



caracol

La problemática de la organización, no es un asunto de cuantidades y unidades. Digo que en el origen de la organización, no se da cuenta de la propiedad esencial, es decir que en la organización de un conjunto retroactúan sobre ese conjunto; hay algo de no deductivo en la aparición de cualidades o propiedades de todo fenómeno organizado. En cuanto al conocimiento de un conjunto, es necesario pensar en la frase de Pascal que suelo citar: "Tengo por imposible concebir las partes al margen del conocimiento del todo tanto como conocer el todo sin conocer particularmente las partes". Esto remite la cuestión del conocimiento a un movimiento circular infinito. El conocimiento no se intermite. Conocemos las partes, lo que nos permite conocer mejor el todo, pero el todo vuelve a permitir conocer mejor las partes. En este tipo de conocimiento, el conocimiento se pone en punto de partida natural, se intermite y se renueva, pero no se rompe. Conocemos las partes, lo que nos permite conocer mejor el todo, pero el todo vuelve a permitir conocer mejor las partes. En este tipo de conocimiento, el conocimiento se pone en punto de partida natural, se intermite y se renueva, pero no se rompe. Conocemos las partes, lo que nos permite conocer mejor el todo, pero el todo vuelve a permitir conocer mejor las partes. En este tipo de conocimiento, el conocimiento se pone en punto de partida natural, se intermite y se renueva, pero no se rompe.

La organización, no es un asunto de cuantidades y unidades. Digo que en el origen de la organización, no se da cuenta de la propiedad esencial, es decir que en la organización de un conjunto retroactúan sobre ese conjunto; hay algo de no deductivo en la aparición de cualidades o propiedades de todo fenómeno organizado. En cuanto al conocimiento de un conjunto, es necesario pensar en la frase de Pascal que suelo citar: "Tengo por imposible concebir las partes al margen del conocimiento del todo tanto como conocer el todo sin conocer particularmente las partes". Esto remite la cuestión del conocimiento a un movimiento circular infinito. El conocimiento no se intermite. Conocemos las partes, lo que nos permite conocer mejor el todo, pero el todo vuelve a permitir conocer mejor las partes. En este tipo de conocimiento, el conocimiento se pone en punto de partida natural, se intermite y se renueva, pero no se rompe.

La organización, no es un asunto de cuantidades y unidades. Digo que en el origen de la organización, no se da cuenta de la propiedad esencial, es decir que en la organización de un conjunto retroactúan sobre ese conjunto; hay algo de no deductivo en la aparición de cualidades o propiedades de todo fenómeno organizado. En cuanto al conocimiento de un conjunto, es necesario pensar en la frase de Pascal que suelo citar: "Tengo por imposible concebir las partes al margen del conocimiento del todo tanto como conocer el todo sin conocer particularmente las partes". Esto remite la cuestión del conocimiento a un movimiento circular infinito. El conocimiento no se intermite. Conocemos las partes, lo que nos permite conocer mejor el todo, pero el todo vuelve a permitir conocer mejor las partes. En este tipo de conocimiento, el conocimiento se pone en punto de partida natural, se intermite y se renueva, pero no se rompe.

Revista do Programa de Pós-graduação em Linguagem Espanhola e Literatura Americana, UFPA

Los discursos en los que se encuentra encadenada. Aquí también hay una ruptura con toda la visión simplificante en la que el todo está presente en las partes y viceversa. En la cultura de las sociedades arcaicas, esa era la idea que tenía de la cultura, esa era la idea que tenía de la cultura. Hoy, en las sociedades modernas, el Estado conserva en su espíritu el conocimiento de saberes, normas, reglas fundamentales. Hoy, en las sociedades modernas, el Estado conserva en su espíritu el conocimiento de saberes, normas, reglas fundamentales. Hoy, en las sociedades modernas, el Estado conserva en su espíritu el conocimiento de saberes, normas, reglas fundamentales.

