se acreditou enquanto humanidade⁷. No poema Em Cuba, dialoga intertextualmente com Nicolás Guillén: “Em Cuba/ um afro coração/nos versos de Guillén; tantã latejando a América”. O último verso exemplifica o sentimento de americanidade do poeta que, identificando-se com o cubano, trouxe a oralidade na composição de seus poemas: o tantã lateja, bate, cria memória, permite o prosseguimento das tradições culturais de matriz africana e reafirma as origens que os brancos tentaram fazer com que fossem esquecidas. Em Platinos, as palavras milonga, tango e malambo (ritmos musicais muito comuns no sul) fazem o eu lírico se aproximar dos irmãos do outro lado da fronteira, com quem compartilha o frio branco, seja no clima, seja nas relações com pessoas brancas: “Milonga, tango, malambo/familiares/essas palavras/quentes/me agasalham”.

6 É interessante notar que Silveira, uma figura de grande circulação em Porto Alegre, muito próximo do escritor e tradutor Mario Quintana, que trabalhou para a editora Globo, não tenha publicado por grandes editoras, apostando na autopublicação – justificada em sua fala registrada entre aspas.

7 Na *Obra Reunida*, organizada pelo poeta Ronald Augusto e publicada em 2012 pelo Instituto Estadual do Livro do RS, há a tradução de um trecho do poema de Césaire, na qual Oliveira Silveira vinha trabalhando.

Considerado o poeta da consciência negra por sua atuação junto ao Grupo Palmares em prol do reconhecimento da data de 20 de novembro (assassinato do líder quilombola Zumbi dos Palmares) como o Dia da Consciência Negra, Oliveira Silveira, professor com formação em Letras/francês pelo Instituto de Letras da UFRGS e ativista, sempre esteve à frente dos movimentos da negritude na cidade de Porto Alegre⁸. Segundo Bernd (1988), Oliveira Silveira está perfeitamente integrado à corrente negritudinista existente nos centros de irradiação cultural do país e do Caribe e, também, se singulariza dos demais autores negros brasileiros pela busca, simultânea, de uma identidade negra e gaúcha: “No conjunto da poesia negra este fator empresta à obra do poeta gaúcho uma característica de grande originalidade, uma vez que a reivindicação regionalista ou inexistente ou é bem menos expressiva nos demais autores focalizados” (p.134). Em pesquisa de estudos de doutorado na USP em 1988, Bernd afirmava, naquele momento, que nenhum outro escritor havia conseguido integrar ao discurso poético todo o repertório do falar gauchesco e o quadro referencial do pampa com os elementos da cultura africana, o que torna Oliveira Silveira um pioneiro da poesia negra afro-gaúcha. Conceber Oliveira Silveira neste alinhamento a intelectuais negras/os que, nesta metade do século XX, buscam compreender uma ideia de identidade negra, assim como as possibilidades de interlocução entre resultados de pesquisa propostos por intelectuais negras/os desde outros lugares americanos, implica em tomar o pensamento de Oliveira Silveira como parte de uma rede intelectual mais ampla, também integrada por um marco de pensamento negro que, contemporâneo a ele, igualmente, se dedica ao problema de identidades negras relacionadas e tributárias a seu lugar, seja em uma relação entre Áfricas e Américas, seja em uma dimensão diaspórica reivindicatória de um lugar propriamente americano. Tomar a obra de Oliveira Silveira como parte de uma rede intelectual amefricana, dedicada ao

8 De acordo com informações do curso EAD Oliveira Silveira: o poeta da consciência negra brasileira, coordenado pelas professoras Sátira Machado (UNIPAMPA) e Maria da Graça Paiva (UFRGS) disponível na Plataforma Lúmina da UFRGS em <https://lumina.ufrgs.br/course/view.php?id=86>, foi a poeta Lara de Lemos a responsável por apresentar a Negritude a Oliveira Silveira. Lara de Lemos, leitora de Simone de Beauvoir, incentivou o poeta a conhecer as reflexões de Jean Paul Sartre sobre o racismo e o levou a conhecer os poetas da Negritude que escreviam em francês, em especial, Aimé Césaire, fato que o influenciou a prestar vestibular para o curso de Letras/francês na UFRGS.

tema das identidades negras, nos termos dados na segunda metade do século XX, implica sua afinidade a um conjunto mais amplo de intelectuais negros/os amefricanas/os.

Considerações iniciais

A reflexão sobre a proposta da categoria da amefricanidade como metodologia de análise das literaturas americanas está em fase de maturação, visto que, como comentado anteriormente, ainda existe a dificuldade em aplicarmos termos que deem conta das especificidades da escrita de autoria negra em países com histórico de colonização. No entanto, almejamos que, a partir da leitura deste artigo, leitores/as passem a questionar a falta de representantes negros e negras quando falarmos em história da literatura (latino/hispano)-americana dentro de um panorama geral e que possamos afirmar que não é porque a branquitude não reconhece essas autorias que elas não existiram e/ou não existem. Fica o convite, portanto, a leitores/as que conheçam mais desta vigorosa produção, tanto as literárias quanto as reflexões conceituais elaboradas por intelectuais negros/as americanos/as. Não temos o objetivo de encerrar a discussão; pelo contrário, este artigo incita a buscar, no passado e no presente, os diálogos amefricanos através da proposta de González:

(...) Então, por que não abandonar as reproduções de um imperialismo que massacra não só os povos do continente, mas de muitas outras partes do mundo e reafirmar a particularidade da nossa experiência na AMÉRICA como um todo, sem nunca perder a consciência da nossa dívida e dos profundos laços que temos com a África? (1988, p.79)

A pouca visibilidade e desconhecimento da contribuição das epistemologias diversas na base curricular como saberes nos currículos dos centros de difusão de conhecimentos resulta no distanciamento de noções necessárias para compreender, de maneira íntegra e responsável, o caráter multi-constitutivo do espaço cultural latino-americano. As universidades ainda são espaços de exclusão nos quais pessoas precisam se adaptar a um ambiente que, na generalização de “acadêmico”, intui-se um público majoritariamente branco e de classe média com uma grade curricular majoritariamente branca em suas teorias e com

um grupo de professores majoritariamente brancos. A repetição da palavra branco, aqui, é proposital, pois nós, brancos, ainda ocupamos grande parte das vagas de professores das universidades públicas do país; somos nós que elaboramos nossos currículos de estudos em nossos campos de investigação; nós que escrevemos os manuais de história da literatura. Os avanços dos estudos literários, em sintonia e aproximação da literatura com outras linguagens e disciplinas, é irreversível e possui amplo alcance e responsabilidade. Isso significa, em termos práticos, que além do status de linguagem em caráter especial a literatura assume comprometimento ético com as ressignificações dos sujeitos e suas demandas. Faz-se necessário buscar na história, literatura e demais discursos latino-americanos as contribuições que outras epistemologias construíram. Defendemos, aqui, a inclusão imediata da autoria negra nos currículos de Letras nas universidades brasileiras para que nós, formadores de professores, tradutores e pesquisadores possamos, de fato, como desejava Gonzalez, assumirmos nossa amefricanidade através do reconhecimento de um gigantesco trabalho de dinâmicas culturais trazidas às Américas lá do outro lado do Atlântico e que nos transformam no que somos hoje: *amefricanos*.

Referências

- BARTHES, R. (2004). *A morte do autor*. O rumor da língua, v. 2, n. 1, p. 57-64.
- BENJAMIN, W. (1994). O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- BERND, Z. (1988). *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- BRANCHE, J. (2013). Hacia una poética de la diáspora africana. In: WALSH, C. (org). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re) vivir*. Tomo I. Quito: Ediciones Abya-Yala. pp. 165-188.
- CARNEIRO, V; MACHADO, M.C. (2021). Tão longe, tão perto. Posfácio à edição traduzida de EGA, F. *Cartas a uma negra*. Narrativa antilhana. Tradução de Vinícius Carneiro e Maria-Clara Machado. São Paulo: Todavia.

CARPENTIER, A. (2004) *El reino de este mundo*. Prólogo. Madrid: Alianza Editorial.

CHAMOISEAU, Patrick; BERNABÉ, Jean e CONFIAINT, Raphaël (2001) [1990]. Tradução de Eurídice Figueiredo. Elogio da Crioulidade. In: BERND, Zilá (org). CD-ROM: Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano.

CÉSAIRE, A. (2012) [1939] *Diário de um retorno ao país natal*. Tradução de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Edusp.

DUNCAN, Q. (2019) Afrorrealismo: uma nova dimensão da literatura afro-latino-americana. Tradução de Liliam Ramos. In: CAPAVERDE, Tatiana e RAMOS, Liliam (orgs). Deslocamentos culturais e suas formas de representação. Boa Vista: Editora da UFRR.

EGA, F. (2021) *Cartas a uma negra*. Narrativa antilhana. Tradução de Vinícius Carneiro e Maria-Clara Machado. São Paulo: Todavia.

EVARISTO, C. (2017). Minha escrita é contaminada pela minha condição de mulher negra. Entrevista cedida a Juliana Domingos de Lima para o Jornal Nexo, em 26.mai.2017. Disponível em < <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3o-Evaristo-%E2%80%99minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>> acesso em 15.jun.2022

FIGUEIREDO, E. (1998). *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: EDUFF.

FOUCAULT, M. (2009). O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.264-298.

GONZÁLEZ, L. (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, nº 92/93 (jan/jun). pp. 69-82.

HENAO RESTREPO, D. (2004). Los hijos de Changó, la epopeya de la negritud en América. Texto introdutório. In: ZAPATA OLIVELLA, M. Changó, el gran putas. Bogotá: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana.

JESUS, C. (2014 [1960]) *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática.

NASCIMENTO, A. (1978). *O quilombismo*. Rio de Janeiro: Vozes.

OVIDO, J.M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial S.A. 4v.

- QUIJANO, A. (2005). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Clacso.
- RAMA, A. (1985). *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense.
- RAMOS, L. Literaturas de América Latina: um percurso pelas autorias de literatura negra latino-americana. *Herança – Revista de História, Patrimônio e Cultura*. (no prelo)
- SILVA, L. (2018). Decolonizando saberes: conceitos de literatura latino-americana de autoria negra. In: TETTAMANZY, A.; SANTOS, C.M. (orgs). *Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileira*. Porto Alegre: Zouk.
- SILVEIRA, O. (1981). *Roteiro dos Tantãs*. Porto Alegre: Edição do Autor.
- SIQUEIRA, S. (2022). *Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus e Cartas a uma negra, de Françoise Ega: uma literatura amefricana*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em 03.mar.2022 (no prelo)
- TILLIS, A. (2012). *Manuel Zapata Olivella e o “escurecimento” da literatura latino-americana*. Tradução de José Paiva dos Santos. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- WALSH, C. (2005). Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. In: Espacios, tempos y sujetos de la multi(inter)culturalidad. *Revista Signo y Pensamiento*, v.24, n.46. p.39-50.
- ZAPATA OLIVELLA, M. (1984). *Changó, el gran putas*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

La crítica como género literario: circulación y adopciones entre Brasil y América Latina

Marcela Croce

Un género autónomo

Voy a comenzar con una provocación: la crítica literaria es un género autónomo, no ese discurso menor que suele asociarse a la nota al pie –lo que favorece analogías ortopédicas que acuden a la “apoyatura” y al “sostén” como conceptos identificadores– o relegarse a los listados bibliográficos. Podría ampararme en que la demostración de semejante aserto sería demasiado extensa como para practicarla en este momento, lo que me eximiría de mayores justificaciones, pero dado que no puedo descontar la anuencia ante un enunciado tan escandaloso, es preciso que procure al menos algún atisbo explicativo.

En primer lugar, la crítica puede partir de un texto o proponerse como estudio del mismo, pero se independiza discursivamente. Probablemente los casos más característicos de esta autonomía respondan a una variante textual que desvía el fenómeno crítico hacia la disposición ensayística. En el ensayo huelgan las citas comprobatorias; el enlace entre discurso e ideas no requiere fundamento sino afinidad. En el caso de la crítica latinoamericana, quisiera proponer un paralelo con la propuesta que José Gaos formuló para la filosofía continental: el modo típico de dicho ejercicio en nuestros países –según el *transterrado* español– no

reviste la forma enjundiosa del tratado sino la plasticidad del ensayo, de modo que frente a los copiosos monumentos de Kant y Hegel los latinoamericanos podemos levantar los felices hallazgos de Mariano Picón-Salas y Pedro Henríquez Ureña.

En segundo término, la crítica puede acudir a metodologías que entablan las relaciones más diversas con los objetos de los que proclaman ocuparse, desde la adhesión absoluta hasta el ataque frontal, pasando por raras formas de equilibrio que, ante los apasionamientos extremistas, parecen trasuntar una cierta indiferencia. Si el método puede diluir o dinamitar el pretendido objeto, es evidente que la crítica logra establecerse más allá de todo punto de partida reconocible. Al cabo de un proceso ofuscado por vaivenes, lo único que queda en pie es el producto crítico: nada certifica con mayor propiedad su autonomía.

Una tercera razón en favor del carácter independiente de la crítica ya me permite adentrarme en el recorte estrictamente latinoamericano que vengo a presentar, incluyendo a Brasil, superando los límites estrechos del hispanoamericanismo, descartando los afanes peninsulares sobre América y deplorando la arrogancia con la que se elevó la diferencia lingüística a fundamento divisionista. En el ejercicio supranacional, muchos textos críticos han recibido el mismo tratamiento que las instituciones reservan a los textos literarios: se los estudió en su configuración discursiva, se los incluyó en un canon, se los colocó en programas académicos, se los codició como cita, se los leyó con la actitud con que se acometen las grandes ficciones. Así como Henríquez Ureña, al organizar en 1945 la Biblioteca Americana en tanto colección canónica de la cultura local, vacilaba respecto de la ubicación del *Facundo* de Sarmiento –ensayo, biografía, estudio sociológico; tales eran algunas de las categorías ordenancistas que había previsto–, yo titubeo del mismo modo frente a ciertos productos críticos. *La ciudad letrada* de Ángel Rama, ¿es un estudio histórico, un ensayo de urbanística o una sociología intelectual? *El género gauchesco* de Josefina Ludmer, ¿es un texto filosófico, un ejercicio lógico-matemático sobre literatura o, como propone el mismo subtítulo, un tratado sobre la patria? *Tal Brasil, qual romance* de Flora Süssekind, ¿es la genealogía de una familia ampliada, un mapa genético de la literatura brasileña o un experimento científico sobre un conjunto de textos?

Como se advierte, la colección de preguntas no tiene voluntad de respuesta sino vocación de interrogante. No aspiro a proveer soluciones sino solamente a plantear un problema que contempla múltiples aristas. Sobre este tanteo preliminar me propongo detenerme en algunos aspectos de la crítica brasileña que permiten enrolarla en el campo de las producciones latinoamericanas. En un primer momento pensé en ocuparme de los textos que revistieran carácter más latinoamericanista, es decir, que apuntaran a pensar en la unidad supranacional. Finalmente, sin resignarme ni atenuar tal condición, opté por conectar aquellos textos que desde lo nacional permitieran expandirse hacia fenómenos continentales. Partir de lo más próximo y conocido es una decisión heurística válida para darle condición supranacional es un empeño que, como la construcción de una literatura según Rama, compete a la crítica. Mi tentativa metacrítica apunta a abrir un nuevo campo de integración de Brasil en América Latina. En esta oportunidad, aunque convocaré a varias figuras brasileñas, tomaré como eje del planteo un par de ensayos de Roberto Schwarz.

Nacional por sustracción

Si hay un texto que avala esta metodología al punto de lexicalizarla es “Nacional por subtração” (1986), que confirma la tendencia del crítico a convertir sus títulos en definiciones vehementes y sus artículos en manifiestos. La práctica inicia con “As ideias fora de lugar” (1973), que comenzó el recorrido en una revista, pasó a ser el prólogo del libro *Ao vencedor as batatas* (1977) y se independizó con desigual fortuna, desde enaltecer disputas hasta achatarse en la cita constante condenada a la superfluidad. Declarar un nacionalismo sustractivo equivale a relativizar las gozosas proclamas antropofágicas y mestizadas y afirmar el dependentismo cultural que sintoniza las propuestas de Schwarz con los desvelos socio-económicos de Fernando Henrique Cardoso y Theotônio dos Santos. Ambas postulaciones, ratificadas en esos mismos años por Antonio Candido (como se verá), inscriben a Brasil en América Latina, tal como confirma la frase inicial del texto: “Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiênciã do caráter *postição, inautêntico, imitado* da vida cultural que levamos. Essa

experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência” (Schwarz, 2009: 109).

Si en “As ideias fora de lugar” el eje del desarrollo es el desajuste radical entre la adopción del liberalismo político y el mantenimiento de la esclavitud en Brasil, en “Nacional por subtração” hay un evidente recorte sobre la crítica literaria, que se sintetiza en el tránsito vertiginoso que cumplen dentro de las academias las diversas corrientes que compiten contemporáneamente y se suceden sin mayor justificación a lo largo de dos décadas del siglo XX que corresponden a la propia experiencia del crítico:

Nos vinte anos em que tenho dado aula de literatura, assisti ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, new criticism americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção. A lista é impressionante e atesta o esforço de atualização e desprovincianização em nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte (110)

Hay que agradecer que el trayecto, interrumpido cuando se escribe el artículo en 1986, nos exima de la presencia –y concurrentemente de los efectos– del poscolonialismo más virulento. El recorrido por las modas críticas revela la preferencia hacia la imitación volátil, más arraigadamente léxica que convincentemente teórica, de modelos diversos y hasta colisionantes; la autosatisfacción de la universidad con cada uno de ellos es síntoma y simultáneamente verificación del carácter asistemático de la crítica brasileña. Algo similar ocurre en el resto de Latinoamérica, donde ya con alguna demora, ya con cierta anticipación, se asiste a idéntico despliegue de procedimientos, métodos y nombres propios. Si en los 60 despuntaban figuras como Barthes y Genette, en los 70 resultaban opacadas por Derrida y Deleuze y en los 80, sin renunciar por completo al deconstruccionismo y el esquizoanálisis, volvían los efluvios de la Escuela de Frankfurt que se habían esparcido en los 30 en su país de origen, ahora reconfigurados y con una reducción evidente que negaba las figuras de Marcuse y Fromm –dominantes en los 60– para exaltar los nombres insignia de Adorno y Benjamin. Los cánones teóricos reacomodados tendían a desbaratar modelos vetustos y desgastados y a ensoberbecer a cohortes de alumnos que

fustigaban cualquier canonicidad, incluso y sobre todo aquella que ignoraban en la urgencia de citar a Foucault sin entender (e incluso sin leer) a Sartre.

En el afán de arremeter contra todo lo que hubiera pasado de moda, se estableció un grado cero forzado de la teoría, que tendía a recomenzar con cada nueva embestida de la novedad. Fue así como se perdió de vista, y hasta se vituperó, la posibilidad de acudir a métodos y enfoques que habían sido desalojados sin mayor examen. En este punto conviene recuperar la literatura comparada para ejercerla con todos los ajustes que reclama el contexto latinoamericano y rebatir el imperio efímero de teorías que no llegan a arraigarse en un sistema o que fascinan menos por sus virtudes intrínsecas que por la promesa de modernización que suponen. Un comparatismo no jerárquico, que renuncie a la rigurosidad que encubre el desprecio de lo periférico, que esté acicateado por la democracia de la cultura y se ofrezca como modo de congregación antes que como imperativo segregador. Tal comparatismo, que procuré aplicar en la *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña* con gesto despreocupado e insolente, es un rescate que, acaso de manera más sesgada y sosegada, también reclama Schwarz.

“O que seria uma cultura nacional sem mistura?” (113), se pregunta en la antesala de la condena a ese aturdimiento con lo extranjero que desfigura lo nacional cuando no logra cuajar en las costumbres propias. Es así como resuena Alfredo Bosi, quien en *Dialética da colonização* (1992) sostiene que la palabra “cultura” debe emplearse siempre en plural, ya que si hay algo a lo que las culturas se resisten es a la pureza y la homogeneidad. La pluralidad de culturas, si no logra una articulación absoluta, al menos representa una sumatoria a la que Schwarz asigna positividad. La copia, en cambio, está marcada por el signo menos, el de la sustracción, que arrasa con cualquier originalidad. Donde hay copia se impone el carácter negativo de una aceptación obediente, insulsa, carente de relieve. Para que la adopción de lo externo sea productiva, existen dos caminos: la dialectización eficaz, que suele ser esquiva e inalcanzable, aunque constituye la opción más plausible; o bien la parodia, que acarrea una creatividad informada, conocedora, un guiño para sepultar las objeciones bajo un manto de originalidad relativa.

Dionýz Ďurišin definía a la parodia como estrategia diferenciadora frente a la estrategia integradora que adjudicaba a ese calco que Schwarz denuncia como aplanamiento de lo propio por el peso desmedido de lo foráneo, cuyas pretensiones de ortodoxia son muy rápidamente avaladas por las instituciones locales. En línea con el despliegue de operaciones matemáticas que asocia la resta con la copia y la suma con la pluralidad, la parodia guarda la promesa de la multiplicación en tanto supone una creación potenciada. Pero no se trata ya de la parodia como decisión ficcional, sino de la manera en que la crítica introduce un manejo paródico de tanta teoría pretenciosa, como enuncia Schwarz con la certeza del desafío: “em lugar da almejada europeização da América Latina, assistiríamos à latino-americanização das culturas centrais” (118). A fin de ratificar con ejemplos concretos tal convicción, Schwarz cita el impacto que producen en el área latinoamericana ya no las elucubraciones barthesianas o derrideanas sino “O entre-lugar do discurso latino-americano” de Silviano Santiago y “Da razão antropofágica: diálogo e diferencia na cultura brasileira” de Haroldo de Campos

Mientras la copia denuncia una actitud de débiles, la parodia se revela reacción de sujetos seguros de sí mismos. Es a través de tales certezas que la antropofagia se instala como principio de orden teórico en América Latina. Ya no se trata de un fenómeno local brasileño, circunscripto al Modernismo, sino de una alternativa novedosa para conjurar el envejecimiento de las postulaciones europeas. Arturo Andrés Roig (1994) proponía a América como el futuro de Europa desde la filosofía. La antropofagia supone el reemplazo de la conquista europea por una apropiación selecta de aquellos elementos que efectivamente pueden revestir utilidad en el orden americano. Esa práctica de selección en torno a lo deseable constituye el entrenamiento político y estético de los latinoamericanos para lanzarse a afirmaciones vehementes que arrebatan la presunta primacía externa. Es así como Haroldo entabla un diálogo prodigioso con los merodeos de José Lezama Lima que advierten que el barroco es un fenómeno propiamente local: no se trata de la versión americana de una creación europea, sino que la misma realidad americana contiene un derrame barroco, que en vez de generar exceso se adapta a la condición ubérrima de la naturaleza pródiga.