La organización, no es un asunto de cuantidades y unidades. Digo que en el origen de la organización, no se da cuenta de la propiedad esencial, es decir que en la organización de un conjunto retroactúan sobre ese conjunto; hay algo de no deductivo en la aparición de cualidades o propiedades de todo fenómeno organizado. En cuanto al conocimiento de un conjunto, es necesario pensar en la frase de Pascal que suelo citar: "Tengo por imposible concebir las partes al margen del conocimiento del todo tanto como conocer el todo sin conocer particularmente las partes". Esto remite la cuestión del conocimiento a un movimiento circular infinito. El conocimiento no se intermite. Conocemos las partes, lo que nos permite conocer mejor el todo, pero el todo vuelve a permitir conocer mejor las partes. En este tipo de conocimiento, el conocimiento se pone en punto de partida natural, se intermite y se renueva, pero no se rompe.

La organización, no es un asunto de cuantidades y unidades. Digo que en el origen de la organización, no se da cuenta de la propiedad esencial, es decir que en la organización de un conjunto retroactúan sobre ese conjunto; hay algo de no deductivo en la aparición de cualidades o propiedades de todo fenómeno organizado. En cuanto al conocimiento de un conjunto, es necesario pensar en la frase de Pascal que suelo citar: "Tengo por imposible concebir las partes al margen del conocimiento del todo tanto como conocer el todo sin conocer particularmente las partes". Esto remite la cuestión del conocimiento a un movimiento circular infinito. El conocimiento no se intermite. Conocemos las partes, lo que nos permite conocer mejor el todo, pero el todo vuelve a permitir conocer mejor las partes. En este tipo de conocimiento, el conocimiento se pone en punto de partida natural, se intermite y se renueva, pero no se rompe.

caracol 27

caracol 27

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Capa: Cabré I Castellví, María Teresa. “Una nueva teoría de la terminología: de la denominación a la comunicación”. In: *La terminología: representación y comunicación. Elementos para una teoría de base comunicativa y otros artículos*. Girona: Documenta Universitaria, 2005, p. 120-121.

USP – Universidade de São Paulo

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitor: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor: Paulo Martins

Vice-diretora: Ana Paula T. Megiani

Departamento de Letras Modernas

Chefe de departamento: Adrián Pablo Fanjul

Editora-chefe

Profa. Dra. Margareth dos Santos, Universidade de São Paulo

Organizadores do Dossiê

Prof. Dr. Wanderlan Alves, Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Dr. Rafael Gutiérrez, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Comitê Editorial

Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson, Universidade de São Paulo, Brasil

Profa. Dra. Mayra Moreyra Carvalho, Universidade de São Paulo, Brasil

Prof. Dr. Alessandro Mistrorigo, Universidad Ca' Foscari de Venezia, Italia

Prof. Dr. Benivaldo José de Araújo Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Diego Santos Sánchez, Universidad de Alcalá, España
Prof. Dr. Edgardo Dobry, Universitat de Barcelona, Espanha
Prof. Dra. Graciela Foglia, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Prof. Dr. Javier Lluch-Prats, Universitat de València, Espanha
Prof. Dra. Judith Podlubne, Universidad Nacional de Rosario, Argentina
Prof. Dr. Julio Ramos, University of California, Berkeley, Estados Unidos
Prof. Dr. Max Hidalgo Nácher, Universitat de Barcelona, Espanha
Prof. Dra. Rosa Yokota, Universidade de São Carlos, Brasil

Conselho Editorial

Augustín Redondo, Université de la Sorbonne Nouvelle, França
Ana Pizarro, Universidad de Diego Portales, Chile
Anthony Pym, Universitat de Rovira i Virgili, Espanha
Antonio Briz, Universidad de Valencia, Espanha
Aurelia González, Colegio de México, México
Aurora Egido, Universidad de Zaragoza, Espanha
Danielle Zaslavsky, Colegio de México, México
Davi Arrigucci, Universidade de São Paulo, Brasil
Elvira Arnoux, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Graciela Montaldo, Columbia University, Estados Unidos
Inés Fernández Ordoñez, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Jorge Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil
Juana Licerias, University of Ottawa, Canadá

María de la Concepción Piñero Valverde, Universidade de São Paulo, Brasil
Marta Baralo, Universidad Antonio de Nebrija, Espanha
Marta Luján, University of Texas, Estados Unidos
Melchora Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Neide Therezinha Maia González, Universidade de São Paulo, Brasil
Nora Catelli, Universidad de Barcelona, Espanha
Oscar Díaz Fouces, Universidad De Vigo, Espanha
Raúl Antelo, Universidade de Santa Catarina, Brasil
Roberto Bein, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Rolena Adorno, Yale University, Estados Unidos da América
Silvana Serrani Infante, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Stella Tagnin, Universidade de São Paulo, Brasil
Valquiria Wey, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Monitores

Aryanna dos Santos Oliveira, Universidade de São Paulo
Bruno Souza de Oliveira, Universidade de São Paulo

Endereço para correspondência

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, CEP: 05508-900 | São Paulo (SP), Brasil

Tel.: (55 11) 3091-4503

e-mail: revista.caracol@usp.br

www.revistas.usp.br/caracol

www.facebook.com/caracolrev

www.instagram.com/revistacaracol

SUMARIO

PRESENTACIÓN

- 14 Crítica literaria: vueltas, reconfiguraciones y expansiones en América Latina
Wanderlan Alves
Rafael Gutiérrez

DOSSIER: CRÍTICA LITERARIA: VUELTAS, RECONFIGURACIONES Y EXPANSIONES EN AMÉRICA LATINA

- 28 O partido da incerteza e as células combatentes: tons e políticas do ensaio na crítica latino-americana
Gabriel Fernandes de Miranda
- 65 O latino-americanismo no século XXI: algumas perspectivas
Diego Cardoso Perez
- 99 Cosmogorama *bakongo* e *brujo-chamanismo* como alternativas críticas a modernidade eurocentrada na América Latina
Rogério Mendes

SUMMARY

PRESENTATION

- 14 Literary criticism: journeys, reconfigurations and expansions in Latin America
Wanderlan Alves
Rafael Gutiérrez

DOSSIER: LITERARY CRITICISM: JOURNEYS, RECONFIGURATIONS AND EXPANSIONS IN LATIN AMERICA

- 28 The uncertainty party and the combatant cells: tones and politics of the essay in Latin-American criticism
Gabriel Fernandes de Miranda
- 65 The Latinamericanism in the 21st century: some perspectives
Diego Cardoso Perez
- 99 Bakongo cosmogram and brujo-chamanismo as critical alternatives to a eurocentrated modernity in Latin America
Rogério Mendes

- 132 Oratura, etnotexto, oralitura: origen y destino de la palabra actante
Laura Destéfanis
Mario Castells
- 161 La crítica literaria chilena y la escritura de las mujeres
Rocío Cano Cubillos
- 189 Glotopolítica e crítica genética
Giovani T. Kurz
- 217 O insílio: certa dívida da crítica literária na América Latina
Cristina Gutiérrez Leal
- 247 Fantasías revolucionarias: sobre *Otra vez el mar* y *Arturo la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas
Candelaria Barbeira
- 279 Intervenções críticas na/da escrita de Moreno. Caderno de bitácora
Miriam V. Gárate
- VARIA:**
- 316 Tradición y renovación en *El Rodrigo*, de Pedro Montengón (1793): ¿novela romántica?
Javier Muñoz de Morales Galiana

- 132 Oratura, ethnotext, oralitura: origin and destination of the acting word
Laura Destéfanis
Mario Castells
- 161 Chilean literary criticism and women's writing
Rocío Cano Cubillos
- 189 Glotopolitics and genetic criticism
Giovani T. Kurz
- 217 The Insilium: a Debt of Literary Criticism in Latin America
Cristina Gutiérrez Leal
- 247 Revolutionary fantasies: about Reinaldo Arenas *Otra vez el mar* and Arturo la estrella más brillante
Candelaria Barbeira
- 279 The critical interventions within/of Moreno's Writing: a logbook
Miriam V. Gárate

VARIA:

- 316 *Tradition and renewal in Pedro Montengón's El Rodrigo (1793): a romantic novel?*
Javier Muñoz de Morales Galiana

- 345 *Porque desde aquella primavera, nunca más estuvimos solos: modos de*
cooperação cartonera como política da escrita
Frederico Ranck Lisboa
Phellipy Jácome

RESEÑAS:

- 376 Reseña de Altarriba, Antonio. *La narración figurativa. Acercamiento a*
la especificidad de un medio a partir de la “Bande Dessinée” de expresión
francesa. Madrid: Ediciones Marmotilla, 2022, 412 pp.
Julio Gracia Lana
- 384 *Lo que vendrá* de Josefina Ludmer
Gleydson Ferreira
- 392 *Língua e política. Conceitos e casos no espaço da América do Sul*. María
Teresa Celada; Adrián Pablo Fanjul. São Paulo: Edusp, 2022.
Xoán Carlos Lagares

- 345 *Porque desde aquella primavera, nunca más estuvimos solos: towards cartonera cooperation as writing policy*
Frederico Ranck Lisboa
Phellipy Jácome

BOOK REVIEWS:

- 376 Reseña de Altarriba, Antonio. La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la “Bande Dessinée” de expresión francesa. Madrid: Ediciones Marmotilla, 2022, 412 p.
Julio Gracia Lana
- 384 Lo que vendrá de Josefina Ludmer
Gleydson Ferreira
- 392 Língua e política. Conceitos e casos no espaço da América do Sul. María Teresa Celada; Adrián Pablo Fanjul. São Paulo: Edusp, 2022.
Xoán Carlos Lagares

PRESENTACIÓN

Crítica literaria: vueltas, reconfiguraciones y expansiones en América Latina

*Literary criticism: journeys, reconfigurations and
expansions in Latin America*

O número 27 da Revista Caracol conta com dez artigos e três resenhas. Esse conjunto, por sua vez, divide-se em três blocos. O primeiro deles constitui o dossiê “Crítica literaria: vueltas, reconfiguraciones y expansiones en América Latina”, integrado por nove artigos; o segundo diz respeito a artigos de tema livre no âmbito das literaturas hispânicas; e, por fim, o terceiro compõe-se de três resenhas.

Os textos reunidos no dossiê exploram diversas aproximações recentes da crítica e da teoria literária no contexto latino-americano e latino-americanista. Desde perspectivas panorâmicas sobre as transformações da crítica a partir de meados dos anos 60 e 70 do século XX ao presente, até análises sobre obras literárias contemporâneas, os artigos do dossiê analisam problemáticas relacionadas aos usos recentes do discurso ensaístico por parte de alguma crítica literária latino-americana; as resistências ancestrais afro-americanas como alternativas às aproximações críticas herdadas da modernidade europeia; as complexas relações entre oralidade e escrita na tradição latino-americana; a discussão sobre a marginalidade histórica das críticas/escritoras latino-americanas em geral e chilenas especificamente; além de passar por questões centrais da nossa contemporaneidade como a glotopolítica, a reflexão sobre o “insílio” na América Latina, as fantasias revolucionárias na obra de Reinaldo Arenas, ou os procedimentos de criação, leitura e uso do arquivo na prosa de María Moreno.

No primeiro artigo, “O partido da incerteza e as células combatentes: tons e políticas do ensaio na crítica latino-americana”, Gabriel Fernandes de Miranda analisa diversas tendências do ensaio na crítica literária

latino-americana dos últimos anos, especialmente em países como Argentina e Brasil. Retomando textos teóricos considerados clássicos sobre o ensaio, como os de Adorno e Lukács, até chegar a propostas mais recentes, entre elas de autores argentinos como Alberto Giordano e Beatriz Sarlo, o artigo propõe um olhar crítico sobre a conceptualização do gênero ensaio, identificando um certo “partido da incerteza” como linha forte que prevalece ao longo do tempo. Ao destacar a indeterminação como característica essencial do ensaio, o texto provoca reflexões sobre as potencialidades, mas também sobre os perigos que podem aparecer quando essa forma se torna institucionalizada. Além disso, o estudo explora as relações complexas entre ensaísmo e política no contexto latino-americano, mesmo nos discursos que tentam dissociar o ensaio da esfera política.