Lezama Lima y Haroldo de Campos coinciden en la irreverencia de desmentir a Europa: ni el barroco surgió en tierras transatlánticas, ni es el producto mayormente jesuítico que instaló el Concilio de Trento, ni las creaciones berruecas representan al sur del río Bravo una versión reducida de las ínfulas imperiales. Lezama desbarata el estilo manuelino de la Corte portuguesa al reivindicar al Aleijadinho y se abstiene de los oropeles churriguerescos para exaltar al indio Kondori con sus angelotes indígenas. En el orden literario, el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz no tiene parangón y ese extenso poema filosófico compone un obsequio que la monja mexicana tributa a un sistema literario intracontinental. Lezama y Haroldo revelan, uno con el tono seductor del ensayo de prosodia habanera y el otro con la parafernalia del estructuralismo que creyó que la creación de una nomenclatura habilitaba a manejar un dominio del saber, que si no se adoptó antes una teoría y una crítica barrocas en Latinoamérica fue por pereza académica y por respeto desaforado a una historia cultural que hace de Europa su fuente y su faro.

Sin adherir a los enlaces posibles y la originalidad que arrastran las referencias que convoca –la afirmación de lo propio como desafío a la imposición ajena, el entrelugar como enfoque auspicioso de una pluralidad que podría desbarrancar en heterogeneidad pernicioso o en mixtura descalabrada–, sin vislumbrar el alcance de tales virtualidades, Schwarz se empecina en restituir una mirada clasista sobre la crítica. Y si es cierto que el marxismo puede ser para una perspectiva estrecha tan foráneo como las teorías mencionadas, el carácter universal y no estrictamente occidental que enarbola permite un ajuste más idóneo con lo latinoamericano. Mariátegui había pensado en una formulación de marxismo nacional que se extrapolara a nivel supranacional en esa obra clásica que son los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) en los que diagnosticó que el problema indígena era una cuestión económica y que la literatura merecía, más que una crítica, un proceso judicial. Otras repercusiones marxistas, más laterales y suspicaces, abundan en el desarrollismo que entusiasmó a brasileños y argentinos en las décadas de 1950 y 1960, promovido por Celso Furtado y Alberto Prebisch, y en el ya mencionado dependentismo que mostró mayor capacidad para describir una situación que para encontrar soluciones y alternativas que mitigaran el subdesarrollo.

Schwarz adopta el marxismo como conjuro del ufanismo positivista que vuelven a alzar periódicamente las élites y como forma de evadir justificaciones racistas –que acuden a supuestas esencias insuperables– para remitir los cargos contra los recursos de clase, como quería Mariátegui.

En lo que atañe al subdesarrollo, Candido fue quien lo abordó con mayor precisión. Si había errado el tiro cuando “secuestró” el barroco y lo redujo a “antecedentes” del sistema literario, en los años 80 fue capaz de evaluar con asombroso acierto el contexto hasta condensarlo en una fórmula que comprende un recorrido histórico: la “consciência amena” del subdesarrollo que late en la proclama desenfadada “Tupi or not tupi” de la antropofagia desafiante de los 20 se revierte en la “consciência catastrófica do atraso” (Candido, 1987: 142) que afecta a los dependentistas y su entorno social y cultural en los 60. El Candido que buscaba certificar la existencia de la literatura brasileña a fines de los años 50 mediante la adaptación a las historias literarias ya clásicas, poco más de una década más tarde elaboraba una autocrítica que evitaba golpearse el pecho con la energía de la culpa para preferir la propuesta de un recorrido parcial pero contundente que exhibía los límites del ufanismo vanguardista.

Los 60 fueron un período desbordante en América Latina que exigió revisiones y reposicionamientos inmediatos, desprendidos del impacto que registró la Revolución Cubana. El juicio de Candido que urgía admitir el papel desalentador del subdesarrollo en un país que pretendía ofrecerse como potencia y que comenzaba a perfilar dicho rol en la inauguración triunfal de la nueva capital, Brasilia, como tentativa de integración del Mato Grosso, encontraba una respuesta menos conciliadora, más intemperante pero a la vez enfáticamente inscrita en lo latinoamericano, en el panorama que Schwarz trazaba en el mismo 1970 al presentar el tropicalismo ante un público francés. Destaco la circunstancia, no porque piense que los intelectuales deben reeditar el mito de Anteo que lograba recuperar la fuerza al apoyarse en su tierra, sino porque el pasaje vertiginoso de una corriente crítica a otra que enunciaba Schwarz en 1986 debe quedar matizado por su propia inscripción en la francofilia que fascinó a tantos intelectuales en la época. Baste recordar, como compendio de la tendencia, esa originalidad en la organización crítica que incluye David Viñas en *Literatura*

argentina y realidad política (1964) que es “La mirada a Europa: Del viaje colonial al viaje estético”, que recorre los itinerarios de los intelectuales vernáculos.

Cultura e política, 1964-1969

Se me objetará que siga un camino cronológicamente inverso, pero responderé que la progresión arrastra resabios positivistas y supone que la carrera de un crítico está planificada desde el comienzo y cumple un recorrido lineal. Más cuestionable sería que en una exposición sobre crítica literaria acudiera a textos más propios de la crítica cultural: si “Nacional por subtração” mostraba el impacto de lo externo en los aspectos políticos y sociales y no exclusivamente en los estéticos, “Cultura e política, 1964-1969” establece una consideración de dominios igualmente amplia. No se trata de tomar a la literatura como un aspecto subsidiario, pero tampoco de elevarla a representación mayor de fenómenos que exceden las construcciones verbales. Escojo ambos artículos porque, además de plegarse a la conexión requerida con lo latinoamericano, lo hacen desde ese fantasma que siempre acosa a la deseada supranacionalidad: la condición subdesarrollada y dependiente que favoreció el ingreso irrestricto y fastidioso de críticas europeas y norteamericanas que se presentaban como revelación indiscutible.

A diferencia de Candido, que se recorta sobre la literatura e insiste en diseñar un sistema literario cuando traza la continuidad con variaciones obligadas que conduce del Brasil de los 20 al de los 60, Schwarz se concentra en los 60 como *tranche de vie* que condensa el modo de inserción global de Brasil. En ese marco hay que comprender una equivalencia como la que hace del tropicalismo la “variante brasileira e complexa do Pop” (24), correlativa de un avance del populismo detenido por el golpe del 64, que también desestabilizó a la izquierda culta devenida el semillero más profuso de la teoría. La posibilidad de que Brasil desplegara una alternativa nacional que entroncaría en un contexto latinoamericano dependía del retroceso de esa izquierda que se había fascinado con las propuestas europeizantes, las que encontraban eco en un actor fundamental de América Latina que ha sido desatendido con frecuencia por los relevamientos críticos: los estudiantes.

El público estudiantil universitario es el destinatario ideal de las proclamas tropicalistas, como también de ciertos ejercicios que basculan entre la politización y el didactismo en el ámbito teatral, que Schwarz rastrea con detallismo de entomólogo cuando aborda el *Teatro de Arena* de Augusto Boal y el *Teatro Oficina* de José Celso Martinez Corrêa. El primero corre el riesgo de la vehemencia declamatoria a la que Schwarz le reprocha que no provea ninguna explicación satisfactoria para la circunstancia de que un pueblo comprometido e inteligente haya sido abatido por la dictadura. El *Teatro Oficina* se extasió en fórmulas profanadoras que no apostaban a una respuesta política a la situación. Sin embargo, aunque esta práctica parezca reductora frente a la otra, es la de Boal la que recibe mayor condena por parte de Schwarz, quien desprecia un populismo homogeneizador al cual “[p]orque a composição das massas não é homogênea, parece-lhe que mais vale uni-las pelo entusiasmo que separá-las pela análise crítica de seus interesses” (45).

Recupero el planteo porque es especialmente útil para combatir esa misma ansia homogeneizadora con que amenazan el poscolonialismo y la subalternidad en el siglo XXI que, como considera Schwarz para tal operación de forzada unidad en el Brasil de los 60, juzgo igualmente pernicioso en el orden de la metodología destinada a encarar problemas y fenómenos latinoamericanos. Ya no es el europeísmo el que azuza a la crítica supranacional, sino que se asiste al atropello de la academia norteamericana que se ubica como proveedora internacional de teoría y que expande sus métodos hasta sepultar los modos de circulación intraamericana de ideas bajo el manto deletéreo de la indexación prestigiosa y el *abstract* obligatorio en inglés (por cierto, Renato Ortiz advertía sobre esta última amenaza en *La supremacía del inglés en las ciencias sociales*). Dije “atropello” y tal vez fui parcial: hay multitud de colegas que desconfían de las propuestas latinoamericanistas y aceptan y difunden, como lacayos bien dispuestos del imperio, las generalizaciones ofensivas que emanan de los *campus* de la Ivy League y sus acólitos.

La universidad, que en los 60 que ocupan a Schwarz era un campo de disputa que replicaba y complejizaba las tensiones sociales y las producciones artísticas, se ha apaciguado hoy hasta devenir el té de *Alicia en el país de las maravillas*, donde al ritmo de un anfitrión desquiciado los comensales se exceden en amabilidad y buenas

maneras. En lugar de enzarzarse en discusiones relevantes e incluso virulentas, sus frequentadores optaron por la seguridad de un espacio a costa de sacrificar la potencia del pensamiento. Ya en 1970 Schwarz llamaba la atención sobre el caso brasileño; la prolongada ignorancia del país en que se mantuvo el resto de América Latina contribuyó a desoírlo (aunque también es cierto que, quizás a fuer del fracaso del profeta en su tierra, tampoco Brasil le prestó atención): “a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade” (28).

Esa paradoja surgida y fogueada en el mismo país y en el mismo contexto del dependentismo exige revisar las reacciones respectivas en los campos de la teoría social y de la práctica cultural: por un lado, la Teoría de la Dependencia como rechazo al imperialismo; por el otro, la Estética del Hambre como renuncia al Tropicalismo que bregaba por la inserción en un mercado cultural, pero al mismo tiempo apelaba a una inscripción latinoamericana menos ominosa que la que promulgaba el realismo feroz de Glauber Rocha. En todos los casos, lo que se postulaba desde un Brasil que se latinoamericanizaba en tanto repercutían allí los dilemas continentales –extremados por un estudiantado que auspiciaba las prácticas contraculturales y se insubordinaba frente a los verticalismos--, era una expansión cultural sin correlato hegemónico que no podía demorar en evidenciar sus límites. La elección errada de dicha estrategia debería ser una advertencia para quienes propugnamos una crítica que no responda a los dictados metropolitanos y que insista en una latinoamericanización en la que Brasil no sea apenas un invitado incómodo, un mero capítulo anexo o una mezquina nota al pie.

A riesgo de que mi intervención se vuelva circular, regreso en este punto al artículo “Nacional por subtração”. En el cierre del texto, Schwarz ordena un conjunto de conclusiones regidas por un principio que se abstiene de enunciar: el de que producir crítica es cambiar una explicación. Los puntos que va articulando en ese ensayo apuntan al comparatismo contrastivo que defiende; baste citar el que sostiene que “[q]uem diz cópia pensa em algum original, que tem a precedência, está noutra parte, e do qual a primeira é o reflexo inferior. Esta diminuição genérica frequentemente responde à consciência que têm de si as elites latino-americanas”

(135). Las élites del sistema universitario en el que campea la crítica como ejercicio institucional son las que imponen los cánones y los establecen, no como fenómenos históricos y sucesivamente reemplazables sino como principios definitivos de su época. La eficacia del comparatismo contrastivo para pensar lo latinoamericano, con Brasil incluido y extrapolando al orden supranacional las propuestas nacionales como las que revisé en esta tentativa, confía tanto en esos coletazos antropofágicos que llevan a incluir lo extraño tras un proceso de selección como en el desparpajo borgeano que aconsejaba adoptar lo externo con el desenfado natural que campea en “El escritor argentino y la tradición” (1953). Romper con la noción de “influencia” (categoría “colonial”, según establece Rafael Gutiérrez Girardot en su estudio sobre el modernismo en 1983) no es obturar el proceso de vinculación sino desprenderlo de su carácter amenazador y admitirlo como un elemento más, sin jerarquización, para una crítica latinoamericana independiente.

Bibliografía

ABELLÁN, José Luis (1998). *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*. México, Fondo de Cultura Económica.

BORGES, Jorge Luis (1975). *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.

CANDIDO, Antonio (2003 [1983]). *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Atica.

CROCE, Marcela (dir.) (2016-2019). *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña*. 6 tomos. Villa María, Eduvim.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1987 [1983]). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México, Fondo de Cultura Económica.

HENRÍQUEZ UREÑA, Camila (1946). *Biblioteca Americana*. Folleto de presentación. México, Fondo de Cultura Económica.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1978 [1949]). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica.

MARIÁTEGUI, José Carlos (2005 [1928]). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Buenos Aires, El Andariego.

ORTIZ, Renato (2009). *La supremacía del inglés en las ciencias sociales*. Buenos Aires, Siglo XXI.

PICÓN-SALAS, Mariano (1944). *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.

RAMA, Ángel (2013 [1982]). *La novela en América Latina. Panoramas: 1920-1980*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.

ROIG, Arturo Andrés (2008 [1994]). *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. Buenos Aires, El Andariego.

SCHWARZ, Roberto (2009). *Cultura e política*. São Paulo, Paz e Terra.

Antonio Candido, leitor de literatura hispano-americana¹

Pablo Rocca

A te onde sabemos, Antonio Candido publicou seu primeiro artigo em 1º de novembro de 1934 na revista *Ariel*, Órgão da Academia Ginásiana de Letras, de Poços de Caldas (MG), cidadezinha onde morava com sua família. Como se fosse uma profecia, esse artigo, feito por um moço de dezesseis anos de idade, intitula-se “Um pouco de história”. Junto a este artigo, na mesma primeira página, o editorial escrito pela equipe de professores que a dirigia, invoca *Ariel*, que “sendo o deus symbolizador da juventude,

1 Uma primeira versão deste texto foi lido na abertura do XIV Seminário Internacional de História da Literatura, dirigido-pela Dr^a Maria Eunice Moreira, em 9/X/2021, a quem sou grato por seu gentil convite. Por sua vez, uma versão do mesmo texto em espanhol, que não inclui as anotações sobre o curso ministrado em 1960 em Montevideu, já que, por acaso, estas foram achadas depois, apareceu na revista *Hispanérica*, Maryland, Nº 152, 2022, graças ao gentil convite do Dr. Saúl Sosnowski. Finalmente, uma versão quase idêntica deste texto em português saiu na revista *Literatura e Sociedade*, USP (Nº 35, 2022), por gentil acolhida da Dr^a Maria Augusta Fonseca, quem revisou o texto final. Acompanha este texto a reprodução facsimilar do curso de Antonio Candido e até então nunca reproduzido.

A “descoberta” desse texto merece um esclarecimento. A síntese das quatro aulas do curso sobre literatura latino-americana do Dr. Antonio Candido, dos começos de fevereiro de 1960, foi taquígrafado por Gutemberg Charquero e Carlos Alberto Passos. Posteriormente, o professor Candido revisou essas notas e, segundo parece, com o passar dos anos esqueceu-se do assunto. Como disse, escrita a versão em espanhol deste texto, em julho deste ano 2022, recebi das mãos do diretor de cinema Mario Jacob, compatriota e amigo, o volume que o inclui. Trata-se de um livro muito modesto, mas muito bem cuidado, feito em mimeografo pela equipe de Extensão da Universidad de la República. Sua circulação foi mínima; verifiquei apenas a existência de um exemplar na Biblioteca da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación em todos os repositórios bibliográficos da Universidade pública.

têm por escopo proporcionar meios, pelos quaes a mocidade possa se expandir” (Apud Dantas, 2002: 50).²

Em *The Tempest*, Ariel é o símbolo do ânimo juvenil, manejado pelo mágico Próspero. Mais ainda que pelos prestígios do texto shakespeariano, como símbolo do idealismo juvenil Ariel se projeta na América Latina pela fortuna do folheto homônimo de José Enrique Rodó, publicado em Montevideu em 1900 e, logo, reproduzido por diferentes partes da América e muito lido por sua *intelligentsia* (Rocca, em Rodó, [1900] 2019). Rodó observa o avanço do materialismo grosseiro nos Estados Unidos, e em movimento antípoda confia que a “juventude da América”, à que dedica sua obra, defenda a “espiritualidade da cultura, a vivacidade e graça da inteligência, o termo ideal a que eleva-se a seleção humana” (Rodó, [1900] 2019: 62).³ A essa chamada espiritualista, Rodó acrescenta uma convocatória política em defesa dos valores perenes ameaçados pelo utilitarismo. O reclamo não era novo, mas a moderação e o cuidado formal com que foi feito esse discurso – relato, ensaio e oratória dramatizada –, lhe asseguraram ainda boa acolhida em círculos conservadores. O adolescente Antonio Candido parece um discípulo atento do Próspero de Rodó. Em linha com a segunda variante publicada em *Ariel* (a política), nesse texto primeiro prevalece a concreta preocupação pelo mundo contemporâneo. Não se trata, agora, de achar coerências *a posteriori* já que houve modificações no ângulo da visão. Quiçá surpreendidos pela eficácia de sua prosa e a madures de sus ideias pacifistas e anti-totalitárias, os editores colocaram “Um pouco de história” como continuação do editorial. Pelo que conhecemos do texto – sua reprodução parcial foi divulgada por Vinicius Dantas em 2002 –, o artigo trata da política internacional alemã no ano crucial de 1934, no qual os fascismos estão começando sua cruel política na Europa. Esta ameaça que Rodó, falecido em 1917 antes do fim da primeira guerra mundial, antes do triunfo da revolução bolchevique, e muito antes da Marcha sobre Roma, nem sequer poderia imaginar.

Em resumo, desde começos da escrita de Antonio Candido as faces estética e política não olham para lados opostos, como as de Jano. Talvez nessa posição crítica, o jovem Candido deva alguma

2 Os diretores da revista: Spartaco Vizzotto, Edmundo M. Genofre y Cicero B. Vianna.

3 A tradução do trecho é de minha autoria.

coisa a Rodó, embora, diferente dele, nunca será um acabado exemplo arieliiano, isto é nunca vai se transformar “de crítico literário em moralista”, segundo o certo juízo de Henríquez Ureña sobre o “Mestre de América” (Henríquez Ureña, 1949: 183). Pelo contrário, Candido manterá sempre uma atitude de militância política, que nunca supôs uma associação dessa atividade com o estético nem desejou pregar em tom magistral.⁴ Com somas e subtrações, a aproximação a Rodó – um autor que foi debatido bem cedo no Brasil (Rocca, 2017) – poderia ser a primeira conexão de Antonio Candido com Hispano-América ou com um dos seus textos capitais.

A rigor, seu contato vai além do marco pedagógico. Quando era um jovem estudante de Medicina, aos vinte dois anos de idade, Aristides Candido de Mello e Souza, futuro pai do crítico, fez uma viagem a Montevidéu a fim de participar de um encontro de estudantes. Nesses tempos, viajar dentro da América Latina era estranho, as línguas portuguesa e espanhola se olhavam como vizinhas receosas. Montevidéu foi para aquele jovem uma porta aberta para conhecer uma peculiar versão do hispano-americano:

No ano de 1908 o Ministério das Relações Exteriores mandou ao Uruguai uma missão de estudantes, entre os quais [meu pai]. [...] os rapazes foram muito bem recebidos pela sociedade local [...] Tenho ainda um cartão do ilustre Juan Zorrilla de San Martín ao “talentoso joven Aristides Mello”. Além disso, Zorrilla lhe deu com dedicatórias amáveis seus livros *Tabaré* e *Resonancias del camino*. Teve relações com Carlos María Prando, que lhe ofereceu com longa dedicatória *Motivos de Proteo* [de José Enrique Rodó]; com Pablo Blanco Acevedo, que também lhe deu com dedicatória a sua pequena história do Uruguai; o mesmo fez o poeta César Miranda com *Leyendas del alma*. Quando fui a Montevideo mais de meio século depois, tive o prazer de encontrar pessoas que se lembravam de meu pai e falavam dele com carinho (Apud Rocca, 2006: 212; Rocca, 2009: 19).

É provável que nesse depoimento, oferecido em 25 de setembro de 2004, a prodigiosa memória de Antonio Candido tenha falhado nesse detalhe, que para nós, agora, é significativo. *Motivos de Proteo*

4 A mesma ideia de Henríquez Ureña será retomada por Manuel Bandeira na sua *História da literatura hispanoamericana*, de 1949: “Em Rodó coexistiam harmoniosamente um crítico, um poeta, e um moralista”. E ainda acrescenta: r: “[o] motivo capital do ensaio [é] –alertar contra a *nordomanía* que o êxito material da grande nação do Norte suscitava no mundo hispano-americano” (Bandeira, [1949] 1969: 176, 177).

foi publicado uns meses após a visita de seu pai a Montevideu. Portanto, Prando – amigo de Rodó –, seria o autor da dedicatória do livro e também quem teria enviado esse exemplar ao já retornado visitante, ou, simplesmente, – o que é menos provável – Carlos María Prando lhe deu de presente um volume de *Ariel*. Seja o que for, o livro ou os livros de Rodó estavam na casa de Antonio Candido antes de seu nascimento. Isto fez com que, em certo momento da sua vida adulta, prestasse atenção nas ideias enfáticas de Rodó, num livro brasileiro politicamente mais situado, e que muito apreciou. Trata-se de *A América Latina. Males de origem*, de Manoel Bomfim. O prefácio desta obra, com mais de quatrocentas páginas, está datado de Paris, em 1903, três anos depois aparição de *Ariel*, trabalho que Bomfim não menciona, talvez porque ainda muito cedo, antes da onda expansiva do modesto e potente folheto de José Enrique Rodó chegar à França. Em seu texto, Bomfim ensaia uma perspectiva evolucionista sobre defeitos e virtudes americanas em relação ao europeu, ao fenómeno civilizatório e à ideia do desejado progresso. Numa rápida comparação as discordâncias são evidentes: *Ariel* ignora as condições materiais dos postergados da América, mas promove a educação e os ideias da alta cultura, com alguma fonte comum, em especial com base no pensamento de Ernest Renan; Manoel Bomfim rejeita o pensamento conservador na América, que percebe triunfal, e pede um lugar para os esquecidos. Ao final do seu extenso exame, reclama – em tom semelhante – “liberdade para querer, intelligencia para realizar” (Bomfim, 1905: 422).

Talvez nestes dois textos se possa explorar a dupla raiz latino-americanista de Candido, que nunca escreveu nada sobre Rodó, fora uma ou outra referência circunstancial. Sobre Bomfim, sabe-se que tratou o mais importante dos seus textos sobre a relação entre Brasil e Hispano-América na última etapa da sua vida ativa. Depois de revisar diferentes textos sobre a relação entre os brasileiros e seus vizinhos, Candido escolhe acabar o artigo com o exame do livro de Bomfim: “Ele mostra que o conservantismo na América Latina foi tanto mais forte, quanto inconsciente, por ser visceral”, enquanto todas as posições anteriores “servem para mascarar o essencial, isto é, o mecanismo de permanência baseadas na espoliação econômica das massas trabalhadoras” (Candido, [1989] 2004: 153). É provável que tenha chegado à obra de Bomfim a partir do seu admirado Sílvio Romero, que considerou o hercúleo pai da crítica e da historiografia

literárias e culturais do Brasil (Candido, [1945] 1988). Tudo aquilo que achou de bom em Romero, para a construção das bases de uma pesquisa sobre a poesia popular e sobre o romance moderno, apesar de sua agressividade contra Machado de Assis e outros desvios, para Candido, piorou quando na maturidade releu os artigos de Romero, que constam do volume de 1906, contra *A América Latina*, de Bomfim. Neles, Romero expressa um nacionalismo inflexível. Em 1989, comparando os dois textos, conclui enfaticamente: “é curioso que hoje o livro mais erudito de Sílvio Romero nada signifique, enquanto o malcomposto, pouco fundamentado mas genialmente inspirado de Manoel Bomfim esteja cada vez mais vivo” (Candido, [1989] 2004: 153). É provável que só pudesse alcançar esta convicção depois da Revolução cubana, que logo abraçou. Ainda mais, não há dúvida de que nessa passagem de um certo nacionalismo brasileiro para um nacionalismo latino americanista, que Cuba provocou em Candido, como em tantos outros. Aliás, nele gravitou a opinião do seu amigo Ángel Rama, a quem tinha recomendado uma seleção de escritos de Sílvio Romero para a Biblioteca Ayacucho, de Caracas. Em 17 de março de 1977 Rama escreveu: “Em Stanford pude ler o volume de resposta a Bomfim, que me deixou consternado, pareceu-me pretensioso, arrogante e errado. Não sei o que você pensa, mas acho muito melhor o livro de Bomfim”. Em 28 de março Candido admite seu possível desacerto na escolha: “lido agora, [Romero] enche de decepção. É demasiado irregular, frequentemente mau crítico, cheio de preconceitos, vaidoso, obnubilado pelas suas manias. O que fez com Manoel Bomfim é incrível; você verá no meu texto a impressão que deixei registrada a respeito e coincide com a sua” (Candido/ Rama, 2016: 103-105; 2018: 133, 136).

II. As contribuições de Antonio Candido sobre as letras hispano-americanas demoraram em aparecer. E ainda estas referências estão ausentes como termos de comparação com a literatura brasileira. Sua frequência da escrita literária hispano-americana não foi muita, embora tenha reconhecido que pelas edições mexicanas do Fondo de Cultura Económica conseguiu ler textos de outras línguas europeias que não circularam no Brasil. Poderia até ir mais longe: em Candido a ideia de América vizinha foi marcada por sua precedente imagem de um Brasil finalmente homogeneizado

pela língua portuguesa. No artigo antes citado ele parte de dois pressupostos que sustentam esta hipótese:

1) há dois “grandes blocos linguísticos da América”: Brasil e Hispano-América; 2) Brasil “se preocupa mais com o bloco hispano do que o contrário” (Candido, [1989] 2004: 153).

A rigor, esses dois blocos (bem que haveria que pensar no esquecido Caribe) têm uma língua oficial europeia e uma literatura derivada dessa situação colonial, mas seus habitantes são mais que os dessas línguas, e até suas literaturas o são, que tinham sido relegadas. As variantes do espanhol são imensas de uma região para outra, fenômeno que Candido evidentemente não ignora, mas prefere pensar em termos estatais e na relação de dependência com a matriz colonial, como costuma pensar o exemplo brasileiro. Por outro lado, nesse artigo decisivo de 1989, Candido não indica fonte alguma que confirme sua afirmação sobre a indiferença ou a escassa frequência do Brasil por hispano-americanos. Para a época, a Biblioteca Ayacucho havia entregado, junto com sua ativa colaboração, vários títulos, além de outras tantas coleções de impacto não menor, como os livros do Fondo de Cultura Económica, bem como várias coleções e livros feitos em diferentes estados nacionais americanos, que, mais cedo ou mais tarde, acabam influenciando um melhor conhecimento da literatura brasileira. É o caso da Colección Problemas Americanos, dirigida por Newton Freitas em Buenos Aires, em 1942, que publicou pequenos livros dele próprio (*Los ríos del Brasil*) e outros de Lídia Besouchet, Mário de Andrade, Astrojildo Pereira e alguns estudos sobre cultura e literatura do Brasil. Se como for, em 1989 a pesquisa sobre este campo era reduzida.

A formação de Antonio Candido era nacional e ocidentalizada, acima de tudo de matriz francesa. Curiosamente o primeiro artigo seu traduzido ao espanhol, pelo que sei nunca publicado em português, apareceu em Montevideu, em 1946, em um livro que reúne colaborações de historiadores notáveis e críticos latino-americanos sobre a França na América. Esse artigo – escrito pouco depois da tese sobre Sílvio Romero –, muito mal traduzido e atropelado por erros tipográficos, leva o título “La influencia francesa en la literatura brasileña”. Nesse momento, ainda defende o conceito de “influencia”, que vai superar na reflexão inicial de *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos* – como

recentemente observado (Herrera Pardo, 2018). Por sua vez, aponta o caminho geralmente benéfico da França, que permitiu a criação de “un nuevo humanismo vasto y fraterno” no Brasil (Candido, 1946: 62). O mesmo foi pensado por muitos para as diferentes áreas hispano-americanas, mas para o crítico brasileiro a França aparece como metonímia do pensamento moderno ocidental, base para o exemplo civilizatório brasileiro e, por extensão, americano.

III. No verão de 1960 Antonio Candido foi convidado para ministrar um curso na Universidad de la República, em Montevidéu, dentro de um programa organizado pelo Consejo Interuniversitario Regional, que envolvia instituições acadêmicas da Argentina, Brasil, Chile e Uruguai. Candido chegou à capital uruguaia precedido pela divulgação de um breve panorama sobre a literatura brasileira de sua autoria, texto publicado dois anos antes no número monográfico da revista *Ficción*, de Buenos Aires, dedicado ao Brasil (Candido, 1958). Essa revista-livro tem traduções de autores brasileiros clássicos, como Machado de Assis, e de produções contemporâneas, como uma peça breve da então quase desconhecida (na Hispano-América) Clarice Lispector, além de contar com vários artigos sobre diferentes temas. Somente uma minoria muito restrita poderia se lembrar desse texto, ou alguém com uma memória muito mais nítida poderia recuperar aquela resposta dada por Candido sobre o estado da crítica no Brasil, difundida em 1951, e anteriormente, em espanhol, no semanário *Marcha*, de Montevidéu (Candido [1945] 1951)

Candido havia passado a fronteira dos quarenta anos quando pisou Montevidéu pela primeira vez. Já havia viajado à Europa, lá residindo quando ainda criança, mas a viagem de 1960 foi sua primeira partida do Brasil para qualquer outro ponto americano. E chegou em Montevidéu num momento chave, tanto para América quanto para ele mesmo. Era a decolagem de sua maior obra: acabara de publicar *Formação da literatura brasileira*, um trabalho em que a ideia mais clara e vigorosa (e também polêmica), a de sistema literário, começou a fazer seu caminho através de Rama, como já foi exposto em mais de uma oportunidade (Rama, 2006), como é ostensivo na correspondência entre eles (Candido e Rama, [2018] 2016). Em 21 de setembro de 2006, Antonio Candido recebeu o título de Doutor *honoris causa* da Universidad de la República. Na

ocasião lembrou, emocionado, sua distante visita e seu trabalho sobre um “tema que me foi proposto [...] relativo aos traços comuns das literaturas latino-americanas”. E acrescentou:

confesso que pouco informado, fiz o que foi possível a fim de cumprir a tarefa. [...] o curso foi uma experiência mais importante para mim que para os estudantes, inclusive porque a estadia em Montevidéu abriu possibilidades de conhecer melhor a cultura uruguaia, além de estimular o interesse pelas literaturas hispano-americanas” (Candido, 2016 [2018]: 228).

Com efeito, “La creación literaria latinoamericana (Balance y perspectivas)” foi um título sugerido pelas características gerais do programa dos cursos de verão.⁵ Mas esse comparatismo estrito é imediatamente relativizado na opinião inicial do professor: “En el presente curso se tratará[n] algunos grandes temas generales [...] fundamentalmente desde el punto de vista del caso brasileño[,] que puede servir como referencia ilustrativa para la literatura de los otros países del continente” (Candido, 1960: 247). Ciente da desproporção dos seus conhecimentos do Brasil em relação aos países hispano-americanos, esta declaração de modéstia e de sensatez, não o exime de utilizar exemplos das literaturas escritas em espanhol americano, que conhecia muito mais do que reconheceu em 2006, tanto de textos literários específicos como os relativos aos contextos. Nesse sentido, o propósito foi considerar “la literatura como expresión sintética de América”. Isso, em um momento em que a ignorância mútua – diz –, já não deveria continuar.

Uma circunstancia fortuita fez Antonio Candido proferir seu curso em começos de fevereiro de 1960, ou seja, apenas a um mês e um punhado de dias do triunfo da Revolução cubana, da qual havia pouquíssimas e confusas notícias, e quando a grande crise econômica e social estava um pouco longe no Uruguai, país que ainda parecia uma ilha na América, até entrar dura e tragicamente

5 Além do curso do professor Candido, que é o último no volume, encontram-se os resumos destes cursos relativos a outras disciplinas ministradas por argentinos, uruguaio e mais um brasileiro: “Formación de la opinión pública en Latinoamérica”, Prof. Norberto Rodríguez Bustamante; “Gravitación de la estructura social en las posibilidades del desarrollo latinoamericano”, Prof. Gino Germani; “Presente y futuro de la economía latinoamericana”, Prof. Cr. Enrique Iglesias e Prof. Cr. Mario Bucheli; “Latinoamérica en la política internacional”, Prof. Sergio Bagú e “La Universidad latinoamericana como creadora de cultura (Responsabilidad y posibilidades)”, Prof. João Cruz Costa e Prof. Rodolfo Mondolfo.

pelo caminho da discórdia e do autoritarismo. Paralelamente, em 1960 textos fundamentais da literatura hispano-americana, como os contos de *El llano en llamas* (1953), ou o romance *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, que começavam a ser debatidos no México (apud Zapata, 2005), apenas o eram além dessa vasta e complexa geografia. O romance *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, era ainda menos conhecido e, como a narrativa de Rulfo, também ignorado por Candido. Estes livros seriam decisivos para sua interpretação posterior, que só em 1972 conseguirá acabar no artigo “Literatura e subdesenvolvimento”.

Mas não lhe eram estranhos os clássicos desde fins do século XIX até os anos trinta, que lhe permitiram afirmar algo central para sua arguição: “la de Latinoamérica es una literatura invasora que penetra por el campo de otras disciplinas. Por eso resulta muy difícil [...] poder decir si son [escritores] o si son oradores, o si son filósofos, o si son políticos”. Daí o caráter que caracteriza com três atributos: “sincrético, sintético e invasor”, que permite à literatura da América, da perspectiva de Candido, uma “actuación efectiva sobre la sociedad”, diferentemente da literatura feita na Europa que é “más específica”, ou seja “manifestación artística de impulsos estéticos”, que também existem na América Latina, mas nesta parte do mundo predomina para o crítico uma espécie de literatura como “instrumento general de lucha” (Candido, 1960: 248). Nesse projeto reconhece quatro etapas: a literatura da descoberta da América, a da “trasmigración de Europa”, a da “tensión entre Europa y América” e, por último, a da “expresión sintética de América”. Este diagrama se acopla ao da sua visão de Brasil no livro que acabava de concluir (*Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*).

Mais atrativo é contrastar essa posição com as propostas de Pedro Henríquez Ureña, em cujo livro *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1945), como o do Candido originalmente um curso, bem que mais extenso e em Universidade norte-americana, “hay una tentativa para unir el Brasil al bloque latino-americano”, diz o crítico brasileiro.⁶ Sobre a primeira etapa a coincidência com Henríquez Ureña é total. Já na segunda, na periodização do dominicano, abarcaria os capítulos II e III de sua obra, e seria bem mais extensa do que aquilo que restou das palavras de Candido

6 Uma rápida aproximação ao trabalho de Henríquez Ureña com o de Candido quando, como diz, ainda não conhecia o texto taquigrafado do curso de 1960 em Rocca (2018).

em 1960. A terceira etapa corresponderia aos capítulos IV ao VI; a última, aos que Henríquez Ureña trata nas últimas duas partes. Seja como for, o fundamental é que o crítico hispano-americano, em sintonia com os primeiros passos do comparatismo europeu, sem desprezar a força da cultura e do social, pensa em termos de “especificidade” literária. Candido afirma, com razão, que foi Henríquez Ureña um dos mais notáveis críticos e historiadores da cultura latino-americana a incluir o Brasil numa história geral destas literaturas, diferentemente do grande crítico uruguaio Alberto Zum Felde –que também cita–, que escolheu ficar só com a literatura de língua espanhola nos seus dois *Índices críticos de la literatura hispanoamericana*, sobre o ensaio, e sobre a narrativa, publicados pouco tempo antes (Zum Felde, 1956; 1959). Embora assim, Candido tinha esquecido de mencionar o esforço comparativo de Arturo Torres Rioseco, das duas grandes áreas linguísticas, físicas e humanas da América, em seu livro sinóptico de 1945, que repetiria em 1964, ainda que sua proposta heurística fosse um tanto convencional (Torres Rioseco, 1945; 1964). E, também, a mais próxima síntese histórica de Enrique Anderson Imbert, que nesse momento era bem recebida pelos escritores jovens (Anderson Imbert, 1954).

A estratégia de Candido é outra face à de Henríquez Ureña ou ainda à de Torres Rioseco e a de Anderson Imbert. Em espaço apertadíssimo, e por sua causa, escolhe alguns exemplos em lugar do grande e mais detalhado panorama de nomes e obras representativas, para submeter o fator estético à consideração dos seus ouvintes-leitores, sob tensões deste mundo, “desde un punto de vista dialéctico”. Por isso, além de afinidades pessoais, privilegia a prosa de ficção e de reflexão; por isso, fica de lado a prosa fantástica ou menos convencionalmente ligada à circunstância americana, na qual está a estrondosa ausência de Jorge L. Borges em sua análise; por isso, também, conclui suas exposições para esse público, universitário, mas que abrange qualquer interessado – na medida em que foi um curso de extensão –, com algumas observações sobre *Grande sertão, Veredas* (1956), espaço ficcional de cruzamento entre o culto e o popular. Talvez foi a primeira vez que num espaço acadêmico se falou deste grande romance fora do Brasil, quando ainda estava longe a sua tradução para o espanhol ou para qualquer outra língua.

IV. Depois da experiência docente de 1960, uma torção dupla fará com que o olhar de Candido volte para a Hispano-América: primeiro, a aproximação com a Revolução cubana; segundo, a participação em um congresso americanista organizado em Génova, em 1965, com a presença de vários dos escritores e críticos mais importantes de América, de Miguel Ángel Asturias até João Guimarães Rosa, de Emir Rodríguez Monegal até Ángel Rama, que publicou uma entusiasta e ampla crônica sobre o encontro (Rama, 1965). Essa foi uma das primeiras vezes em que aconteceu um encontro de escritores, tão numeroso e seletivo ao mesmo tempo, das diferentes partes de América, embora há cinco anos a Casa de las Américas da Havana já convidasse anualmente a muitos escritores para integrar os júris dos seus concursos.

Qualquer crítico, por mais que promova a amplitude e a moderação, acaba defendendo uma estética. Ou duas. O realismo importa para Candido mais do que outro tipo de narrativa; de sua avaliação da poesia hispano-americana só conhecemos referências circunstanciais. O realismo importa a Candido pelo menos desde seus trabalhos sobre Graciliano Ramos até as notas sobre Lopes Neto e, já para incorporar à zona de colonização hispana de América, o artigo de 1972, no qual propôs o conceito de “superregionalismo”, que mudou o sentido da leitura de uma boa parte da narrativa daquele momento. Esse artigo, publicado no plano coordenado por César Fernández Moreno sobre literatura na América Latina, intitula-se “Literatura e subdesenvolvimento”, e postula que a questão regionalista pode se tornar apenas uma prática discursiva que contribui para formar a imagem do que os hispano-americanos queriam ser. Mas ainda quando fracassara, por esse caminho surgiu uma arte que, de outra forma, teria ficado enclausurada em redutos mínimos. A visão amena do mundo social que o regionalismo acaba impondo contactou o escritor com seu público, às vezes combinando fontes populares e cultas. Estes atingiram sua máxima expressão – segundo Candido – na literatura de Guimarães Rosa, transformação análoga à que verá depois nas obras de José María Arguedas e de Juan Rulfo. O que vai de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos a *Pedro Páramo*, de Rulfo é a transição da dependência das formas estéticas e os modelos civilizatórios europeus a seu uso mestiço nos planos estéticos e social. Essa leitura, marcada como nunca antes pela teoria da dependência e o conceito de subdesenvolvimento,

acaba situando-se na chave rural e, em consequência, se afasta de uma apreciação “americana” da literatura cosmopolita e menos supostamente envolvida, dilema típico dos anos quarenta até os setenta, atravessado pelo pensamento e pelas opções políticas de Jean-Paul Sartre.

No último terço do século XIX o Brasil teve o extraordinário episódio verbal que significou a literatura de Machado de Assis. A Hispano-América ainda deveria esperar os anos vinte para que na literatura de Borges acontecesse um grau semelhante de inventividade. Antes de Machado de Assis, porém a quem dedicou um exato ensaio em 1970, Candido prefere deter-se em Graciliano e em Rosa, isto é, nas rotas do realismo percorridas pela complexidade psicológica e formal, o ponto de interseção entre a técnica sofisticada e o fluxo da tradição que levava até o Brasil rural profundo e mítico. Algo semelhante foi transposto para seus exemplos favoritos da narrativa hispano-americana.

V. Do seu acesso aos momentos inevitáveis do pensamento e da prosa da segunda metade do século XIX, principalmente no Rio da Prata, e começos do seguinte, Antonio Candido passou ao conhecimento do romance regionalista dos anos vinte: *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, a citada *Doña Bárbara*, mas nada da literatura de vanguarda que começou a revalorizar-se por 1970, um pouco por conta da narrativa e os ensaios de Julio Cortázar. Logo se interessou pelos relatos de Rulfo, García Márquez, Augusto Roa Bastos, Arguedas e Mario Vargas Llosa. Essa passagem é consistente com suas devoções brasileiras e, de certo ponto de vista, com algumas fontes do pensamento hispano-americano: por um lado, a escrita que observa a América a partir de soluções mais europeias (Sarmiento, Rodó); por outro, as narrativas sobre o universo rural que debateria essa posição. Ainda assim, para o crítico brasileiro as possibilidades de comparação entre as literaturas do seu país e as das terras vizinhas foram bloqueadas quando teriam sido propícias e rentáveis para seus estudos sobre literatura brasileira. Por exemplo, o crítico percebe em *Vidas secas* (1936) que a supressão do narrador de primeira pessoa e dos diálogos “solda no mesmo fluxo o mundo interior e mundo exterior” (Candido, [1945] 1992: 46). Essa insubordinação às técnicas clássicas do realismo, para enunciar o silêncio do rústico, teria crescido se a tivesse comparado com as

narrativas missionárias de Horacio Quiroga, em particular as de *Los desterrados* (1926). Sua interpretação sobre a dialética da ordem e da desordem no ensaio “Dialética da malandragem”, a partir de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel A. de Almeida, se teria enriquecido com a leitura do extenso romance *El Periquillo Sarmiento*, de José J. Fernández de Lizardi, publicado no México em 1816, ficção que poderia ser lida com base na sua hipótese de leitura.

No final dos anos sessenta, quando Candido fez sua obra fundamental sobre a literatura brasileira, começaram a multiplicar-se seus textos sobre as relações entre as duas Américas. É o caso de “O papel do Brasil na nova narrativa”, difundido no primeiro número da revista *Novos Estudos Cebrap*, em dezembro de 1981 e que, traduzido para o espanhol, foi publicado no volume *Más allá del boom. Literatura y mercado*, coordenado por Rama (1981). Como “A nova narrativa”, este texto entrou no seu livro *A educação pela noite* (São Paulo, Ática, 1987). Nesta versão final sumiu o primeiro parágrafo lido no congresso. A tradução deste trecho suprimido por seu autor diz muito dos desencontros e assincronias, incluindo as próprias leituras hispano-americanas do emissor:

Es curioso que en el temario de este encuentro, el único país expresamente referido sea el Brasil. Los otros temas aluden de modo explícito o implícito a una totalidad de narraciones que integran la realidad cultural llamada “latinoamericana”. Si sólo hubo necesidad de especificar a propósito de una de esas naciones, es porque debe haber algún problema con ella (como en efecto hay) (Candido, 1981: 166).

O problema, visto dessa forma, poderia ser invertido: Hispano-América era quase um espaço vazio no olhar do Brasil, este país continental, e, afinal, além de qualquer exercício comparativo, era um problema político, um anseio de unidade harmônica.

Talvez, na visão de Candido, seu melhor equilíbrio sobre um segmento da outra América, que sempre privilegiou, possa ser encontrado na sua intervenção-comentário da comunicação de Beatriz Sarlo no Seminário Internacional sobre Literatura e História na América Latina, realizado em São Paulo, em setembro de 1991. Nesse momento Sarlo começa a fugir da crítica literária para mergulhar-se em outras disciplinas e saberes. Na sua colocação Sarlo expõe três perspectivas sobre Buenos Aires, três maneiras confluentes de imaginar a cidade: a de Le Corbusier, de viagem

pela metrópole do sul, a de Wladimiro Acosta (arquiteto de origem ucraniana), que pensa a cidade do futuro e a de Roberto Arlt no seu romance *El amor brujo*. Candido celebra essa leitura interdisciplinar e, de repente, com cuidado e elegância, desliza seu comentário para o livro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920/1930*, que a crítica argentina havia publicado em 1988. Deste livro recupera a força da escrita literária: “A reflexão de Beatriz nesta comunicação me fez voltar ao seu livro para sentir mais vivamente os laços que ela estabelece entre a realidade do mundo e a elaboração literária”. A partir deste pressuposto lê a cidade no movimento da literatura a partir do século XVII com base em exemplos tirados de Dickens, Sue, Zola e a poesia romântica até os inícios das vanguardas. Todas as citações vêm da alta literatura, todas da literatura europeia. A conclusão é ilustrativa: “Não foi à toa que Verhaeren influiu no modernismo brasileiro, pois ele dramatiza uma experiência fundamental para o mundo latino-americano, em transição rápida e tumultuada para o universo urbano” (Apud Aguiar, Chiappini, 1993: 241-242). Contra os seus desejos a própria visão é mais europeia que hispano-americana, com leituras com as que se sente mais cômodo ou que simplesmente conhece mais profundamente do que as da geografia próxima.