Partindo de discussões recentes sobre as possibilidades e alcances dos estudos latino-americanistas, Diego Cardoso Perez, em seu artigo, “O latino-americanismo e a crítica literária no século XXI: algumas perspectivas”, realiza um interessante percurso pela história intelectual da região, centrando-se nas transformações tanto do significado do conceito quanto do próprio campo de estudos ao longo da segunda metade do século XX, iniciando no ambiente otimista e utópico dos anos 60, posterior à Revolução Cubana, passando pelo declínio que significou para a intelectualidade latino-americana o período das ditaduras no continente até chegar nos anos 2000. A análise de Cardoso desenha um mapa amplo e complexo que ele divide em duas partes: “Do lado de lá”, quer dizer, os estudos latino-americanistas realizados fora do espaço geográfico

latino-americano, especialmente nos Estados Unidos; e “Do lado de cá”, isto é, os estudos realizados a partir do espaço da academia latino-americana. Sua aproximação crítica deixa em evidência as diferenças do tipo de abordagem realizado a partir de cada espaço acadêmico, assim como as desigualdades em relação à infraestrutura, ao número de programas de estudos, às possibilidades de publicação, divulgação, etc. “Do lado de lá” o autor destaca diversas tendências ou “giros” nos estudos latino-americanistas: o giro da memória; o giro ético; o giro transnacional; o giro neoliberal e populista; o giro subalterno; os giros feministas, dos estudos de gênero e sexualidade; o giro indígena; o giro decolonial; o giro performativo; o segundo giro da desconstrução; o giro afetivo; o giro transatlântico; o giro pós-hegemônico; e o giro das políticas culturais na América Latina. “Do lado de cá” o autor destaca a clara adoção, desde os anos 2000, dos estudos decoloniais, que tem sua origem no exterior, mas que ganharia sua maior originalidade no diálogo com pensadores e pensadoras anteriores à criação dessa corrente crítica como, por exemplo, Lélia González, Sueli Carneiro ou Gloria Anzaldúa.

Por sua vez, em estudo que retoma uma discussão iniciada em trabalho anterior, Rogério Mendes explora as cosmogonias e cosmovisões originárias africanas no continente americano, em seu artigo “Cosmograma Bakongo e Brujo-Chamanismo como alternativas críticas à modernidade eurocentrada na América Latina”. Através do prisma do “Cosmograma Bakongo” e do “Brujo-Chamanismo”, este texto propõe uma visão crítica que busca redesenhar as fronteiras entre humanidade e natureza,

fundamentando-se na resistência ancestral, numa perspectiva descentrada em relação às epistemologias ocidentais legitimadas. O objetivo do autor é catalisar impulsos para projetos críticos e criativos que reconheçam a importância dos povos originários e afrodescendentes na formação das sociedades latino-americanas, contribuindo, assim, para uma historiografia e uma crítica literária comprometidas com sua representatividade histórica e cultural, capaz de abrir um leque de possibilidades de leitura, compreensão e usos da literatura pela crítica latino-americana.

É, também, para o universo das margens daquilo que a modernidade convencionou incluir no âmbito das literaturas em geral mais legitimadas que se volta o artigo “Oratura, etnotexto, oralitura: origen y destino de la palabra actante”, no qual Laura Destéfani e Mario Castells fazem uma revisão das abordagens teóricas e críticas realizadas em torno das relações e tensões entre a cultura oral e a cultura letrada na América Latina, lembrando na sua análise que a literatura latino-americana compreende diversas formas literárias (popular e culta, escrita e oral) que são simultâneas e autônomas, com características e funcionalidade próprias. Nesse sentido, para os autores, quando analisamos a produção textual da América Indígena é necessário partir de uma definição ampla que possa incluir a oralitura. Reconhecendo as dificuldades dos estúdios literários tradicionais – de herança ocidental – para lidar com as oraturas, termo que se opõe ao de literatura, os autores sublinham que se trata, aqui, de modos orais de comunicação direta humana, quer dizer, não mediadas tecnicamente, que representam um determinado regime de cognição,