Esta será a última estação de suas leituras hispano-americanas. Novamente é a partir de textos europeus que aparecem em defesa das formas. Dez anos após deste seminário paulista, em 2001, em um texto quase ignorado no Brasil porque, tanto quanto sei, somente saiu em espanhol, Candido reafirma sua perspectiva. No prólogo a *El canto del quetzal. Reflexiones sobre literatura latinoamericana*, do crítico e poeta argentino Ángel Núñez, considera que a literatura do subcontinente “se encuadra en la matriz generadora de las literaturas de Occidente, de las que forma parte” (Candido, 2001: 7). Assim, o crítico já quase retirado da atividade da escrita se declara contra os postulados centrais dos estudos pós-coloniais, que já se haviam manifestado na opinião de Walter Mignolo no congresso de 1991, que naquela oportunidade confessou-se admirador de Candido. Então, Candido se desvia de um Ángel para outro:

Recuerdo también, siempre en la obra de Rama, la concepción de “comarca”, destinada a caracterizar las subunidades que diferencian internamente el corpus de nuestra literatura continental. O, también, tantos puntos de vista

iluminadores sobre un rasgo muy peculiar, como es la forma de integración de lo estético y lo político, cosa menos acentuada en las literaturas matrices, pero casi obligada en las nuestras, que expresan la dinámica de países en lucha permanente por su verdadera independencia (Candido, 2001: 10).

A defesa da ocidentalização das literaturas latino-americanas e, simultaneamente, do seu projeto político nos devolve a uma ideia promovida desde *Formação da literatura brasileira*:

Em história literária, convém sempre indagar qual o tipo, ou tipos ideais de homem invocado, explícita ou implicitamente, nas obras dos escritores, porque ele nos dá quase sempre a chave para compreender a correlação da literatura ao momento, ideológico e histórico (Candido [1959] 2006: 60).

Alguns anos depois o crítico descobrirá que essa perspectiva de 1959, forjada sobre as duas faces, estética e política, da literatura brasileira do arcadismo e romantismo, poderia estender-se à Hispano-América.

Bibliografia

AGUIAR, Flávio e Lígia Chiappini (orgs.) (1993). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp/ Centro Ángel Rama.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1954). *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

BANDEIRA, Manuel ([1949] 1969). “Rodó”, em *Literatura hispanoamericana*. Rio de Janeiro: Ed. Fundo Universal de Cultura: 175-178.

BOMFIM, Manoel (1905). *A América Latina. Males de origem*. Rio de Janeiro/ Paris: Garnier.

CANDIDO, Antonio ([1945] 1988)]. *O método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: EDUSP.

CANDIDO, Antonio ([1945] 1951). “De Mello e Souza (sic) opina sobre los problemas de la nueva generación brasileña”, em *Marcha*, Montevideo, N^{os} 558 y 559, 23 y 30 de enero de 1951: 13-14 y 15. [Tradução sem assinatura da enquete realizada por Mario Neme endereçada a Antonio Candido, publicada em *O Estado de S. Paulo*, 1943-1944, e aqui extraída de *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945].

CANDIDO, Antonio ([1945] 1992). *Ficção e confissão. Ensaio sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34.

CANDIDO, Antonio (1946). “La influencia francesa en la literatura brasileña”, em *Afinidades. Francia y América del Sur*. Montevideo, Servicio Francés de Información.

CANDIDO, Antonio ([1959/1981] 2006). *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos, 1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

CANDIDO, Antonio (1960). “La creación literaria latinoamericana (Balance y perspectivas)”, em *III Cursos Internacionales de Verano, 8-22 de febrero 1960. Reseña de las clases dictadas en el curso sobre Sociedad y cultura latinoamericanas en la realidad internacional. Organizado por el Centro Interuniversitario Regional C.I.R.*. Autores varios. Montevideo, Universidad de la República: 247-269. (Versiones sintéticas realizadas por los señores Gutemberg Charquero y Carlos Alberto Passos y revisadas por los profesores correspondientes”).

CANDIDO, Antonio ([1970] 2004). “Esquema de Machado de Assis”, em *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

CANDIDO, Antonio (1972) “Literatura y subdesarrollo”, em *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coord. e introdução) México: Siglo XXI/ UNESCO, 1972: 335-353.

CANDIDO, Antonio (1981). “El papel de Brasil en la nueva narrativa”, em *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Ángel Rama (comp. e prólogo). México: Biblioteca de Marcha: 166-187. (Trad. de Marcos Lara).

CANDIDO, Antonio ([1989] 2004). “Os brasileiros e a nossa America”, em *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, pp. 143-155.

CANDIDO, Antonio ([1993] 2004). “O olhar crítico de Ángel Rama”, em *Recortes*, São Paulo, Ouro sobre Azul: 155-163. [Originalmente em *Literatura é história na América Latina*, Lúcia Chiappini y Flávio Wolf de Aguiar (ed) São Paulo: EDUSP: 263-270]

CANDIDO, Antonio (2001). “Prólogo”, em *El canto del quetzal. Reflexiones sobre literatura latinoamericana*, de Ángel Núñez. Buenos Aires: Corregidor: 7-10. (Sem assinatura de tradutor).

CANDIDO, Antonio y RAMA, Ángel (2016 [2018]). *Un proyecto latinoamericano (Correspondencia de Ángel Rama y Antonio Candido con un anexo con la correspondencia de Gilda de Mello e Souza a Rama y textos inéditos de Candido)*.

Montevideo, Hum/ Estuario. (Edição, pesquisa, prólogo e notas de Pablo Rocca). [São Paulo/Rio de Janeiro: Edusp/ Ouro sobre Azul, 2018].

DANTAS, Vinicius (2002). *Bibliografía de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro ([1945] 1949). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica. (Trad. de Enrique Diez-Canedo).

HERRERA PARDO, Hugo (2018). “Antonio Candido y Ángel Rama, 1958. *Addenda* para una amistad intelectual”, em *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, Nº 97: 63-86. [Disponível em <https://www.redalyc.org/journal/3602/360255507004/html/>]

RAMA, Ángel (1965). “Coloquio de Génova: Dos tareas que valen un viaje”, em *Marcha*, Montevideo, Nº 1.245, 26 de febrero: 28-29.

RAMA, Ángel (2006). *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Montevideo, Trilce. (Antología, prólogo y notas de Pablo Rocca). [Ed. em português: *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*, Ángel Rama. Belo Horizonte: UFMG, 2008. (Trad. de Rómulo Monte Alto)].

ROCCA, Pablo (2006). Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano. Montevideo, Banda Oriental. [Inclui a entrevista que, depois, se publicou em português: “A experiencia hispano-americana de Antonio Candido”, em *Literatura e sociedade. Departamento de Teoría Literária e Literatura Comparada da USP*, Nº 12, 2009: 18-27. (Maria Augusta Fonseca, org.) [Impresso em 2010].

ROCCA, Pablo (2017). “Brasil y la cuestión americana (Rodó por José Verissimo, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda y João Pinto da Silva)”, em *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, vol. 46: 201-210. [Disponível em <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/58455>]

ROCCA, Pablo (2018). “Algumas fronteiras hispano-americanas de Antonio Candido”, em *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34: 183-194. (Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz, organizadores).

RODÓ, José Enrique ([1900] 2019). *Ariel*. Sevilla: Ed. Renacimiento. (Edição, prólogo, notas y cronología de Pablo Rocca).

TORRES RIOSECO, Arturo. (1945). *La gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires: Emecé.

TORRES RIOSECO, Arturo (1964). *Panorama de la literatura iberoamericana*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

ZEPEDA, Jorge (2005). *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. México: Fundación Juan Rulfo/ Editorial RM.

ZUM FELDE, Alberto (1956). *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: la ensayística*. México, Guaranía.

ZUM FELDE, Alberto (1959). *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: la narrativa*. México, Guaranía.

(Revisão de Maria Augusta Fonseca)

Escritura femenina del siglo XIX. Ruptura del canon masculino

Sara Beatriz Guardia

Estudiar la escritura femenina del siglo XIX en América Latina, significa interpretar la larga lucha que tuvieron que librar las mujeres para tener presencia en una sociedad que les negaba el derecho de incursionar en la literatura reservada a los hombres. Voces que emergieron del silencio para lograr una identidad que les había sido negada. La escritura se convierte así, como señala Hélène Cixous, “en un espacio de liberación, de reconocimiento de sí mismas y de redefinición, mediante las diferentes formas de representación que asume la pluralidad de las voces literarias femeninas”¹.

Escritura que interroga en la búsqueda de voz propia en la reconstrucción de la memoria y la ficción, lo que también significa un lenguaje propio. Son cinco los momentos constitutivos de la literatura escrita por mujeres en América Latina: la escritura fundacional que se inició en los conventos a través de autobiografías y confesiones; los nuevos saberes e imágenes incorporados en los siglos XVII y XVIII; las escritoras del siglo XIX; La vanguardia literaria y artística de la década del veinte; y la producción literaria a partir de la década de 1950 hasta la actualidad.

¹ Hélène Cixous. *La risa de Medusa: Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, 1995.

Las escritoras latinoamericanas del siglo XIX fueron las que rompieron el canon masculino. Nos referimos a Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba 1814-1873), Juana Manuela Gorriti (Argentina 1818-1892), María Firmina dos Reis (Brasil 1825-1917), Mercedes Cabello de Carbonera (Perú (1842-1909), Lindaura Anzoátegui (Bolivia 1846-1898), Clorinda Matto de Turner (Perú 1852-1909), y Adela Zamudio (Bolivia 1854-1928). Excluidas y marginadas del sistema de poder, estas escritoras visibilizaron la vida de las mujeres, sus anhelos, y las desigualdades y violencia que sufrieron.

Escritura femenina del siglo XIX en el Perú

El último tercio del siglo XIX constituye en el Perú un intenso periodo signado por la conciencia crítica de ideólogos y políticos respecto de la realidad social e histórica. Denunciaron el paternalismo y la intolerancia, y plantearon las bases de la modernización de la sociedad en el contexto del desastre de la Guerra del Pacífico (1879-1884). Es en este espacio que se empezaron a conformar y precisar los discursos de identidad nacional, y se trazaron los hitos de nuestra historia literaria y cultural. También en este período la educación se convirtió en un tema prioritario para las mujeres en aras de la igualdad intelectual.

Surgieron importantes revistas: “La Revista de Lima” (1859-1863/1873), “El Correo del Perú” (1871-1878) y “El Perú Ilustrado” (1887-1892), donde la cultura constituyó el factor predominante, así como la presencia y el magisterio de Manuel González Prada, que en su discurso pronunciado en el Teatro Politeama, el 29 julio de 1886, sostuvo que el verdadero Perú no estaba conformado por “las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes”, sino “por las muchedumbres de indios diseminados en la banda oriental de la cordillera”².

También en la década de 1870, se publicaron revistas dirigidas y escritas por mujeres con una singular presencia en la literatura. En 1874, Juana Manuela Gorriti (1816-1892) y Carolina Freire de Jaimes (1844-1916), fundaron “El Álbum” (1874-1875), donde escribieron Juana Manuela Lazo de Elespuru (1819-1905), Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), Manuela Villarán de Plascencia (1844-

² Discurso en el Teatro Politeama (1886). Citado por Alberto Tauro. *Clorinda Matto de Turner y la Novela Indigenista*. Lima:1976, p. 41.

1890), Juana Rosa de Amézaga (1853–1904), Manuela Márquez, Lastenia Larriva de Llona, Leonor Sauri (1845–1899), entre otras que publicaron ocasionalmente. También en 1874, Angelita Carbonell de Herencia Zevallos, fundó “La Alborada”, semanario literario que congregó a periodistas y escritoras como Juana Manuela Gorriti, Rosa Mercedes Riglos y Juana Rosa Amézaga.

Fue importante la constitución de clubes literarios organizados por mujeres porque creó un espacio que permitió “el tránsito entre lo privado y lo público, entre el lugar asignado a las mujeres y el espacio de lo masculino y de la ciudadanía”³. Aquí las mujeres pudieron conversar sobre asuntos alejados de la vida doméstica, de los hijos, y del marido, lo que significó un gran cambio en la mentalidad de la época. Otro hecho relevante fue el acceso a la lectura hasta entonces supervisada por la Iglesia y el esposo, cuando “La Revista de Lima” y “El Correo del Perú”⁴ iniciaron la publicación de novelas por entregas destinadas principalmente al público femenino.

Destacan en ese período dos escritoras: Clorinda Matto de Turner (1854-1909) y Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), que abandonaron el ámbito doméstico para ejercer funciones en el periodismo y la literatura, denunciaron el sistema ideológico de los grupos de poder tradicionales en especial la Iglesia, y afirmaron “el sentido esencialmente crítico de su narrativa”⁵ Por lo cual fueron criticadas y atacadas. Ambas tuvieron un final trágico, Clorinda Matto de Turner murió exilada, excomulgada y sola en Buenos Aires. Y Mercedes Cabello de Carbonera murió en un sanatorio para enfermos mentales.

Mercedes Cabello. La mujer escritora

Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909) nació en Moquegua. Tuvo una importante formación intelectual debido al acceso que tuvo a la biblioteca su padre. Se casó en Lima en 1866 con el médico Urbano Carbonera, y empezó a publicar versos en la revista “La Bella Limeña” en 1872 con las iniciales MC, y las sarcásticas estampas tituladas “Literna mágica”. Posteriormente,

3 Doll Castillo. “La crítica literaria de mujeres en Chile: las precursoras y las contradicciones frente a la literatura nacional”. *Género y memoria en América Latina*. Mendoza: 2007, p. 69.

4 “La Revista de Lima” circuló entre 1859 y 1862, y “El Correo del Perú” de 1871 a 1877.

5 Antonio Cornejo Polar. *Clorinda Matto de Turner, novelista*. Lima: 1992, p. 31.

en 1874, publicó en “El Álbum” cuatro artículos con el título de “Influencia de la mujer en la civilización”, en los que aboga por una educación igualitaria para mujeres y hombres, y el acceso de las mujeres a un trabajo remunerado.

Fue una tenaz defensora de la educación y emancipación de la mujer, posición que se refleja en sus artículos publicados en los diarios de la época: “El Correo del Perú” y “La Revista de Lima”. Diversos artículos, como “Importancia de la literatura”, “Estudio comparativo de la inteligencia y la belleza de la mujer”, “El conde Tolstoy”, “La novela moderna”, “Importancia de la literatura”, “Influencia de la mujer en la civilización moderna”, y “La mujer ante la escuela materialista”.

Pero mientras se convertía en una escritora, su vida personal fue tornándose cada vez más difícil y compleja. David Cabello, su hermano más querido, al que le dedica un poema publicado en “La Alborada” y en “El Correo del Perú”, y a quien debía aliento y apoyo en su formación intelectual murió en 1875. Poco después, el Dr. Carbonera dejó el hospital, cerró su consultorio, y abandonó su hogar y a su esposa. Fue un matrimonio sin hijos que terminó de manera inexplicable.

El 5 de mayo de 1876, Mercedes Cabello pronunció un discurso en el Club Literario en ocasión del Combate del 2 de mayo, titulado: “El patriotismo de la mujer”. Su presencia intelectual fue más notoria cuando dictó dos importantes conferencias: “La influencia de las bellas artes en el progreso moral y material de los pueblos”, y “Cuba”, donde expresa su simpatía por la independencia cubana. En su artículo “Perfeccionamiento de la educación de la mujer”, publicado en 1879, criticó la educación tradicional y la pasividad e inacción a la que estaban condenadas las mujeres: “¡Triste destino el que le deparan a la mujer nuestras sociedades! ¡Convertirla en un instrumento, en un objeto indispensable para la diversión, y la alegría de los demás! ¡Educación bárbara!”⁶. Para Mercedes Cabello, solo era posible el cambio por acción de las mismas mujeres aunque este proceso por su dimensión sea superior a sus fuerzas:

“...y nos sentimos débiles e impotentes para acometer una empresa que sabemos, que por su magnitud, es de aquellas que necesitan la acción lenta

⁶ Mercedes Cabello de Carbonera. “Influencia de la mujer en la civilización”. El Álbum, No 12. Lima, 8 de agosto de 1874, pp. 105-106.

del tiempo, y sobre todo de ese fruto amargo que sólo se cosecha después de muchos trastornos y vicisitudes en la vida social, que se llama: experiencia”⁷

Mercedes Cabello escribió cinco novelas: *Sacrificio y recompensa* (1886), *Eleodora* (1887), *Los amores de Hortensia* (1887), *Blanca sol* (1889), *Las consecuencias* (1890) y *El Conspirador* (1892). En 1886 obtuvo la medalla de oro por su novela *Sacrificio y recompensa*. Lucía, su personaje principal, es una muchacha huérfana de madre, indefensa, dependiente del padre y enamorada del hombre equivocado. Se trata de un personaje femenino que no se mira así mismo sino en función del otro que ama. Mujeres silenciosas y sumisas que irritan a la escritora porque hacen posible la existencia de tenorios, de esos “pobres diablos - enfatiza - cuyo principal talento se reduce a saber mirar con pasión y a hilvanar una letanía amorosa que siempre suena deliciosamente en los oídos de las livianas hijas de Eva”. Mientras que en *Los amores de Hortensia* atacó la institución del matrimonio.

En 1890 publicó su novela *Blanca Sol*, y *Las consecuencias*, consideradas como sus obras más importantes, y con las que se inicia en el Perú la novela realista. Para Mercedes Cabello la literatura tenía una función educativa, como señala en el prólogo de *Blanca Sol*:

“Será necesario en adelante dividir a los novelistas en dos categorías, colocando a un lado a los que, como decía Cervantes, escriben papeles para entretener doncellas, y a los que pueden hacer de la novela un medio de investigación y de estudio, en que el arte preste su poderoso concurso a las ciencias que miran al hombre, desligándolo de añejas tradiciones y absurdas preocupaciones”⁸.

Lo que pretende Mercedes Cabello con *Blanca Sol*, es presentar la mujer frívola y coqueta en un círculo vicioso que la conduce a una degradación cada vez mayor. Una niña perteneciente a la elite limeña, educada en colegios de monjas que tratan con marcada consideración a las niñas ricas y con menosprecio a las pobres, se convierte en una mujer que solo ansía casarse por dinero. Así,

7 *Ibidem*.

8 Mercedes Cabello. *Blanca Sol*. Lima: Imprenta y Librería del Universo de Carlos Prince, 1889.

Blanca Sol es una buena esposa que engaña a su marido, una perfecta ama de casa que delega las más importantes decisiones a sus empleadas, y una cariñosa madre de seis hijos que cuidan las criadas. Es, también, presidenta de una hermandad de mujeres católicas que para celebrar el mes de María, encarga de París mil quinientas estampas de la Virgen para repartirlas a los feligreses a cambio de limosnas.

La novela originó un gran escándalo, en un mes se agotó la primera edición y la segunda edición tuvo igual éxito. Mercedes Cabello había osado criticar a las mujeres distinguidas de la sociedad peruana, y el rechazo fue total, dejó de concurrir a las reuniones y se apartó del núcleo de escritores y amigas que la habían acompañado. Incluso de Juana Manuela Gorriti, amiga cercana a quien la escritora le dedicó varios trabajos⁹.

Los elogios llegaron del extranjero. Mercedes Cabello fue elegida Socia de Mérito de la prestigiosa Unión Ibero-Americana, y en 1891 ganó con su trabajo: “Juicio filosófico sobre la novela moderna”, el concurso de la Academia Literaria del Plata. En el Perú recibió homenajes en la revista fundada por Francisco Mostajo, y en “Neblina”, dirigida por José Santos Chocano. Fue invitada en 1892 al Congreso Internacional de Americanistas celebrado en España, sugiriéndole los organizadores presentar un trabajo en conmemoración del descubrimiento de América, en el que rindiera “el merecido tributo de admiración a aquéllos héroes”. Mercedes Cabello no quiso sumarse a esta celebración y no viajó.

En 1892, cuando gobernaba el general Morales Bermúdez, publicó *El conspirador*, una valiente novela donde denuncia la incapacidad de la clase política peruana de definir un proyecto nacional, y remontar el caudillismo de Nicolás de Piérola. En 1893 fue invitada como delegada oficial a la Gran Exposición Universal de Chicago, pero no pudo concurrir. Los dos últimos trabajos que escribió fueron: “La religión de la humanidad” (1893) y “El conde León Tolstoi” (1894). En el primero revela un notable conocimiento de la doctrina positivista y filosófica al escribir sobre Kant, Spinoza, Stuart Mill y Voltaire. En “El conde León Tolstoi” (1894), elogia la

9 Mercedes Cabello le dedicó a Juana Manuela Gorriti: “Importancia de las Literaturas”, “Estudio Comparativo de la inteligencia y la belleza de la mujer”, así como el texto sobre el Combate del 2 de mayo que escribió en 1876.

capacidad del escritor ruso en el estudio de las pasiones, superando a Zola y Flaubert.

La fuerte presencia intelectual de Mercedes Cabello originó una creciente reacción en su contra. El primer ataque provino del poeta Domingo de Vivero que con el seudónimo “D. de V.” publicó un artículo burlón titulado: “Todas contra mí. Y yo contra todas”, tendiente a demostrar que no es necesaria la contribución de las mujeres para el desarrollo de la humanidad, porque la experiencia ha demostrado “que allí donde la mujer ha influido poderosamente ha habido siempre un desbarajuste completo, y que más de una vez, ellas han sido la causa de las desgracias de los hombres”, y concluía:

“Que escriba la mujer que tiene genio, admitimos; y podrá tener justo renombre con la educación que ahora recibe, pero si es una medianía ¿qué provecho sacará la humanidad aunque estudie ciencias sagradas y profanas? ¡Una pedante más que importa al mundo!”¹⁰.

Emilia Serrano de Cordel, que escribía con el seudónimo de Baronesa de Wilson publicó un artículo titulado “La mujer pedante”, en clara alusión a Mercedes Cabello, que apareció en “La Broma”, dirigida por Eloy Perillán Buxó. Mientras que Pedro Paz Soldán y Unanue, más conocido como Juan de Arona, cuyo libro *Canto a Lesseps* ocupó el segundo lugar en el concurso convocado por el Ateneo de Lima en el que Mercedes Cabello ganó la medalla de oro por *Sacrificio y recompensa*, trastocó su nombre por “Mierdecas Caballo de Cabrón-era”. Al este autor le pertenece el siguiente párrafo: “Nada de perros, de gatos, de loras, de monos, de aves de corral, etc. De los animales domésticos, el único que se puede soportar, y eso a más no poder, es la mujer”¹¹.

La confrontación entre librepensadores - para quienes Mercedes Cabello constituía un símbolo - y representantes del poder político y de la Iglesia, fue agudizándose. Con frecuencia desde las páginas de “El Comercio” y “La Opinión Nacional”, la tildaron de loca, y esto fue repetido durante meses, hasta la franca sugerencia de que debía ser internada en el manicomio después del discurso que pronunció en el Liceo Fanning el 9 de enero de 1898, donde se manifestó a favor de la educación laica en contra de “la corrupción del clero, de

10 La Alborada, 19 de diciembre de 1874.

11 Juan de Arona. *Sonetos y chispazos*. Lima: 1886, p. 202.

ese clero sensual, ignorante, corrompido del que todavía nos quedan abundantes pruebas”. Elvira García y García, en carta fechada el 18 de enero hizo profesión de fe en su condición de católica y directora del Liceo. Mientras que Lastenia Larriva de Llonca, que a pesar de sus esfuerzos no había logrado publicar ningún buen libro, ofendida en su “dignidad de católica, de mujer, y de madre”, le enrostró a la escritora “la gran desgracia de no haber tenido hijos”¹². Los padres de familia del colegio reiteraron en un comunicado que “sus hijos reciben y han recibido siempre la educación moral más pura y la instrucción religiosa más completa”, y que estaban satisfechos con la educación religiosa impartida.

Como respuesta a las permanentes burlas publicadas en “La Broma” contra ella, Mercedes Cabello remitió un verso en prosa titulado “Mujer escritora” donde ironiza el miedo de los hombres ignorantes y necios ante la mujer culta. En uno de sus párrafos dice:

Yo quiero, decía,
mujer que cocine,
que planche, que lave,
que zurza las medias,
que cuide a los niños
y crea que el mundo
acaba en la puerta
que sale a la calle.
Lo digo y lo repito
y juro que nunca
tendré por esposa
mujer escritora

¿Qué sirven las mujeres
que en vez de cuidarnos
la ropa y la mesa
nos hablan de Byron,
del Dante y Petrarca,
cual si esos señores
lecciones les dieran
del modo que deben
zurcir calcetines

12 Ismael Pinto. *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*. Lima: 2003.

o haber el guisado?
 Lo juro, no quiero
mujer escritora¹³

La respuesta de por Eloy Perillán Buxó, director de La Broma”, se tituló: “Marido y poeta. Contestación a la interesante letrilla que remite mi ilustre amiga Da. Mercedes Cabello de Carbonera”.

Codicio un marido
 que fume y que beba,
 que grandes negocios
 atrevido emprenda
 y me compre joyas,
 trajes, carretelas;
 aunque sea el pobre
 duro de mollera,
 con tal que su bolsa
 esté siempre llena
 No quiero decía
marido poeta.

En busca de tranquilidad y de remedio a una enfermedad que se anunciaba de manera implacable, Mercedes Cabello viajó a Buenos Aires. Tenía 53 años, estaba sola y enferma. Allí participó en la celebración del 8 de marzo de 1895, importante en el desarrollo del feminismo argentino, y fundó La Revista Positiva, donde defendió la filosofía de Augusto Comte, propugnando la educación laica, los principios científicos y el ideal del progreso. Retornó a Lima a los once meses, escribió su testamento instituyendo como herederas a sus sobrinas y albacea a su hermano Gustavo. El sábado 27 de enero de 1900, la escritora vilipendiada y despreciada, había perdido la batalla y solo le quedaba por delante el tortuoso y dramático ingreso al Manicomio del Cercado de Lima de donde no salió nunca más. Murió el 12 de octubre de 1909, a los 67 años de edad. Poco antes, el 17 de junio de ese año el periodista Carlos Sánchez Gutiérrez que escribía con el seudónimo de Car San Gú publicó en “Ilustración Peruana un artículo titulado “Una visita al Manicomio”:

13 Pinto, *Ibidem*, p. 749.

“...una notable escritora peruana, sentada beatíficamente en un gran sillón de banqueta nos miró con el más profundo desdén. Quizá si nos reconoció del oficio y nos tuvo lástima, quizá si su gloria iluminó su cerebro por un segundo y nos halló pequeños, al verse ella de nuevo en el Ateneo y en el Libro, en la Revista y en el Diario; pero ¡oh ironía del destino: he allí una pensadora que ya no piensa, una antorcha que no da luz y que espera el último soplo de la Intrusa para que se extinga su último rayo...!”¹⁴

Pero la luz de Mercedes Cabello no se extinguió. Tuvieron que pasar varios años para que se haga realidad aquello que pronosticó Carlos Parra del Riego cuando le dijo: “Todo pasa, señora... No os apenéis, pues, si os hemos olvidado. Mañana el poeta exhumará vuestro recuerdo de entre la crítica pedante de los profesores y os dirá su rosario de líricos versos. Creedme a mí, señora”.

Clorinda Matto de Turner, en defensa de las mujeres y los indios

Clorinda Matto de Turner, nació en el Cusco el 11 de noviembre de 1852. Su infancia transcurrió en la hacienda familiar, Paullo Chico, donde aprendió a hablar el quechua y conoció el sufrimiento de los indios, hecho que tuvo una notable influencia en su vida. Estudió en el Colegio Nacional de Educandas, una de las escuelas para niñas más importantes del Cusco. Huérfana de madre a los diez años, abandonó el colegio para permanecer en casa con su padre y hermanos. El 27 de julio de 1871, se casó con José Turner, médico inglés y se trasladó a vivir a Tinta. En ese período escribió obras de teatro, poesía, y artículos donde abogaba por una mejor educación para las mujeres, publicados con diferentes seudónimos (Rosario, Lucrecia, Betsabé), en “El Heraldó”, “El Mercurio”, “El Ferrocarril” y “El Eco de los Andes”.

En marzo de 1881, enviudó, y viajó a Arequipa en 1883, donde desempeñó el cargo de jefe de redacción del diario “La Bolsa”. A partir de entonces los grandes temas a los que Matto dedicó su vida, la educación de las mujeres, la literatura y la equidad, están presentes en toda su obra. En 1884 publicó su primer ensayo: “Elementos de literatura según el reglamento de instrucción pública para uso del bello sexo”, claro alegato en favor de la educación de las mujeres para

¹⁴ Pinto, Ob. Cit., p. 26.

convertirlas en ciudadanas; así como una serie de ensayos históricos bajo el título de “Perú-Tradiciones cuzqueñas” (1884), con prólogo de Ricardo Palma, donde intenta “restaurar los vínculos entre la República y los siglos coloniales, nacionalizando esa experiencia y haciéndola parte del proceso de gestación del país”¹⁵. También publicó su única obra de teatro, “Hima-Sumac”.

El 3 de junio de 1886, año en el que ascendió a la presidencia de la República el general Andrés Avelino Cáceres, héroe de la resistencia y fundador del partido Constitucional, Matto de Turner se trasladó a vivir a Lima. Durante su estadía entre 1886 y 1895 expresó de manera abierta su apoyo Cáceres, y se incorporó a las reuniones literarias del Ateneo y del Círculo Literario¹⁶, en el que Manuel González Prada tuvo un rol destacado y cuyas ideas sobre la cuestión nacional, educación de los indígenas y anticlericalismo influyeron notoriamente en la escritora.

Desde 1889 dirigió “El Perú Ilustrado”¹⁷, la revista literaria más importante, en la que desde su primer editorial destacó la importancia de una literatura peruanista, objetivo que ella misma confirmó con la publicación de *Aves sin nido* en 1889 iniciando la novela indigenista en el Perú. El tema central de la obra es la denuncia al maltrato y opresión que sufrían los indios, y la corrupción e incompetencia de jueces, gobernadores y sacerdotes. Constituye un lúcido y conmovedor texto contra la injusticia social y el abuso de poder, en el que Matto de Turner “asume la voz en nombre del otro desvalido y saqueado por el poder”¹⁸, y revela como señala en el prólogo Emilio Gutiérrez de Quintanilla, “el estado social

15 Antonio Cornejo Polar. Prólogo. *Índole*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974, XI.

16 En 1866 un grupo llamado por Manuel Moncloa y Covarrubias, *los bohemios* creó el Centro literario que después se convirtió en la Sociedad Amigos de las Letras, y más tarde en 1873 en Club Literario. Juana Manuela Gorriti fundó el Círculo Literario en 1876.

17 “El Perú Ilustrado” fue de periodicidad semanal y entre sus directores destacan: Abel de la Encarnación Delgado, Zenón Ramírez, Jorge Miguel Amézaga, y Clorinda Matto de Turner. En “El Perú Ilustrado” escribieron Juana Manuela Gorriti, Teresa González de Fanning, Carolina Freyre de Jaimes, Mercedes Cabello de Carbonera, Lastenia Larriva de Llona, Juana Rosa de Amézaga, Amalia Puga de Losada y María Nieves y Bustamante, entre otras.

18 Sonia Mattalia. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: 2003, p. 286.

vergonzoso y alarmante en que se halla este pueblo numeroso que en la región andina ocupa la mayor parte del territorio peruano”¹⁹.

El movimiento indigenista tuvo como objetivo incorporar elementos de la tradición andina en el arte y la cultura, describir las costumbres y aspiraciones de los indígenas, y denunciar el abuso y atropellos que sufrían. Según Cornejo Polar, la narrativa indigenista es un movimiento interdisciplinario que tiene sus raíces en el trauma de la conquista, y que se mantiene vigente en la novela peruana y latinoamericana²⁰. Una narrativa que revela la tensión y contradicciones entre vencedores y vencidos, en cuyo mundo interior se confronta dolorosamente la dualidad de una sociedad dividida.

En el proemio de la novela *Matto de Turner* expresa claramente el objetivo y la razón de su escritura: “...la novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo, con la consiguiente moraleja correctiva para aquéllos y el homenaje de admiración para éstas”²¹. La novela se presenta así como un espejo realista de la vida con la intención de conservar la memoria, pero sobre todo como reformadora de las injusticias. Y para que su voz sea reconocida y creída, enfatiza que es la voz de quien ama y de quien como testigo del oprobio se erige en defensora.

Una joven pareja, Fernando y Lucía Marín, llega por razones de trabajo a un pueblo imaginario de la región andina. Pronto se enfrenta al maltrato y explotación que sufren los indios agobiados por los impuestos que deben pagar porque de lo contrario pueden perder sus humildes bienes y hasta sus propios hijos, y donde las mujeres obligadas a trabajar en las casas parroquiales terminan vejadas sexualmente por los curas. Los “notables” del pueblo son sin excepción abusivos, ladrones, borrachos, en una palabra, inmorales, como el juez Hilarión Verdejo, el cura Pascual Vargas sucesor del obispo Pedro Miranda, y el gobernador, Sebastián Pancorbo.

19 Elsa Velarde. “Clorinda Matto de Turner y su obra”. Arequipa: 1943, p. 18.

20 Constituyen ejemplos importantes las novelas: *Raza de Bronce* de Alcides Arguedas (Bolivia), *Huasipungo* de Jorge Icaza (Ecuador), *Yanakuna* y *Yawarninchij* de Jesús Lara (Bolivia). *Los ríos profundos*, de José María Arguedas; *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría (Perú), *Canek*, de Ermilo Abreu Gómez (México).

21 Clorinda Matto de Turner. *Aves sin nido*. Stockcero, 2004, p. VII. (Todas las citas corresponden a esta edición).

En el primer capítulo, Marcela Yupanqui, “madre indígena que ha sido violada por un cura y sometida a una larga cadena de abusos por parte de las autoridades del pueblo (embargos de cosechas, reparte antelado, cobros por entierros, robo de niños)”²², acude a casa de Lucía Marín en busca de apoyo. Las lágrimas y la angustia de Marcela sorprenden a Lucía “pues residiendo pocos meses en el pueblito ignoraba el drama que vivían los indígenas”: En nombre de la Virgen, señora, ampara el día de hoy a toda una familia desgraciada”, clama desesperada, y le cuenta que su marido Juan Yupanqui, no tiene dinero para pagar la multa de ocho reales que se le imponía al indio por cada día que no prestaba servicio comunal de los cuarenta que anualmente le eran obligatorios. Las lágrimas y la angustia de Marcela sorprenden a Lucía:

“Como tú no eres de aquí, *niñay*, no sabes los martirios que pasamos con el cobrador, el cacique y el *tata cura*, ¡ay!, ¡ay! ¿Por qué no nos llevó la *Peste* a todos nosotros, que ya dormiríamos en la tierra?”²³

Cuando se queda sola Lucía medita cuál será la mejor manera de persuadir a los poderosos, y finalmente decide hablar con el gobernador y el cura. Pero su presencia lejos de calmar los ánimos genera una fuerte reacción de las autoridades decididas a botar del pueblo a los forasteros que no estén dispuestos a aceptar sus costumbres²⁴. Así, el intento de Lucía de negociar más allá del espacio privado y doméstico, es el factor que desencadena la violencia que causa la muerte de Marcela Yupanqui y de su marido.

El enfrentamiento entre los buenos y malos, entre los poderosos y los indios, se focaliza en la figura de dos mujeres, Lucía Marín y Marcela Yupanqui. Juntas emprenden acciones de resistencia y con su fuerza atraen a sus maridos, el ingeniero y el indio agricultor. Son los personajes protagónicos del relato. Son ellas las que se erigen en defensoras de la justicia transgrediendo el discurso patriarcal hegemónico. Las que constituyen las claves de la relación entre mujeres y hombres, entre indios y blancos; y las que dan el primer paso al confiar y pedir ayuda a otras mujeres y a hombres

22 Ana Peluffo. *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. 2005, p. 70.

23 Matto de Turner, 1889, p. 8.

24 Matto de Turner, 1889, p. 23.

que consideran sus aliados. Porque es Lucía quien decide adoptar a Margarita y a Rosalía Yupanqui, contando con el apoyo de su esposo, y es quien ante las injusticias desafía a las autoridades locales del pueblo; mientras que Marcela Yupanqui es la que contraviniendo las reglas establecidas busca apoyo en Lucía.

La segunda parte de la novela está centrada en la defensa de la familia de Isidro Chambi, en quien las autoridades locales descargan la responsabilidad del asalto de la casa de los Marín. Este hecho hace que Fernando y Lucía Marín retrasen el retorno a Lima donde Margarita y Rosalía, podrán iniciar una nueva vida. Estudiarán, aprenderán música y tendrán la oportunidad de una vida reservada a las jóvenes de la elite. Pero Margarita se enamora de Manuel Pancorbo, hijo del gobernador con quien planea casarse. Cuando Manuel se presenta ante el padre adoptivo a pedir la mano de Margarita, le cuenta que en realidad no es hijo de Sebastián Pancorbo sino del obispo Pedro Miranda. Declaración que desencadena el drama, puesto que Margarita también es hija del obispo. Es el amor imposible de las aves sin nido. Margarita cae sollozando en brazos de Lucía. Entonces los Marín abandonan “aquel pueblo donde campean el abuso y la avaricia, para trasladarse a la capital y buscar sosiego al amparo de las garantías que ofrecen la civilidad y la ley”²⁵.

En un ensayo sobre el vínculo entre novela y modernidad, Cornejo Polar lee en *Aves sin nido* una alegoría donde la familia es la metonimia de la nación. Los Marín representan a los blancos buenos que adoptan a las niñas indígenas para educarlas en Lima; es decir, la salvación del indio depende de su conversión en otro, en criollo²⁶. La modernidad en términos de romper las reglas y los valores tradicionales a través del tratamiento a las mujeres y a los indios, posibilita como afirma Cornejo Polar que esta obra también puede ser leída como una reflexión de la construcción de una nueva identidad basada en la integración y liberación de la mujer y de la comunidad indígena.

Aves sin nido produjo una fuerte reacción contra la escritora por su anticlericalismo y fue excluida del círculo de intelectuales. Las protestas y denuncias llegaron a un punto de exacerbación cuando

²⁵ Alberto Tauro. *Clorinda Matto de Turner y la Novela Indigenista*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976, p. 33.

²⁶ Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994, p. 133.

el 23 de agosto de 1890, el Arzobispo de Lima, Monseñor Antonio Bandini, la excomulgó por la publicación en “El Perú Ilustrado” de “Magdala”, cuento del escritor brasileño Henrique Maximiano Coelho en el que aparece un terrenal Jesús interesado en María Magdalena. Poco después, el obispo de Arequipa prohibió la lectura de *Aves sin nido* “y favoreció la realización de una poblana callejera, durante la cual fue arrojada al fuego la efigie de la combativa escritora”²⁷.

En la carta que dirige Clorinda Matto de Turner al Presidente de la Unión Católica del Cusco, Fernando Pacheco, reivindica su posición de exaltar al verdadero sacerdote y denunciar a los malos religiosos. Si he “tenido el valor suficiente para seguir las huellas del digno obispo de Chiapas, Fray Bartolomé de las Casas, al levantar el grito de conmiseración para la raza indígena oprimida y explotada, también me acompaña la entereza necesaria para sostener los principios que desarrollo en mi novela”. Pacheco le incriminó su soberbia al pretender compararse con de las Casas, y la acusó de haber iniciado “la guerra contra Cristo y su Iglesia, contra sus dogmas y sus instituciones”. Mientras que la “Unión Católica” y el “Círculo de la Juventud Católica” del Cusco, le advirtieron que no se atreviera a regresar a esta ciudad. Clorinda Matto de Turner renunció a la dirección de la revista “El Perú Ilustrado”, el 11 de julio de 1891.

El rechazo de los sectores más conservadores de Lima evidenciaban los profundos cambios económicos, políticos, culturales y sociales que se produjeron en el Perú a finales del siglo XIX, en cuyo centro modernizador estuvieron las mujeres²⁸; también hubo una fuerte dosis de intolerancia, celos y envidia. Juan de Arona que no concebía que *Aves sin nido* fuera considerada como una de las más importantes novelas de la época, la insulto cambiándole el nombre por: Clor-india, y le dedicó una grosera carta en “Chispazos”, donde la llamó “mula”²⁹.

Clorinda Matto de Turner publicó dos novelas más: *Índole* (1892), en la que reiteró sus críticas a la iglesia, y fundó la imprenta

27 Tauro, Ob. Cit., 1976, p. 7

28 Dense Pini Rosales da Fonseca. “Zoila & Josephina: uma correspondência histórica”. *Genero e representacao em literaturas de língus romanicas*. Bello Horizonte: 2002, p. 109.

29 El Chispazo, Lima 29 de abril de 1893.

La Equitativa donde trabajaron solo mujeres y se imprimió “Los Andes”, un semanario quincenal. También publicó su libro *Leyendas y recortes*, (1893), y otros textos de mujeres de la época. Pero su tiempo en el Perú había terminado en 1895, año en que publicó su tercera novela, *Herencia*, y desplegó una intensa actividad política a favor de Andrés A. Cáceres en contra de Nicolás de Piérola. Por ello, cuando en marzo de 1895, Piérola tomó el poder, la imprenta fue saqueada, sus manuscritos destruidos, y la excomunió fue seguida del exilio político.

En abril de ese año, Clorinda Matto partió a Chile y después a la Argentina. En Buenos Aires pudo impartir clases en la Escuela Normal de Profesoras, traducir al quechua el Nuevo Testamento, y publicar artículos en “La Nación”, “La Prensa”, “La Razón” y “El Tiempo”. El 14 de diciembre de 1895, pronunció en el Ateneo de Buenos Aires su conocida conferencia: “Las obreras del pensamiento del Sur”, en la que advierte que si se quiere “reinar sobre cuerpos de esclavos y sobre conciencias embrutecidas” (...) “degradad a la mujer, pervertid su sentido moral y pronto habréis hecho del hombre un ser envilecido, sin fuerzas para luchar contra los más sombríos despotismos, ¡porque la mujer es el alma de la humanidad!”³⁰.

En 1896 fundó el “Búcaro Americano, periódico de las familias”, en cuyo primer editorial anunció que su objetivo era difundir la obra literaria, y luchar para que a través de una adecuada educación las mujeres puedan cumplir el rol que les compete en el progreso de la humanidad. Posteriormente, Clorinda Matto recorrió varios países de Europa en 1908, cuyo diario titulado *Viaje de recreo*, se publicó antes de su muerte el 25 de octubre de 1909. Quince años después, en 1924, los restos de Clorinda Matto de Turner fueron trasladados al cementerio de Lima.

Bibliografía

ARANGO-KEETH, Fanny. “Del “Ángel del hogar” a la “obrero del pensamiento”: Construcción de la identidad socio-histórica y literaria de la escritora peruana del siglo diecinueve”. ANDREO, Juan; GUARDIA, Sara Beatriz. (Editores). *Historia de las mujeres en América Latina*. Murcia: Universidad de Murcia, CEMHAL, 2003.

ARONA, Juan de. *Sonetos y chispazos*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1886.

³⁰ Matto de Turner, Ob. Cit., 1896, pp. 5-14.

AYLLÓN, Virginia. "Cuatro novelistas bolivianas abriendo y cerrando el siglo XX", en: Sara Beatriz Guardia (Edición y compilación). *Mujeres que escriben en América Latina*. CEMHAL, 2007.

BERG, Mary G. "Clorinda Matto de Turner (1852-1909)". *Escritoras de Hispanoamérica*. Bogotá: Siglo Veintiuno, 1992.

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *La novela moderna*. Lima: Ediciones Hora del Hombre, 1948.

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *Blanca Sol* (novela social). Lima: Imprenta y Librería del Universo de Carlos Prince, 1889.

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *Las consecuencias*. Lima: Imprenta de Torres Aguirre, 1889.

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. "Influencia de la mujer en la civilización". *El Álbum*, No 12. Lima, 8 de agosto de 1874.

CARRILLO, Francisco. *Clorinda Matto de Turner y su indigenismo literario*. Lima: Biblioteca Nacional, 1967.

CASTRO-KLARÉN, Sara. (Editora). *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Madrid: Iberoamericana, 2003.

CIXOUS, Hélène. *La risa de Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos; San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Clorinda Matto de Turner, novelista*. Lima: Lluvia Editores, 1992.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Índole*. Prólogo. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.

DA FONSECA, Dense Pini Rosales. "Zoila & Josephina: uma correspondência histórica, en: Constancia Lima Duarte et. al. *Genero e representacao em literaturas de língus romanicas*. Colección Mulher & Literatura Vol. V. Bello Horizonte: Universidad Federal de Minas Gerais, 2002.

DUNBAR TEMPLE, Ella. "Curso de la literatura femenina a través del período colonial en el Perú." *Revista 3*, Lima, 1939, pp. 25-56.

EL ÁLBUM. Lima, 8 de agosto de 1874.

EL ÁLBUM. Lima, 31 de octubre de 1874.

FERREIRA, Rocío. "Introducción. Antonio Cornejo Polar y Clorinda Matto de Turner", en: Antonio Cornejo Polar. *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista. Clorinda Matto de Turner; novelista. Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2005.

FERREIRA, Rocío. "Transacciones de amor y de dinero: Oro, Género y domesticidad en las leyendas "Andinas" de Juana Manuela Gorriti", en: *Mujeres que escriben en América Latina*. CEMHAL, 2007, p. 163.

GARCÍA Y GARCÍA, Elvira. *La mujer peruana a través de los siglos*. Lima: Imprenta Americana, Tomo II, 1925.