expressão e comunicação. Este regime, segundo Destéfanis e Castells, “no descansa sobre signos escritos fijos, sino sobre las variadas y flexibles capacidades de la voz humana: textos, entonación, melismas y melodias”. No espaço hispano-americano o conceito de oratura tem cobrado especial relevância no Paraguai, em relação à produção artística verbal guarani. Finalmente, argumentam os autores, aceitar essa definição implica, por sua vez, um compromisso político de questionamento e combate da imposição de critérios ocidentais para outros povos.

Avançando, o trabalho seguinte, “La crítica literaria chilena y la escritura de las mujeres”, de autoria de Rocío Cano Cubillos, concentra-se em descrever, analisar e discutir o lugar da crítica literária escrita por mulheres dentro do contexto geral da historiografia literária da região e do Chile, em particular. Ao longo do texto, a autora coloca em evidência a cegueira dos intelectuais da escola crítica latino-americana em face aos temas relativos ao gênero e às mulheres. Em sua análise a autora destaca a história de invisibilidade e marginalização baseada no eixo sexo-genérico, explorando diversos contextos históricos e, mais recentemente, a polêmica na crítica literária feminista chilena protagonizada no ano 2019 por um grupo de escritoras e críticas, entre elas, Lorena Amaro, Montserrat Martorell, Lina Meruane e Nona Fernández. Nesta discussão, focada no contexto contemporâneo, os aspectos mais discutidos pelas críticas/escritoras foram: as relações com os meios digitais e a chamada autopromoção; o questionamento sobre se a sororidade é um valor absoluto que deve se proteger em um contexto de desigualdade estrutural; as possibilidades de

se criticar outras autoras e qual a melhor forma para fazê-lo; a crítica da lógica neoliberal capitalista em torno a ideia de autoria. Em termos gerais, este ensaio retoma a necessidade permanente de desafiar os paradigmas androcêntricos na construção da representatividade das escritoras e das críticas latino-americanas.

Já Giovanni T. Kurz, no ensaio “Glotopolítica e crítica genética”, tece uma série de considerações sobre a dimensão que o deslocamento, os não pertencimentos, a estrangeiridade, e a língua do outro e demais aspectos ligados ao plurilinguismo apresentam na escrita de Copi e Alejandra Pizarnik. Valendo-se das discussões de Jacques Derrida e Sylvia Molloy, entre outros, sobre o tema, o autor mostra como Copi e Pizarnik operam movimentos diferentes, porém relacionados à mesma problemática que mostra certa relação de tensão e consciência criadora nas suas relações com a língua estrangeira, notavelmente o francês, nesses casos. Segundo Kurz, “Copi joga um jogo de esquecimento do espanhol, apresenta-o a partir do francês, deixa outras línguas — tão estrangeiras quanto o espanhol se tornou para ele — invadirem seu texto”, ao passo que em Pizarnik “é o sabor da sílaba que ocupa sua preocupação principal”. Nesse sentido, a análise se vale, ainda, de elementos constitutivos dos arquivos desses escritores para demonstrar as alterações, as manchas, e os processos de reescrita, que apontam para a complexidade desse jogo com a(s) língua(s) envolvidas no processo criativo de ambos.

Voltando-se para a problemática dos deslocamentos que afeta os debates sobre a literatura latino-americana moderna e, também, de escritores e

intelectuais ao longo da história e, principalmente, no contexto das ditaduras que, no século XX, assolaram diversos países da América Latina, em “O insílio: certa dívida da crítica literária na América Latina”, Cristina Gutiérrez Leal discute o que, como já sugere no título do texto, configura uma problemática e uma dívida da crítica latino-americana. A partir de um apanhado de noções ligadas a esse debate, passando por escritos de Jacques Derrida, Elena Palmero González e Eduardo Lalo, entre outros, a autora procura apontar para a contribuição da noção de insílio no âmbito de um trabalho capaz de levar adiante “um novo mapeamento que permita traçar rotas de compreensão e entendimento da comunidade literária na América Latina e no Caribe”, assim como de levar em conta diversas formas de deslocamento, para além das migrações frequentemente pensadas “para fora” do território. Ao inverter a direção e pensar um deslocamento “(para) dentro dos próprios territórios”, a noção de insílio permitiria recolocar em debate os trânsitos literários e intelectuais latino-americanos, bem como sua história, abrindo novos horizontes de leitura.