GONZÁLEZ DE FANNING, Teresa. "Las literatas" (Seudónimo: María de la Luz). *Correo del Perú*, Año VI, No. 40, Lima, 1 de octubre de 1876.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *El Tonel de Diógenes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

GUARDIA, Sara Beatriz. *Mujeres Peruanas. El otro lado de la historia*. Lima: Imprenta Minerva, 2021. 6ª Edición.

GUARDIA, Sara Beatriz. Edición y compilación. *Mujeres que escriben en América Latina*. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL, 2007.

GUARDIA, Sara Beatriz. "En nombre del *otro* desvalido y excluido por el poder. La escritura de Clorinda Matto y Laura Riesco", en: *Mujeres que escriben en América Latina*. CEMHAL, 2007.

GUARDIA, Sara Beatriz. Compilación y edición. *Escritura de la historia de las mujeres en América Latina*. Lima: CEMHAL; Universidad San Martín de Porres; Universidad Fernando Pessoa, Portugal; Foro de Estudios Culturales Latinoamericanos de Viena, Austria, 2005.

GUARDIA, Sara Beatriz. *Del silencio a la palabra. La revuelta de las escritoras peruanas*. Encuentro Internacional Escritura femenina y reivindicación de género en América Latina. Universidad de Pau, 5, 6 y 7 de mayo del 2004, Pau y Bagnères de Bigorre, Francia.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel. *Una introducción a la teoría literario feminista*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964

LAVRIN, Asunción; LORETO, Rosalva. *Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana. Siglos XVII y XVIII*. México: Universidad de las Américas, Puebla - Archivo General de la Nación, 2002.

LA ALBORADA. Lima, 6 de marzo de 1875.

MATTALIA, Sonia. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana 2003.

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Aves sin nido*. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1889. Stockcero. 2004.

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Índole*. Prólogo, Antonio Cornejo Polar. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Boreales, Miniaturas y Porcelanas*, Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina, 1902.

MATTO DE TURNER, Clorinda. "Las obreras del pensamiento en la América del Sud". *Búcaro Americano*, Año I, N° 1, febrero 1 de 1896, reproducido en *Boreales, Miniaturas y Porcelanas*.

MATTO DE TURNER, Clorinda. "Bautismo". *Búcaro Americano*. Año I, N° 1. Buenos Aires. 1 de febrero de 1896.

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Hima-Sumac*. Drama en tres actos y en prosa. Lima: Imprenta La Equitativa, 1892.

MOREANO, Cecilia. "Influencia de Palma y González Prada en la obra de Clorinda Matto de Turner, en: Isabelle Tuzin (Editora). *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.

PELUFFO, Ana. *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburg: Serie Nuevo Siglo, 2005.

PELUFFO, Ana. "Las trampas del naturalismo en Blanca Sol: prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXVIII, N° 55. Lima-Hanover, 1er. Semestre del 2002.

PINTO, Ismael. *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2003.

REISZ, Susana. “Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿Es posible el diálogo?”, en: *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Madrid: Iberoamericana, 2003.

TAURO, Alberto. *Clorinda Matto de Turner y la Novela Indigenista*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976.

VELARDE, Elsa. “Clorinda Matto de Turner y su obra”. Arequipa: Tesis para optar el Grado de Bachiller en Humanidades. Universidad Nacional de San Agustín, Facultad de Letras, 1943.

El rol de las historias literarias en los proyectos de modernización latinoamericana¹

Zulma Palermo

A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... Os que se nutrem apenas delas são reconhecíveis à primeira vista, mesmo quando eruditos e inteligentes, pelo gosto provinciano e falta de senso de proporções. Estamos fadados, pois, a depender da experiência de outras letras, o que pode levar ao desinteresse até menoscabo das nossas.

Antonio Candido, 1969

La modernidad incluye un “concepto” racional de emancipación que afirmamos y asumimos. Pero, al mismo tiempo, desarrolla un mito irracional, una justificación de la violencia genocida. Los posmodernos critican la razón moderna como razón del terror, nosotros criticamos a la razón por el mito irracional que disimula.

Enrique Dussel, 2001

Los enunciados precedentes sintetizan, en alguna medida, las cuestiones que propongo para una reflexión acerca de la función de las historias de la literatura en la construcción de los imaginarios representacionales de América Latina. Tales reflexiones dan continuidad a un pensamiento que, allí localizado,

¹ Esta conferencia retoma y amplía el ensayo “El mito de la modernidad desde las perspectivas críticas de América Latina” incluido en Mildonian y D’Anglo (Comp.), Comparaciones en vertical. Conflictos mitológicos en las literaturas de las Américas. Venecia, de próxima distribución.

analiza críticamente el proyecto de la modernidad, cuya otra cara inseparable es la construcción de la colonialidad.

Este aserto se sostiene en la constatación de que los procesos iniciados con la conquista del *Orbe Novo* – tal como es designado por Pedro Mártir de Anglería en su epistolario² – abren para el mundo otros espacios, otras fuentes de producción y circulación económica y simbólica y estatutos de poder y de control hasta entonces puestos en juego. El “descubrimiento” de América y su consecuente colonización, por lo tanto, trae consigo mucho más que el acceso a nuevas fuentes de riqueza; arrastra con ello el comienzo de una forma de vida, *la colonialidad*, cuya culminación no se concretó todavía, pero cuyos alcances llevaron a la humanidad – aún en nombre del humanismo – al borde de su agotamiento. Tal proyecto da forma a un mito central de la modernidad, *el mito fáustico, del progreso infinito*, del control del planeta en sus dimensiones naturales y humanas a favor de quienes detentan su control.³ Es decir una concepción lineal del tiempo, construcción propia de la ratio moderna, occidental y cristiana, linealidad que riges el pensamiento historicista.

Creo necesario acá establecer una diferencia entre “colonialidad” y “colonialismo”: éste es de más larga data y se sostiene como una forma de relación política y económica de sometimiento de un pueblo por otro; la colonialidad, en cambio, refiere a un patrón de poder que surge des colonialismo moderno excediendo las relaciones de imposición concretadas por los pueblos dominadores sobre los dominados, llegando a las capas más profundas de la subjetividad

2 Se consulta la edición *De Orbe Novo* que, con estudio preliminar, traducción y notas de Stelio Cro, efectuó en Córdoba (Argentina) Alción Editora en el año 2004, en cuya portada se aclara: “La presente edición, primera absoluta en quinientos años traducida al español, restituye la legítima autoría a Pedro Mártir, siendo ésta la primera edición completa del primer libro sobre el descubrimiento de América, cuya versión primera – en latín – hiciera publicar Don Antonio de Nebrija, en Sevilla, en el año 1511, en la imprenta del impresor alemán Cromberger. Las ediciones previas [al ignorar esta de 1511] son incompletas”.

3 La idea de modernidad con la que opero sintetizada por Castro-Gómez: “... la modernidad no es un proceso *regional*, que acaece fundamentalmente en las sociedades europeas y luego se extiende (o impone) hacia el resto del mundo, sino que es un fenómeno intrínsecamente *mundial* [que] se constituye como la expansión colonialista de Occidente y una red *global* de interacciones [...] no es Europa quien genera la modernidad, sino que es la dinámica *cultural* de la modernidad [...] la que genera una representación llamada “Europa” y unos “otros” de esa representación, entre los cuales se encuentra “América Latina” (‘998: 191). [Los destacados son del original].

y, por lo tanto, pervivientes luego del desmantelamiento de los sistemas formales de dominación, de las independencias políticas y sus formas jurídicas.

Abordar desde ese posicionamiento una reflexión crítica acerca del rol que cumplieron las historias de la literatura, obliga a revisar los principios constitutivos de unas formas inveteradas de colonialidad. Para ello se hace imprescindible retrotraer las formaciones identitarias – finalidad última de las historias literarias – a las instancias del momento de la conquista, mucho más atrás de la formación histórica, social y estética inexistente, sostenida en los modelos eurocéntricos impuestos para todos los órdenes de la vida en el “Orbis Novo”.

Resulta así con toda evidencia que estas formas de relación colonial – transformadas en el transcurso de más de cinco siglos – afectaron y afectan todos los aspectos relativos a la vida de las sociedades: políticas públicas, economía, sistemas de producción material, racialidad, genericidad, en síntesis, todas las formas de vinculación intersubjetivas y mundanas.⁴ Pero hay una de entre todas esas formas que puede incluir a las otras dando cuenta de ellas de manera no siempre visible, cual es la producción simbólica de carácter artístico y, particularmente, la que se materializa a través de la escritura. Tanto es así, que desde los primeros tramos de la presente exposición, la escritura se constituyó en la forma de mediación más eficaz para señalar los puntos neurálgicos de la perspectiva que se quiere poner en discusión: la referencia a dos textos incluidos en el “canon occidental”, *De orbe novo*, donde se construye por primera vez una “representación” de lo que habrá de ser después América, y *Fausto* de Goethe como espacio de simbolización clave del proyecto de la modernidad europea.⁵

4 Este lugar de enunciación se sostiene en las líneas definidas por el proyecto intelectual conocido como Modernidad/ Colonialidad/ Descolonialidad cuyas propuestas se encuentran sintetizadas con pertinencia por Escobar (2006), Grosfoguel (2006) y Pachón Soto (2007). Para los Avances de esta propuesta consultar www.decoloniality.net

5 En el s. XV – fecha de escritura de *De orbe novo* – Europa no existía como tal; es en proceso de diferenciación con Asia, África y América que se define no sólo territorialmente sino como centralidad y, consecuentemente, como aparato de colonización. Por su parte el texto de Goethe se constituye en la simbolización del pensamiento de una modernidad ya consolidada en la transición entre los s. XVIII y XIX y, por ello, síntesis del mito del progreso.

En lo que sigue propongo efectuar en recorrido, que aspiro sea representativo a pesar de su obligada fragmentariedad, siguiendo el trazado de las formas por las que la colonización “inventó”⁶ a través de sucesivas historias literarias, una imagen de América Latina y de los latinoamericanos construyendo un mito del que devendría para el universalismo europeo el proyecto fáustico del progreso y que, en la extendida autoconstrucción de la colonialidad, da lugar a las representaciones más acabadas de “lo real maravilloso”, cara y contracara del “buen salvaje”. Por otro, la emergencia de formas alternativas de alcanzar definición en la “frontera”.

Para ello seguiremos dos perspectivas: la que se construye desde la “interioridad” del pensamiento europeo –a donde remite el enunciado de Antonio Candido conque iniciamos este recorrido – y, contrastivamente, desde su “exterioridad”, es decir desde fuera de la monotopía de la mirada “universalista” en el sentido dusseliano:

De ninguna manera esta exterioridad debe ser pensada como un puro afuera intocado por lo moderno [...] no implica un afuera ontológico, sino que refiere a un afuera que es precisamente constituido como diferencia por el diseño hegemónico. Esta noción de exterioridad surge principalmente por el pensamiento sobre el Otro desde la perspectiva ética y epistemológica de la filosofía de la liberación: el Otro como oprimido, como mujer, como radicalmente marcado, como excluido, como pobre, como naturaleza... (ESCOBAR, 2005: 74).⁷

“Miradas” desde la interioridad colonizadora

En el primer libro de la Década Oceánica que Pedro Mártir de Anglería, consejero real y protonotario apostólico destina al cardenal Arcadio Forza Visconti, vicescanciller, se construye una mirada desde la “interioridad” de la perspectiva europea sobre las experiencias nuevas que ofrece este Orbe al que recientemente se ha arribado, mirada consistente con la concepción del mundo en el momento y en el lugar desde el que se proyecta:

[...] Para que sepas más ampliamente todo desde el principio del mismo acontecimiento, hay que comenzar desde cuando Cristóbal Colón, un

6 En el sentido que Hobsbawm y Ranger (1984) dan a este concepto.

7 Cfr. Dussel, 1994.

genovés, expuso su plan a los reyes y los convenció de que él hallaría en las islas que lindan con la India yendo desde nuestro occidente, su le ofrecían los barcos y los medios necesarios para la navegación, gracias a los cuales podría difundirse la religión cristiana y se obtendría fácilmente una cantidad insospechada de perlas, especias y oro... (ESCOBAR, 2005: 117).

El enunciado textual diseña con sobrada claridad cuál es el sentido y la finalidad que movilizó la aventura española que, a finales del s. XV, detentaba el poder de expansión territorial, único en Europa, puesto en evidencia con la conquista del reino de Granada y la “colonización” de Andalucía. Esta expansión – que desplazaba el centro del Islam a esa región europea y que fuera concretada con particular violencia – fue la antesala de un proyecto expansionista que, bajo el signo de la cruz y de la espada (“podría difundirse la religión cristiana”) tenía sustento en la persecución de la riqueza (“se obtendría fácilmente una cantidad insospechada de perlas, especias y oro...”). De allí la recurrencia, - en estas epístolas que persiguen la anuencia del destinatario – de enunciados referidos a los beneficios en riquezas que traería la aventura, obtención del mayor deseo de los seres humanos: “se creyó que de esas islas vendrían esas grandes ventajas que nosotros hombres buscamos con todas nuestras fuerzas” (123).

Las riquezas encontradas en esas “islas” trajeron como consecuencia la necesidad de su exploración y, con ella, el trabajo gratuito de indios, negros y luego mestizos. Ya en ese comienzo encontramos la mirada sobre el “Otro” como distinto en relación de inferioridad:

Después de desembarcar aquí, vieron por primera vez a los indígenas quienes, habiendo visto llegar a estos desconocidos, huyeron en grupos para refugiarse en los bosques tupidos, como liebres temerosas que huyen ante galgos. Los nuestros persiguen la multitud y capturan solamente a una mujer. Después de llevarla a los navíos, y de haberle dado a comer de nuestra comida y bebida y de haberle vestido (de hecho esa gente de ambos sexos vive completamente desnuda, feliz en su estado natural), la dejaron libre... (Ibid.: 119)

Esa mirada alcanza a percibir no sólo la abundancia de las riquezas que ofrece el suelo – “encontraron gansos salvajes, tórtolas, patos más grandes que los nuestros, blancos como cisnes con la cabeza roja” (122) y, más aún, “Para que tú puedas comprender el aporreo de

esas regiones a los farmacistas, drogueros, perfumeros [...] te envió una muestra de semillas de todo género, la corteza, la pulpa de esos árboles que piensan podrían ser de canela...” (Segunda Década: 137)⁸ – sino también advierte las conductas diferenciales en orden a los valores sobre los que fundan sus prácticas los “naturales”:

Se supo que entre ellos la tierra es común, como el sol y el agua, y que entre ellos, “lo mío y lo tuyo”, simiente de todos los males, no echan raíces. Se conforman con poco, de manera que los campos en esa tierra dan abundantemente sin faltar nada. Para ellos es la edad dorada: do rodean sus campos de fosos, ni de murallas, ni de cercados, viven en campos cultivados y abiertos, sin leyes, sin libros, sin jueces, y se portan correctamente en forma natural (Tercera Década: 154).

De donde se desprende una moral que no deviene de una ética de razón política cual será la que instaure la modernidad sobre todo a partir de la ilustración. Del mismo modo, existe una percepción de la diversidad al interior de esos grupos ya que, a pesar de sustentarse en la concepción dualista del Bien y el Mal – acentuada después con la perspectiva que dará lugar a la “leyenda negra” – hay diferencias entre los naturales de estas tierras ya que “estos isleños pacíficos [se hallan] continuamente molestados por los caníbales [...] hombres crueles que se alimentaban de carne humana [...] (así los llamaban a esos desalmados, o también caribes)...” (Primera Década: 120). Estas líneas extraídas del largo testimonio casi al azar, son el inicio de la inscripción de las transformaciones que habrá de proponer la modernidad europea y – una vez más – de la “invención” de su genealogía greco-latina renacentista, en detrimento de la judeo-islámica.

De modo, entonces que el advenimiento de América y las consecuencias de la implicación de las cartografías constituyen un verdadero y profundo cambio histórico para el planeta todo. Se inicia una nueva forma de relaciones interpersonales y subjetivas en las que juegan un papel central nuevas formas de poder, aquellas en las que germina lo que hoy llamamos “sistema capitalista”. En afecto, son nuevas las concepciones del tiempo y de la historia, de

⁸ Este aspecto de lugar hoy a análisis críticos sobre la cuestión de los derechos de propiedad intelectual y la apropiación por las grandes empresas químicas de la farmacopea y el subsuelo nativos (Cfr., entre otros, Escobar, 2005; Lander, 2002; Palermo, 2008a).

la cultura y de la producción que hacen posible la construcción del mito de la modernidad: en el suelo americano sólo existían razas y culturas inferiores, ancladas en el pasado y sin potencialidad para ingresar al tiempo del progreso (cfr. entre otros. QUIJANO, 2000; MIGNOLO, 2001). Si volvemos a recorrer algunas de las líneas inscriptas para Anglería, encontramos que se superponen desde ese comienzo dos mitos: el de la Edad de Oro (memoria que recogería luego la utopía de Tomás Moro) y la del Progreso⁹ que guarda en su seno, ocultamente – como asevera Dussel desde nuestro epígrafe – su “irracionalidad” genocida.

Los estudios coloniales¹⁰ han desentrañado con solvencia los avatares de esa construcción en los textos producidos durante el período, poniendo en descubierto las estrategias discursivas mediante las que la mirada desde la interioridad europea construyó la diferencia. Así Elena Altuna, al recorrer los textos de los viajeros entre los s. XVII y XVIII, revela los

[...] dispositivos colonizadores puestos en juego [...]; se destacan en ese horizonte ideológico la exacerbación de la noción de lejanía como rasgo diferenciador entre la colonia y la metrópoli, la anatematización de la *proximidad* como mecanismo expulsor de lo diferente, la homogeneización de las diferencias existentes al interior de los grupos colonizados, la construcción de genealogías legitimadoras en desmedro de otras historias, la concertación de representaciones identitarias cuya condición de posibilidad se funda en el prejuicio respecto de otras (2002: 236).¹¹

Esta oposición entre “lejanía” y “proximidad” es una de las claves centrales para la comprensión de los procesos que habrán de seguirse construyendo y consolidando en el transcurso de los siglos sucesivos en los que se profundizará la cuestión de la “diferencia” entendida como distanciamiento de “lo mismo” en las construcciones identitarias. Es en el s. XVIII cuando esta razón de la sinrazón se define dando sostén a la producción del conocimiento, la ciencia, la técnica y el arte que habrán de adquirir estatuto canónico con valor de universalidad. Así la ética filosófica

9 Ambas, según veremos, entran en colisión dramática en parte de la escritura de Alejo Carpentier en décadas previas a la etapa internacionalizada del neoliberalismo.

10 Cfr. en especial Mignolo, Adorno (1989 y 2000), Altuna (2002)

11 Destacados en el original.

kantiana consolida los cimientos de una concepción de lo humano de índole racializada que da lugar a una taxonomía moral: blancos (europeos), amarillos (asiáticos), negros (africanos) y rojos (indios americanos)¹² se diferencian entre sí por sus usos reflexivos y por su menor o mayor *proximidad* al “estado de naturaleza”. Ello genera una diferencia interna, incita a cada una de esas marcas raciales, potencialidad que sólo poseen los “blancos” y negada para los demás grupos, con distintos matices; en este orden

La raza de los americanos no puede educarse. No hay fuerza motivadora porque carecen de afecto y pasión. Ellos no están en el amor por eso tampoco tienen miedo. Apenas hablan, no se acarician mutuamente, nada les importa y son haraganes (Cit. por CHUKWUIDI-EZE, 2001: 224).

Es desde el s. XIX, y particularmente por las historias de la literatura que sistematizan y canonizan un tipo de producción en su búsqueda de construir las nacionalidades, que esos dispositivos tomaron un perfil más claro y más denso, dando constitución a la oposición central del mito moderno a través de la puesta en vigencia de una diferencia valorativa que subsume a todas las otras: *civilización* vs. *barbarie*. A partir de entonces se constituyó en una tematización persistente aún hasta nuestros días; es ella la que, de distintas formas, bajo la configuración de diferentes retóricas y propuestas estéticas, incluyendo las perspectivas nativistas, criollistas y/o gauchescas y aún indigenistas, modeló lo que – tanto desde la propia interioridad latinoamericana como desde fuera de ella – se definió como una de las variables de homogeneidad para la construcción por la crítica de una historia de la literatura latinoamericana” también monotópica y regida por los cánones eurocentrados.

Esta construcción homogénea es una condición *sine qua non* para la constitución de las naciones modernas europeas – que se reproduce en las de las Américas – y que se concreta en los países de América del Sur por la incorporación democrática de todos los grupos sociales que los integran y, por ende, de sus formas propias de producción – particularmente las artísticas –, sino por la negación (cuando no eliminación) de algunos de ellos, los no blancos/criollos, todos los que devienen de una genealogía no europea (Cfr. QUIJANO, 2000).

¹² En esta tipología sólo considera a los indios de América del Norte.

“Exterioridad” eurocentrada / “interioridad” decolonial

Esa mirada desde la interioridad europea, consolidada por la ratio filosófica, atraviesa el campo político e intelectual ya no sólo de la etapa colonial, insisto, sino que la sobrepasa, constituyendo la matriz jerárquica de la colonialidad: superioridad e inferioridad de gentes, de conocimientos, de producción. “Pasamos – dice Grosfoguel – de la caracterización de ‘gente sin escritura’ del s. XVI a la de ‘gente sin historia’ en los siglos XVIII y XIX, a la de “gente sin desarrollo” en el s. XX y, más recientemente, a la de comienzos del siglo XXI de ‘gente sin democracia’” (2006: 23).

Dentro del objeto que acá nos interesa, las historias literarias, es dable perseguir los avatares de esas formas de institucionalización y sus permanentes esfuerzos desde posicionamientos alternativos, cuando no de definida resistencia. Desde comienzo del s. XX, con la búsqueda de la expresión americana, Henríquez Ureña se localizaba en un espacio diferente al que seguían generando las posiciones hegemónicas de las historias oficiales, tal el caso – para la literatura en lengua española – de la *Historia de la literatura española* en 3 tomos de Valbuena Prat, manual casi excluyente durante mucho tiempo en los programas universitarios – al que se agrega un cuarto, a manera de apéndice (“galho secundario”, para Candido), de Literatura Hispanoamericana dentro de idéntica concepción.

No es desde otro lugar de enunciación que Anderson Imbert (1953) desarrolla su recuento, no selectivo por lo que abre el canon, pero siempre adosado a las periodizaciones propuestas por la modernidad, con el objetivo de dar una panorámica de la *totalidad* de la producción hispanoamericana, con algunas relaciones emergentes de las prácticas locales sobre el molde de las estéticas “universales”. Casi simultáneamente, Angel Matía Garibay dio a conocer su *Historia de la literatura nahual*, destinada a generar otro canon excluyente: el de las obras escritas en esa lengua pero con criterios también eurocéntricos. Se pone así en evidencia por un lado, la necesidad de poner en funcionamiento la existencia de literaturas “otras”, por otro, la imposibilidad de pensarlas por fuera de los cánones instituidos (Cfr. MIGNOLO, 1998). Camino similar recorre, mucho tiempo después, la *Historia de la producción francófona del Caribe* encarada por James Arnold. En todos estos casos la lógica de la homogeneización es la lengua y no el discurso.

Las historias de las literaturas nacionales¹³ empiezan a cobrar distinto perfil a través, en el área hispánica, de la búsqueda de la formación de la literatura nacional peruana por Antonio Cornejo Polar y, en el caso lusitano, con los aportes de Antonio Candido en similar dirección. Ambos, desde sus propios espacios, compartían la necesidad de reconstruir la historia de sus patrias más allá de la mera historia de sus letras; se interesaban por el hecho artístico pero dentro del contexto de la construcción de una conciencia nacional de todas las diferencias que funcionan en su interioridad.

La dificultad que significa dar forma a esta pulsión del deseo por la construcción de historias alternativas que den cuenta de las diferencias, contradicciones y “fronteras”, va siendo poco a poco puesta en evidencia después de los tiempos oscuros de las décadas del '60 y el '70, a través de variados proyectos y sus productos finales. Así – caso que me parece paradigmático, precedido por la excepcional iniciativa de César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura* (1972) – el que llevó adelante Ana Pizarro con importantes aportes en discusiones previas¹⁴ y que dio como resultado un conjunto de estudios “dispuestos en orden cronológico”, como señala Pizarro en el Prólogo¹⁵. Única marca de periodización que sobrevive, ya que los tres volúmenes dan cuenta, precisamente, de la imposibilidad de periodizar en linealidad y sobre una totalidad homogénea inexistente, “Latinoamérica”, sino otra forma – todavía tentativa- de generar pensamiento crítico desde la diferencia. Al mismo tiempo, de las impotencias para hacer lugar a otras formas de producción simbólica, no necesariamente alfabéticas y/o letradas, tal como se propusiera en el proyecto inicial. Es un avance desde la puesta en curso del funcionamiento de otra forma de interpretación, de la opción por una *hermeneusis pluriépica*. Casi una década después y en una búsqueda similar – con idéntico patrocinio de la AILIC – Mario Valdés efectúa una amplísima convocatoria que culmina en la publicación de gruesos volúmenes

13 En argentina no puede dejarse de mencionar la *Historia de la literatura y la cultura argentina* de Ricardo Rojas como un importante precedente de estas persecuciones.

14 La *literatura latinoamericana* como proceso, Buenos Aires 1985) y *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, 1987.

15 Y se reafirma en el título general de la publicación concretada por el Memorial de Sao Paulo, *América Latina: palabra, literatura e cultura*.

organizados también según problemáticas más que temporalidades: *Culturas literarias latinoamericanas: una historia comparada*.

Por esos años se suceden congresos, simposios y programas de investigación orientados en esa misma dirección, en los que volvíamos a preguntarnos sobre las formas en que las historias literarias nos representan e incursionamos en los procesos locales como formas de respuestas parciales a esas preguntas que seguían – siguen – irresueltas.¹⁶

Historias “otras” desde la opción decolonial

Persiguiendo modificar el decurso de esas historias e incorporando críticamente los cambios de lugar de enunciación que fueron produciendo desde el momento mismo de la conquista, es que propongo pensar historias “otras” que busquen des-prenderse de su situación colonial. El arte de la escritura, sabemos, participó decisivamente en la consolidación de la colonialidad, desde el momento en que fue por ella – primero como mediación a través de formas retóricas como la epístola o la crónica, no consideradas específicamente estéticas hasta avanzado el s; XX – que se edificó la perspectiva de lejanía/diferencia a la que me refería; además, por la imposición de la letra como forma única de inscripción de la cultura según la definición monotópica imperante en detrimento de otros códigos emergentes de las sociedades domesticadas.

Sin embargo el arte es también, como sostiene Aníbal Quijano (2001),¹⁷ la forma por antonomasia a través de la que los “vencidos” han resistido desde la colonia la imposición de ese paradigma, expresando a través de él propia experiencia ya que

En breve, los dominados aprendieron, primero, a dar significado y sentido nuevo a los símbolos e imágenes ajenos y después a transformarlos y

16 Entre muchos otros, el Congreso Nacional de Literatura Argentina en el año 1987, convocó para aportar sobre “La periodización de la literatura argentina” y nosotros mismo desarrollamos un largo programa bajo el nombre “Proceso de constitución de la Literatura de Salta” que convocó a muchos estudiosos de la literatura y la historia locales y se extendió por más de seis años.

17 Existe un importante desarrollo acerca de la cuestión del arte y la escritura latinoamericanos; sólo señalo algunos de los más directamente vinculados con el lugar de enunciación acá sostenido: Bámbula Díaz (1992), Dussel (2006, Segunda Parte), Mignolo (1995 y 1998), Quijano (2001), Roig (2003).

subvertirlos por la inclusión de los suyos propios en cuanta imagen o rito o patrón expresivo de ajeno origen. No era posible, finalmente, practicar los patrones impuestos sin subvertirlos, ni apropiárselos sin reorganizarlos. Eso hicieron (125).

Oswald de Andrade, en las primeras décadas del siglo XX¹⁸, lo había advertido al contemplar la radicalidad de perspectiva que, en el plano simbólico y formal despliega la producción plástica de Tarsilia do Amaral, considerándola como el resultado de un procedimiento “antropofágico”, al apropiarse de la estética imperante para subvertirla, dando forma a un horizonte de vida y de experiencia marcado por la *lejanía*, noción que ya no denota acá un disvalor sino que emerge desde un horizonte de valores diferente. En otras palabras, el lenguaje del arte conforma lo que en la cultura colombiana del caribe se da en llamar “sentipensamiento”, como el lenguaje que integra la pasión a la razón, la pulsión de vida, la reposición sin diferencias de los distintos.

Esta concepción de lo estético, no obstante, no abre totalmente el paradigma monotópico desde el momento en que continúa sosteniendo implícitamente la diferencia entre “arte” y “artesanía” en sentido estricto y “literatura popular”, “producción escrita” y “producción oral” incluyendo otras clasificaciones que conllevan disvalor como “literatura étnica” o “etnoliteratura”, de base racial a la manera kantiana.¹⁹ No me detendré, sin embargo, en esta cuestión que intento explorar en otros ensayos (2008b), sino que quisiera aproximarme, aunque más no sea fugazmente a lo que considero se manifiesta como una lucha de las escrituras latinoamericanas “fronterizas” para ser mediaciones fehacientes de las pluritópicas diferencias culturales de las que forman parte. Centraré mi atención en dos fuertes rupturas del canon preexistente: la invención de “lo real maravilloso” y la emergencia de la “frontería”.

18 Es importante destacar que el modernismo brasileiro desarrollo un perfil muy distinto del que, a fines del siglo XIX y comienzos del XX proponen los escritores hispanoamericanos.

19 Cabría preguntarse si la llamada “literatura universal” no integra también al campo de la “etnoliteratura”.

De lo “real maravilloso” como retórica del mito latinoamericano

Al mediar el siglo XX circula en el complejo y amplio espacio centro-sudamericano un tipo de escritura que alcanza dimensión “universal”, es decir, que obtiene la validación de la crítica eurocéntrica para localizarse, después de casi cuatro siglos, en el canon accidental.²⁰ Este es el resultado de múltiples búsquedas no ajenas a las transformaciones políticas económicas y sociales de esa territorialidad, a los desarrollos de las propuestas indigenistas, a las búsquedas de autonomismo de las más variadas procedencias ideológicas, a las revueltas sociales que permanentemente generan movimientos subterráneos hasta explotar en terremotos revolucionarios.

Cada una de esas instancias encontró sus formas expresivas, las que fueron generando las condiciones de posibilidad para la emergencia de lo que Alejo Carpentier caracterizara – desde el plano teórico – como *lo real maravilloso*²¹ y Gabriel García Márquez concretara en la dimensión narrativa. Precedida o complementada esta formulación por incursiones como la de Miguel Angel Asturias o – en diferente dimensión – por José Lezama Lima o Guimira~es Rosa entre muchos otros firmantes de textos consagrados dentro de la literatura del “sur”, es aquella la que lleva sobre sí la “responsabilidad” de ser la forma de expresión más representativa de *lo latinoamericano*, al mediar el siglo XX:

La categoría de “lo real maravilloso” surge como interpretación de la historia americana, pero sobre todo por la contraposición de lo maravilloso artificial del surrealismo europeo y lo que Carpentier considera como lo maravilloso,

20 Destaquemos, sin embargo, que muy pocas de ellas ingresan a la selección de Harold Bloom (1996).

21 Entre las definiciones de lo maravilloso de los diccionarios Carpentier opta por la de “extraordinario”: “Lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo; es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso” (1981: 127), ejemplificando con motivos de la literatura “universal”. Y en el Prólogo a *El reino de este mundo*, señala: “... lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual [...] percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado’ límite” (1969:9). De donde se infiere su “mirada” desde la interioridad eurocentrada en la estética surrealista.

pondríamos decir un estado “natural”, americano. En este caso, la diferencia se establece entre historia americana / europea, realidad americana / europea. (LÓPEZ, 2006: 209).

Se trata también de una concepción homogeneizadora desde la interioridad de la cultura, de orden monotópico y que, en gran medida, responde a la mirada lejanía impuesta *sobre* las Américas desde la escritura de la conquista; así, las referencias a la desmesura de lo que el suelo americano es y produce se reiteran permanentemente en las sucesivas Décadas escritas por Anglería:

[...] Las raíces de las cañas de cuyo jugo se extrae el azúcar, sin que el jugo se cristalice, sen quince días apenas crecieron de forma gigantesca [...] Además un campesino sembró en los primeros días de febrero algo de trigo: lo extraordinario fue que ante los ojos de todos el 30 de marzo [...] llevó a la ciudad un haz de espigas maduras. Todas las legumbres maduran dos veces al año... (Tercera Decada: 41-42)

Referencias hiperbolizadas que se retoman – aunque desde otros lugares de enunciación y sus retóricas – en la literatura de la emancipación.²²

La maravilla de lo real es lo que atrae la percepción de extrañeza del conquistador y la que centra las “excentricidades” de la perspectiva adoptada por Gabriel García Márquez con mujeres que se elevan a los cielos, balas que atraviesan calles y muros antes de culminar su recorrido, marañas selváticas, ríos interminables y nuevos diluvios, hombres con cola de cerdo y muertes inexplicables. Esta retórica da forma a otro mito – esta vez latinoamericano – de la recuperación del “origen” por la identificación con lo telúrico como única posibilidad identitaria, y de los grupos oprimidos entendidos roussonianamente como naturalmente “buenos”. En él se encuentra una forma nueva para el autoctonismo, ya practicado desde el nativismo hasta la novela de la tierra y aún por el indigenismo, sin dejar de lado, sino absorbiendo, la valencia política que cada una de esas retóricas puso en circulación.

Es por ello que este mito no se aleja del de la modernidad, pues, en última instancia, sigue girando alrededor de la relación

22 Ver. entre otros, Andrés Bello en su exaltación a través de las Silvas y – aunque en contradicción en él – por D.F. Sarmiento: “El mal que aqueja a la Argentina es su extensión”.

racionalidad/irracionalidad, civilización/barbarie, sólo que ahora el valor de la negatividad se ha invertido: lo irracional y lo bárbaro son los rasgos que constituyen una alteridad no sólo reconocida sino validada. Estas búsquedas, importantes en sí mismas y productoras de una perspectiva más cercana a las formas culturales de las diferencias locales, hace posible una inversión desde la perspectiva de las políticas globales hoy dominantes. Estas culturas de la diferencia quedan incluidas en el “canon occidental”, aunque fragmentariamente y dando como resultado una actitud “políticamente correcta” (CASTRP-GÓMEZ, 2005: 87).

Este somero recorrido crítico sobre el proyecto retórico sesentista y su definición de un nuevo canon como ruptura histórica, no intenta descalificar los encuentros alcanzados sino poner en perspectiva una instancia – decisiva para la configuración de las autorepresentaciones – en el largo recorrido de las configuraciones de la constitución cultural de las Américas centro-sudamericanas. Porque, como enuncia disfóricamente Aníbal Quijano:

Aquí la tragedia es que todos hemos sido conducidos, sabiéndolo o no, queriéndolo o no, a ver y aceptar aquella imagen como nuestra y como perteneciente a nosotros solamente. De esta manera seguimos siendo lo que no somos. Y como resultado no podemos nunca identificar nuestros verdaderos problemas, mucho menos resolverlos, a no ser de una manera parcial y distorsionada (2000: 226).

De la ambivalencia fronteriza como alternatividad

Es una perspectiva “otra” la que se sigue del posicionamiento y una concepción alternativa que se asienta más en las rupturas que en las continuidades y que problematiza el lugar desde el que se construye el canon. Emergente de ese tipo de paradigma es la estética gestada por José María Arguedas – contemporáneo de Carpentier y García Márquez – al generar una narrativa de la andinidad de bordes dramáticos construyendo un lugar de enunciación desde la frontera cultural, lingüística y política. No hay en esta textualidad nada que se aproxime a las maravillas de lo real ni a las representaciones con pretensión de fidelidad del realismo sino que, al contrario pone en juego las tensiones y desajustes de lo real en relación con las peticiones del “modelo” imperante.

Mucho se ha escrito en uno otro sentido sobre la mirada arguediana. Ni indigenista, ni aculturada – tal como dice de sí mismo en su tan citado discurso de 1968: “No soy un aculturado” – se mueve entre dos mundos buscando generar entre ellos un vínculo, aquél que perfila una forma otra de habitar el mundo, un “tercer lugar” que no es el del mestizo ni el del transculturado,²³ no un lugar intermedio y neutro sino un tercero que coexista en simetría con los otros sin anularlos. No se trata de la superación de la tradición o de su preservación intocada, sino de un lugar fronterizo, que emerge en el cruce de otras culturas y junto a ellas. Es por lo tanto, una propuesta de enunciación simbólica que – después de Arguedas – siguió su propio derrotero, aunque sin alcanzar el estatuto que la crítica otorgara al peruano trágicamente desaparecido. Como enuncia Moreiras, se trata de “un mecanismo susceptible de sufrir una radicalización operativa tal que, a partir de ella, la transculturación, abocada a la aporía del sentido, deba dejar paso a otros modos de enunciación simbólica y a formas alternativas de enfrentarse a la materialidad histórica en su precipitado cultural” (Ibid.: 215).²⁴

Este precipitado cobra forma en lo que llamo “frontería” para la escritura literaria y que W. Mignolo desde el punto de vista epistemológico define “como un pensamiento que no puede ignorar el [de] la modernidad, pero que no puede tampoco subyugarse a él...” (2003: 51). Más aún:

El pensamiento [escritura] fronterizo[a] pone en primer plano la diferencia [...] irreductible que se produce a caballo entre la perspectiva de la diferencia colonial y las formas de conocimiento [escritura] que, siendo críticas con respecto a la modernidad, la colonialidad y el capitalismo siguen situándose ‘dentro’ del territorio ‘bajo custodia’ de los ‘universales [valores] abstractos’ (Ibid.: 153).

La escritura de Arguedas – que aparece solitaria en el horizonte del canon – ha abierto una brecha en la monotopía haciendo

²³ Según Moreiras – a diferencia de Rama y muchos otros críticos que han dado conectividad a sus presupuestos – en la escritura de Arguedas “la transculturación funcionaría como una máquina de guerra que se alimenta de la diferencia cultural pero que tiene como función reducir la posibilidad de una heterogeneidad radical” (1997: 218)

²⁴ Una pertinente crítica reflexiva sobre la noción se encuentra desarrollada en los aportes reunidos por Moraña 9Ed.) 1997, cap 3 “Debates de la transculturación”.

posible “la afirmación positiva de un alternativo ordenamiento de lo real” (ESCOBAR, 2006: 66) en tanto redefine y/o subsume la retórica de la modernidad dando forma a una cosmogonía hasta entonces dicha desde fuera – ya sea por apropiación o mediación y no desde la experiencia de quien forma parte de ella y la construye sin fundamentalismos ni esencialismos reduccionistas. Es ésta la perspectiva desde la que Manuel Scorza asume la producción literaria que le precede inscribiendo en su pentalogía – y muy particularmente en *La tumba del relámpago* – una posición metacrítica y, en consecuencia, política, sobre el/los indigenismo/s y la imposibilidad del retorno a los mitos originarios, al fracaso de las luchas fundadas en ciertas formas de sectarismo y la necesidad de abrir el patrimonio andino para la construcción de un mundo “otro” en el que tengan cabida las diferencias.

La escritura de Arguedas, por lo tanto, resulta paradigmática y no parece haber encontrado diseminación y arraigo al menos en el campo intelectual latinoamericano, en tanto que sólo existe desde siempre una “literatura” paralela que, moviéndose subterráneamente, encuentra en nuestros días su propio canon alternativo, y más radical que al propuesto por William Rowe (1996) puesto que éste en su recorrido sólo incluye textos ya sobradamente canonizados, el que se centra en la propia genealogía y se tiende hacia el diálogo interlingual e intercultural a partir de la localización de las voces poéticas:

La tierra está gritando
 Arauco levántate
 Chay Anti está alumbrando
 Tu camino para el bien.

Los copihues cantan
 Junto al rocío
 Acuy tan mapu, Chau Anti
 Moñey peni, moñey ñuqye
 Levanta peñi Lautaro,
 tu caballo está ensillado

.....

De la isla de Chiloé
 se levanta una voz
 es el wilinche que grita

la libertad y la unión.

(José Santos Lincomán)²⁵

Este “lugar entre medio”, esta frontera está allí en plena generación de sus formas. Formas que se perfilan en el encuentro del sentimiento con el pensamiento, como decíamos más arriba, desarticulando los mitos de la modernidad y su historización tanto de allende los mares como los propios como dice poéticamente otro poeta mapuche:

Escuchar y comprender el lenguaje del alma, el lenguaje del corazón, es la metáfora del silencio; ahí, y en el soñar, nos están mirando las raíces azules de nuestros antepasados.

(Elicura Chihuailaf)²⁶

Colofón

Así, descolonizar las historias de la literatura, implica, en primer lugar, desarticular la homogeneidad que arrasa con las diferencias, para recuperar el horizonte de la totalidad que no busca imponer verdades sino generar espacios interpretativos pluritópicos que no sólo incluyan las diferencias de sexo, raza, etnia o formas de conocimiento y valoración estética, sino que abra caminos particulares dentro de la actual construcción global. La literatura tiene, un vez más, una función social y política que cumplir: dar forma a una *ontología crítica* que, desde *el presente*, analice las constricciones canónicas del pasado y se abra a nuevas cronotopías. (Cfr. CASTRO-GÓMEZ, 2000).

Referências

ADORNO, Rolena. *Cronista y Príncipe. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayaia*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.

ADORNO, Rolena. “La pertinencia de los estudios coloniales para el nuevo milenio”. Rev. *Andes*, Nº 11, Salta: CEPIHA, Fac de Humanidades, Universidad Nacional de Salta: 15-25, 2000

25 Cit. por García de um corpus de literatura mapuche, 1998: 108.

26 Cit. Por Foerster, Ibid.: 88.

ALTUNA, Elena *El discurso colonialista de los caminantes. Siglos XVII-XVIII*, Ann Arbor, Berkeley: CELAPC y Latinoamericana Ed., 2002

BÁMBULA Diaz, Júliene. *Lo estético en la dinámica de las culturas*. Cali: Universidad del Valle, 1992.

BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1969.

CARPENTIER, Alejo. *La novela hispanoamericana e visperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI, 1981.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. "Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón", en Castro Gómez S, y Mendieta, S. (coord.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University of San Francisco: 169-232, 1998.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. "Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura" en Castro-Gómez (Ed.). *La reestructuración de las Cs. Sociales en A. Latina*. Bogotá: Universidad Javeriana. 93-108. 2000.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La poscolonialidad explicada a los niños*. Colombia: Ed. Universitaria del Cauca - Universidad Javeriana: Instituto Pensar, 2005.

CHUKWIDI EZE, Emmanuel. "El color de la razón. Las ideas de 'raza' en la antropología de Kant", en Mignolo (Comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires, Signos: 201-252, 2001.

DUSSEL, Enrique. 1492. *El encubrimiento del Otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural, 1994.

DUSSEL, Enrique. "Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt)", en Mignolo, W. (comp.) *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Signos, 2001. p. 57-70.

ESCOBAR, Arturo. "¿Cómo pensar la relación entre ser humano y naturaleza? En Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia. Universidad del Cauca: Inst. Colombiano de Antropología e Historia, 2005. p. 145-156.

ESCOBAR, Arturo. 'Mundos y conocimientos de otro modo'. *El programa de investigación modernidad/colonialidad latinoamericano*", en Op Cit.: 51-161 Es reproducción de la conferencia dictada en el III Congreso Internacional de

Latinoamericanistas en Europa, Amsterdam. Editada en *Tabula Rasa*. Revista de Humanidades, n 4, enero-julio 2006, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

FOERSTER, Rolf. "La poética mapuche-huilliche como procedimiento de memorización", *Revista Lengua y Literatura Mapuche*, n. 8, Facultad de Educación y Humanidades, Universidad de La Frontera, Temuco, 1998: 85-100.

GARCÍA, Mabel. "El discurso político en la lírica mapuche", *Revista Lengua y Literatura Mapuche*, n. 8, Facultad de Educación y Humanidades, Universidad de La Frontera, Temuco, 1998:101-113.

GROSGUÉL, Ramón. "La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global", en *Tabula Rasa. Revista de Humanidades* N° 4, enero-julio del 2006, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2006: 17-47.

HOBSBAWM E. y RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LANDER, Edgardo. "Los derechos de propiedad intelectual en la geopolítica del saber de la sociedad global" en Walsh, Shiw y Castro-Gómez, *Indisciplinar las Ciencias Sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Abya-Yala, 2002. p. 73-102.

LÓPEZ, Irene. *Alejo Carpentier. Los ritmos de una escritura entre dos mundos* Salta: Universidad Nacional, Instituto de Investigaciones Sociocríticas y Comparadas, 2006.

MIGNOLO, Walter. *The darker side of the Renaissance. Literacy, territoriality & colonization*. Michigan: Ann Arbor, 1995.

MIGNOLO, Walter. "La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidad de la letra, el libro, y la historia", en Iris Zavala (coord.) *Discursos sobre la "invención" de América*: Amsterdam: Rodopi, 1998. p. 183-220.

MIGNOLO, Walter. (Comp.) *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Signos, 2001.

MIGNOLO, Walter. *Local theories / Global designs. Coloniality, Subaltern knowledges and border thinking*. Princeton University Press, 2001. Versión en español, Akal, 2003.

MORAÑA, Mabel. (Ed.) *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg University: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 1997.

MIGNOLO, Walter. "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon de que hablamos?)", en Enric Solla (comp), *El canon literario*. Madrid: Arco, 1998. p. 237-270.

MOREIRAS, Alberto. "José María Arguedas y el fin de la transculturación" en Mabel Moraña (Ed.) *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh University: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 1997. p. 213-231

PACHÓN SOTO, Damián. "Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el Grupo Modernidad/colonialidad", 2007. www.es.muestrarops.org

PALERMO, Zulma. "¿Biodiversidad o biopiratería? La propiedad intelectual de los saberes 'otros'", Rev. *Claves* Año XVII, N° 167, marzo de 2008a: 12-14.

PALERMO, Zulma. "Hacia cartografías 'otras' en las Poéticas del Sur" Conferencia Plenaria en el Simposio *Primer Corredor de las Poéticas del Sur*. Córdoba, octubre, publicación en CD, 2008.

QUIJANO, Anibal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Lander, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201-246

QUIJANO, Anibal. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina", en Mignolo (comp.) *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate contemporáneo*. Buenos Aires: Ed. del Signo, 2001. p. 117-131.

ROIG, Arturo. "Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional", Rev. *Universum*, N° 18. Universidad de Talca, 2003: 173-192.

ROWE, William. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

Amazonía: historia y pluralidad

Ana Pizarro

En el vasto escenario amazónico la observación histórica ha focalizado algún retazo en particular. La investigación de este tipo en general tiende a observar los períodos históricos de carácter agónico, de enfrentamiento: el conflicto colombo – peruano de alrededor de 80, años en torno al caucho, la constitución del espacio acreano y las tensiones entre Brasil y Bolivia, los personajes Aguirre contra la corona española. La relación histórica de la sublevación de los *cabanos*, la conquista de Orellana de un territorio considerado vacío y digno de ser utilizado, por cronistas como Gaspar de Carvajal, ya que los indígenas no son personas sino entidades peligrosas que ostentan su barbarie, del mismo modo como la realidad que habitan, situada entre la materialidad y el encanto, la monstruosidad y la plenitud del espacio vegetal.

Episodios de carácter más amplio en donde la ficción está aceptada en la configuración del relato, se ubican más bien en la novela histórica. Es la obra de Dalcidio Jurandir, la de Inglés de Souza, la actual trilogía de William Ospina, la narración cinematográfica: Aguirre, la ira de Dios o Fitzcarraldo, como sabemos, de Herzog, entre otros.

Creo que para pensar históricamente este espacio geográfico-cultural es necesario hablar de la Pan-Amazonía, ese espacio de 12.000 años de antigüedad, según se calcula hoy, poblado por 33.000.000 de personas, en el que habría habido 1.200 lenguas de

las que hoy quedan unas 240 y en donde hoy la mayoritaria es el portugués, luego el español.

“los afloramientos rocosos – escribe Echeverri – del orden de miles de millones de años, el valle sedimentario del orden de 100 millones de años, y las várzeas o vegas formadas por la acción de los ríos actuales– todos nos hablan del tiempo. Y sobre ese paisaje hay una historia de vida de la selva, de las aguas, orientadas por un ciclo estacional temporal de lluvias y verano, de crecientes y vaciantes, de subienda de los peces, de fructificación de los árboles. Esa geografía estructurada por los grandes paisajes y con una historia de ciclos naturales, es también una geografía humana.” Sólo a esta última nos referiremos nosotros.

Tal vez una de las imagerías más acertadas y gráficas sobre el origen de ese territorio es la del árbol-madre, el “árbol de la abundancia” de los indígenas murui . Se trataría de algún ser mítico que derribó ese árbol enorme, llamado Moniya Amena, que, situado en los Andes cayó extendido en el enorme valle. De allí su tronco que forma el río Amazonas así como sus innumerables ramas y ramajes que diseñan el curso de los tributarios, ríos menores, *furos*, *igarapés*, ligados a esa corriente matricial que comienza siendo el Solimoes en el Brasil o el Madre de Dios en el Perú y que desarrolla en su curso, en su variable de temporadas altas y bajas, ese enmarañamiento de corrientes de flujos y colores diferentes que es el espacio amazónico. Por ello mismo, en algún comienzo su nombre fue Marañón.

Esta imagen diseña un escenario con estructuras comunes en donde todo está relacionado. Está dividido políticamente en 8 países, pero articulado por una serie de condiciones y elementos. Por una parte por su carácter de trópico húmedo, que permite la existencia de una selva acuñadora de un bioma inédito por su volumen y especificidad, también por la existencia milenaria de sus sociedades. Por un imaginario fijado en las piedras, petroglifos zoomorfos y antropomorfos como los de Venezuela de la Gran Sabana, los del Vale da Capivara en Brasil o los múltiples en Colombia, la Guyana. Ellos se hermanan en tanto mundo simbólico con los refinados diseños en arcilla, que evidencian , como los de Marajó, en la desembocadura del Amazonas, la existencia de sociedades mucho más complejas que las que se ha querido ver, así como un tráfico fluvial que llevó estas creaciones hasta la actual Colombia.

La proximidad interna de la Pan Amazonía se da también por una riqueza mineral explotada a destajo e impunemente desde mediados del siglo pasado.

Esta complejidad está estructurada en términos de una entrada conjunta a la globalización, en el siglo XVI, y desde allí a un proceso colonial – el botín de Europa- que marcará su devenir en torno a diversas formas de colonización y de esclavitud, que se extienden hasta hoy bajo formas diferentes, llevado a cabo por España y Portugal, pero también por diversos países: Holanda, Inglaterra, Francia, en distintos momentos y con diferente resultados. La Amazonía ha tenido siempre el carácter de botín. Hoy lo es, en detrimento de la atmósfera a partir de la colonialidad del poder, del gran capital nacional e internacional.

La occidentalización ha generado procesos de destrucción de las culturas originales, como sabemos. Pero cómo historiar la sucesiva destrucción de la multiplicidad de las lenguas, que hoy persiste, a sabiendas que la extinción de una lengua es la desaparición no sólo de una forma de comunicarse sino de una manera de ver el mundo, una forma de humanidad y que con ella somos menos seres pensantes, sintientes, actuantes, que el espacio de la existencia se empequeñece.? ¿Cómo hacer la historia de cada uno de estos modos del decir, cientos de ellos, que se desarrollan en un proceso a veces lento, a veces violento de negación, de occidentalización?

Es esta complejidad la que nos interesa y en torno a la cual no tengo respuestas, sólo interrogantes respecto a la escritura de su historia. Ella experimenta el proceso de la llamada “modernización” – que rima con “destrucción” – acelerado en los años sesenta, que toma un ritmo vertiginoso con el gobierno de Bolsonaro, en donde se quema la selva para introducir extensiones de crianza de ganado o soya, esa modernización que se concibe como un proceso en una dirección única cuya culminación es el hacinamiento de las grandes ciudades, la aglomeración arquitectónica de Nueva York, las sociedades jerárquicas, la inexistencia de valores solidarios. Es la que permite hoy la desesperada extracción de petróleo, – “la sangre de la tierra” dicen los indígenas ecuatorianos – que vincula directamente la Amazonía con el mercado internacional, con la bolsa de Londres como en tiempos de la extracción del caucho.

¿Cómo hacer la historia de cada una de estas explotaciones, así como de las concesiones mineras, las inmensas extensiones

de agrocombustibles en medio de poblaciones ribereñas con necesidades urgentes de espacio y sobrevida? Las nuevas preguntas sobre cómo hacer la historia se plantean también a partir de los nuevos conflictos por la delimitación de las tierras de indígenas y quilombolas, cuyo asiento allí es centenario y a veces milenario, que el actual gobierno brasileño ha estancado. Es como que todo desemboca en la relación que se impuso desde el siglo XVI con el naciente mercado mundial.

En todo el espacio de la Panamazonía se llevan a cabo desplazamientos y migraciones. Son relocalizaciones impresas de dramatismo y dolor. Desplazados por luchas internas, desplazados por procesos violentos de guerra o conflictos como los relativos a la extracción del caucho, actualmente en Colombia desplazados por la guerra, por los que deben hacerlo huyendo de los conflictos ligados al narcotráfico y las luchas en torno a las guerrillas. En todos, la relación con la “modernización”, la vinculación con el mercado mundial está presente. Espacio en donde la noción de frontera va mucho más allá de lo geográfico, sino que es el escenario de encuentro con el otro, de confrontación, como señala Carlos Zárte: frontera extractiva, en el tiempo de los imperios coloniales, frontera misionera, frontera lingüística, frontera política con la formación de los estados nacionales en el siglo XIX. De los participantes en la delimitación de fronteras en Colombia y en Brasil en lo alto del río Purus, es que surgen los grandes imaginarios letrados del comienzo de siglo, ya que tanto Euclides da Cunha como José Eustasio Rivera participan en las misiones de delimitación. El póstumo *Um paraíso perdido* y *La Vorágine* serán la materialidad de esta experiencia.

El desplazamiento, en el caso del mundo indígena es un brutal quiebre ontológico. Los territorios en donde ellos habitan no se cuentan, como en la cultura nuestra, en hectáreas de producción y valor monetario sino en una relación con la tierra y con el origen que es fundamental a su cultura: es el espacio de la memoria y de la historia, el espacio del mito, el de los ancestros – los “ abuelos “-aquel en donde ellos yacen desde la muerte y con los que se continúa dialogando, solicitando permiso para el ritual, como se lo hace con la madre tierra. El lugar del lenguaje con los árboles, los animales, las piedras, el lenguaje de los aromas. El de la visualidad que les impregna una estética expresada en su imaginario, como lo ha visto Paes Loureiro. Es un espacio de vida y memoria, es el que les da el

sustento. Es el “tiempo- espacio” de que habla Marcio Sousa. ¿Cómo es posible hacer el relato histórico a partir de una concepción del tiempo diferente, como es la nuestra?

Muy cercano a estos es la experiencia de los ribereños, caboclos se les denomina en Brasil, descendientes de indígenas, de ancestro africano, de mezcla, mestizos un tanto más ligados a la urbe, más “modernizados”, porque tienen vinculación con la ciudad, o lo que se parezca a ella, en donde llevan sus productos: plátano, yuca, frutos silvestres, muchas veces luego de horas de navegación o caminata. En ellos el espacio también es el de los imaginarios míticos, la selva, el río y el agua se sitúan la centralidad de sus vidas. A él vinculan sentimientos como el amor o la sexualidad, en el caso del Boto, en la parte brasileña, del chullachaqui, en el piedemonte andino, el curupira en el lado brasileño, especie de duende maléfico que cuida la floresta: la manera de expresar sus interdictos, su ley interior de preservación. También la mujer-pezu, llamada “madre de las aguas”, o la Cobra Grande, con funciones múltiples, presente en toda la imaginería amazónica. Son sociedades que aún habitan en la solidaridad, con rencillas muchas veces, pero impregnadas de la noción de reciprocidad.

¿Qué significa la sedentarización en ciudades de buena parte de ellos? ¿Cómo la viven internamente? ¿Cuáles son sus procesos?

“Esta sociedad rural amazónica, de raigambre indígena, es mestiza, pluriactiva, igualitaria, anárquica festiva y multilingüe” dice Echeverri. p.13. Está ligada al desarrollo externo y con éste se occidentaliza, reconoce sin saberlo, su poder ilusorio.

La configuración urbana es una mediación en los procesos de occidentalización. Se trata de organizaciones grupales de diferente conformación y tamaño construidas a la vera de los ríos. De allí se pasa a la conformación mayor, pueblos con las características propias de la zona y entonces la vida tradicional se encuentra con el computador, la velocidad, el ruido de las motos, modo de transporte .frecuente .en estos espacios. En estos procesos de sedentarización ¿cómo se dan los tiempos, cómo se viven?. Un trabajo de Carlos Suarez, en Leticia, tiene la virtud de mostrar, en tanto observador participante un momento de esta etapa. Son ciudades multilingües, con casas construidas en palafitos, circulación de todo tipo de navegación y personajes indescifrables extranjeros, turistas, indígenas, comerciantes de todo tipo, traficantes. El caso más notorio,

señala Germán Ignacio Ochoa, en su estudio del urbanismo en el área, es Sao Gabriel da Cachoeira, en Brasil, ciudad diversa y a la vez globalizada ¿Cómo historiar la vida cotidiana de esa diversidad, cómo integrar en ese relato histórico la antropología de las prácticas cotidianas que señalaba de Certeau, inscribirlas en el devenir?

Hay la vida cotidiana de la ciudad y la escritura de su historia pero hay también aquella de los grupos a los que cobija esa diversidad.

¿Cuáles son los momentos de su articulación? ¿Los momentos de su convivencia? ¿Sus carencias y necesidades?

En la ciudad los megaproyectos y el tráfico de drogas ilícitas están presentes y mueven con dedos oscuros la orientación de su marcha. En general, en el interior de la Amazonía los megaproyectos mineros, agroindustriales están en la cabecera de la vida de los pueblos y ciudades. Asimismo los grandes emprendimientos hidroeléctricos, que los deslocalizan. Ellos son una ocasión de trabajo, por todo lo que significan como universo económico alrededor de ellos, legal e ilegal pero al mismo tiempo generan las grandes tragedias, como la de ruptura de relaves en Mariana o Brumadinho., las fumigaciones de cultivos de coca. El narcotráfico invade cada vez más espacios y se conecta a las redes globales de la delincuencia. Entonces se viven las amenazas, los asesinatos. Una noche a las 3 de la mañana, subí a una especie de taxi que debía llevarme a la vera del río para tomar una barcaza. Le pregunté al chofer cómo hacía para llevar a cabo su trabajo ahí, en medio de la noche. Me respondió: “No hablo. Así sobrevivo.”

Es la vida cotidiana de aldeas y pueblos que no encontramos en los escritos de historia. Es un ejercicio que merece ser llevado cabo en la pluralidad amazónica. Una escritura en donde el historiador será más que nunca el poeta de los detalles, como apuntaba Michel de Certeau.

Luego, y sólo tomaré este último tema, está el poblamiento del territorio y los bordes de los ríos, por los migrantes.

El mapa amazónico está, si lo miramos desde arriba como en una tela de Jackson Pollock salpicado de grupos migrantes. Los hay de todo tipo y proveniencia: religiosos de diferentes creencias, migrantes de origen judío también diversificado, árabes, entre los más antiguos, migrantes alemanes, japoneses, recientemente haitianos, entre tantos otros. Nuevamente la interrogante es ¿cómo se van dando esos procesos de asimilación o no asimilación a la sociedad

amazónica? ¿En qué medida, cómo evolucionan internamente, cual es su relación con las sociedades locales? Hay allí un tema enorme por construir y en cada uno de los grupos delinear su especificidad.

En Brasil, están los grupos extranjeros o provenientes del sur que se instalan y desinstalan de acuerdo a las necesidades de los megaproyectos hidroeléctricos, mineros, cada uno con su historia propia de acomodo, de conflicto, de voluntad de supremacía, en donde desarrollan el espíritu neocolonial del capital.

Anota Francisco Franco:

De la conquista a la colonia, y de esta a la vida republicana, la Amazonia ha sido una fuente recurrente de recursos con valor de cambio en los mercados internacionales: oro, caucho, quina, drogas do sertão, castaña, maderas, pieles, plumas, fauna viva, y desde el siglo XX materias primas estratégicas como petróleo, bauxita y mineral de hierro. Todas estas economías, ligadas a la expansión de la frontera agrícola y pecuaria a costa de la selva, le han dejado a la gran región unas poblaciones migrantes cautivas en su pobreza y unas poblaciones ancestrales desarraigadas y violentamente privadas de sus culturas y de sus esperanzas.

Para la época del caucho, la narración de Marcio Sousa *Mad Maria*, pone en evidencia estos nexos sociales, sus tensiones. Es necesario hacer el relato histórico de su evolución y hacerse cargo de su multiplicidad, con comportamientos que se muestran repetitivos, propios de la economía extractiva. Está por otra parte y en pequeña escala el *garimpagem*, de oro o piedras preciosas, tema tocado por Alejo Carpentier en la clásica novela *Los pasos perdidos*. ¿En qué momento aparece, cuál es su relación con el mercado, cómo su evolución? ¿En qué medida con su entrada en los lugares recónditos de la selva los garimpeiros no podrían encontrar su origen en la búsqueda desenfrenada de riquezas y esclavos de las banderías en el siglo XVI?

Una novela, en especial, de Milton Hatoum, llamada *Dois Irmaos* entrega con maestría un sentimiento que se percibe en la Amazonía a medida que va haciéndose cargo de su identidad. Como sabemos ella y el resto de Brasil constituían desde la conquista entidades separadas. Este sentimiento de entidad diferenciada está presente hoy. ¿Es posible seguir la ruta de esta frontera real e imaginaria que nos daría luz sobre el conjunto? De una forma magistral, Hatoum toca en esta narración varios temas y problemas a los que

hemos hecho alusión: la metáfora de los dos hermanos muestra al emprendedor que se va al sur y tiene el gran éxito económico, de carácter fuerte, organizado y triunfador, y el que se queda en el norte, gozando la vida, trabajando poco, disfrutando la calidez del clima, y delineándose como un perdedor tranquilo, que acepta su condición. Esta metáfora se construye sobre situaciones que forman parte del imaginario amazónico brasileiro. La obra de Hatoum incorpora, con *Historia de un cierto Oriente* también, el tema de la migración árabe y las contradicciones de entre culturas que se manifiestan en todo éxodo.

Como hemos venido anotando parece que el gran problema de la escritura de la historia de la región es la evolución de la tensión entre sociedades llamadas “modernas” y las sociedades locales. Para ello y como se habrá observado a lo largo de esta exposición, la mirada interdisciplinaria aparece como una necesidad imperiosa: historia en sus diversas líneas de interés, antropología, arqueología, lingüística, sociología, historia de la cultura, literatura, entre otras, ya que no consideramos en este escrito la historia de los árboles, la de los ciclos del agua, la de los animales o las piedras.

Creo, finalmente que los historiadores de la Amazonía tienen enfrente una tarea inmensa frente a este nivel de complejidad .

Es necesario, parece, trabajar sobre el devenir de espacios sociales diferenciados. Por una parte las sociedades urbanas y la evolución de su occidentalización, su entrada desigual a la modernidad dependiendo de cada condición específica. Desde luego la existencia de un universo social ajeno a la Amazonía, extranjero, que se instala allí con un afán lucrativo o de conveniencia de distinto tipo, que aparece y desaparece, dejando su marca.

Las sociedades ribereñas, la evolución de su paso desde el origen indígena o quilombola hasta su condición actual, con su imaginario propio, que persiste en las urbanas, pero que en este caso tiene sobre ellas un condicionamiento mayor. El universo de los encantados adquiere la materialidad de la acción, en base a ellos se toman decisiones. Las culturas indígenas, que son cientos, con su concepción del origen, su mitología, su convivencia permanente con ella, como en las ribereñas. En ambas el imaginario les organiza fuertemente la vida. En ambas hay una noción diferente a la nuestra del tiempo ¿Cómo - y con qué derecho - apropiarnos de su percepción y someterla a nuestra cronología? No debemos más

bien historiar los momentos en que ellos entran en nuestra historia occidental y hablar desde ésta sin tocar lo que sus culturas conciben como devenir, considerando que se trata de una epistemología diferente?

Estas dos últimas son lo que se ha llamado las sociedades “bosquesinas”. Ellas permiten anidar lo que llama Francisco Franco “el logro de este sueño colectivo hacia una civilización de la selva”. Sueño cada vez más amenazado por los eventos climáticos que los gobiernos no logran revertir, así como el poder y los intereses del mercado internacional.

Sobre os autores

Aimée G. Bolaños

Doutora em Humanidades pela Rostock Universität (Alemanha). Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras da (FURG). Professora Adjunta da Ottawa University (Canadá).

Amanda da Silva Oliveira

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora adjunta da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Coordenadora da Licenciatura Letras-Espanhol (UFSM).

Ana Irene Pizarro

Doutora em Letras pela Universidade de Paris (França). Professora aposentada da Universidade de Santiago do Chile. Especialista em assuntos de literatura e cultura na América Latina.

Cláudia Lorena Fonseca

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Membro do Instituto de Literaturas Modernas (ILM) e do Centro Interdisciplinar de Literatura Hispano-Americana (CILHA) da Universidad de Cuyo (Argentina).

Elena Palmero González

Doutora em Ciências Filológicas pela Universidad Central de Villas (Cuba). Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq).

Laura Lorena Utrera

Doutora em Humanidades e Artes com menção em Literatura pela Faculdade de Humanidades e Artes, da Universidade Nacional de Rosário (Argentina). Professora da Faculdade de Humanidades e Artes da UNR. Investigadora do Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (EICH-CONICET). Assessora da agenda de Objetivos de Desenvolvimento Sustentável ODS 2030 das Nações Unidas.

Liliam Ramos da Silva

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Professora Adjunta (UFRGS). Especialista em Literatura de Língua Espanhola, Literatura Afro-Americana e Tradução Espanhol-Português.

Marcela Croce

Doutora em Letras pela Universidad de Buenos Aires (Argentina). Professora Adjunta na Universidad de Buenos Aires.

Pablo Rocca

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Titular de Literatura Uruguia na Universidad de la República (Uruguai), onde também ministra cursos sobre literatura brasileira na graduação e na pós-graduação. Seu último livro foi *Historias tempranas del libro* (2021).

Sara Beatriz Guardia

Escritora, pesquisadora e fundadora do Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL). Professora da Faculdade de Ciências da Comunicação, Turismo e Psicologia da Universidad de San Martín de Porres (Peru).

Zulma Palermo

Professora aposentada da Universidade de Salta (Argentina). Crítica e estudiosa da Literatura Hispano-Americana.

SOBRE O LIVRO

O campo da história da literatura tem-se mostrado como um espaço fértil para a proposta de novas teorias, para a discussão dos apagamentos e silenciamentos a que vozes diversas foram submetidas, para a abertura a outras discussões teóricas que colaboram para expandir o domínio dos estudos literários, resultantes de eventos e pesquisas que se desenvolvem em variados espaços da América do Sul. Esse é, pois, o lugar de onde provêm os artigos desta publicação: todos eles foram apresentados em eventos promovidos pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), especialmente, no Seminário Internacional de História da Literatura, atividade que o PPGL promove, nos anos ímpares, desde 1995. A esse dado acrescenta-se outro, significativo: os capítulos aqui reunidos foram produzidos por pesquisadores de diferentes universidades, localizadas em diversos centros de ensino da América Latina e expressam heterogeneidade temática, teórica e conceitual, signo sobre o qual se apoia o pensamento e a produção latino-americanas. Dessa geografia, portanto, em que cada um/a fala de seu lugar de origem, decorre um desenho teórico ou analítico que oportuniza o mapeamento dos centros de pesquisa e estudo sobre o campo da história da literatura, na nossa contemporaneidade.

Este livro
contou
com apoio
e recursos




casalettras

casalettras.com



ISBN: 978-65-86625-80-6