Em “Fantasías revolucionarias: sobre *Otra vez el mar y Arturo la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas”, Candelaria Barbeira trata desses dois títulos do escritor cubano, discutindo como certo jogo entre o testemunho e a fantasia tanto dão corpo à narrativa, na obra do autor, quanto problematizam a própria noção de revolução e seus enclaves em relação ao gênero e ao marxismo, por exemplo. Na literatura de Arenas, então, a revolução adquiriria não mais o sentido governamental - em relação

ao qual, aliás, o autor pode ser visto como um crítico -, mas o sentido de utopia imanente, possibilidade de devir. Nessa perspectiva, o artigo também mostra as ressonâncias de aspectos caros à literatura e à crítica latino-americana da segunda metade do século XX, como o debate sobre o testemunho, suas multiplicidades nos contextos autoritários, e a problemática da ficção enquanto trabalho com a linguagem e suas ambivalências que, concretamente, constituem o texto literário.

Por fim, encerrando o dossiê, em “Intervenções críticas na/da escrita de María Moreno. Caderno de bitácora”, Miriam V. Gárate aborda certos procedimentos e movimentos constitutivos dos modos de ver e ler arquivos, ideias e, enfim, o mundo na escrita da argentina María Moreno, como o “cartoneirismo epistemológico”, a “bricolagem de textos e teorias”, a “heterogeneidade de registros discursivos”, a “fragmentariedade” e o “autoplágio”. A partir das considerações sobre tais elementos, Gárate realiza uma leitura de dois livros da escritora, a saber: *Black out*, de 2016, e *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, de 2018. Num exercício que se deve tanto ao trabalho de Moreno quanto à habilidade de Gárate para manusear esse vasto arquivo, ela aponta para algumas genealogias possíveis da literatura argentina levantada pela leitura de Moreno, a partir da de títulos, nomes, referências, que acabam por fazer emergir a figura de uma María Moreno também, no âmbito da crítica.

Na seção de tema livre, encontram-se os artigos “Tradición y renovación en *El Rodrigo*, de Pedro Montengón (1793): ¿novela romántica?”, e, “Porque desde aquella primavera, nunca más estuvimos solos: modos de

cooperação cartonera como política da escrita”. Em “Tradición y renovación en *El Rodrigo*, de Pedro Montengón (1793): ¿novela romántica?”, de Javier Muñoz de Molares Galiana, o autor analisa a problemática historiográfico-literária envolvendo a narrativa em questão, frequentemente apontada como um dos primeiros romances do romantismo espanhol. Muñoz demonstra que, ainda que possa fazer ressoar elementos posteriormente lidos como românticos, o relato não se configura como tal se visto da perspectiva criativa de seu autor, bastante pautado nas concepções neoclássicas. A presença de elementos romanescos em *El Rodrigo*, ainda que visível em relação ao diálogo possível entre o romance e o gótico, seria, pois, embrionária e insuficiente para caracterizá-lo.

No artigo “Porque desde aquella primavera, nunca más estuvimos solos: modos de cooperación cartonera como política da escrita”, Frederico Ranck Lisboa e Phellipy Jacome analisam as experiências de diversas editoras cartoneras na América Latina. Partindo da pioneira Eloísa Cartonera em Buenos Aires, no ano de 2003, os autores propõem em seu texto que tais experiências coletivas têm atuado numa reconfiguração do sensível, tal como entendido por Rancière. Para eles, “as possibilidades cartoneras ligadas às diversas instâncias de cooperação promovem esta reconfiguração do sensível através de uma democratização radical da literatura, principalmente nas esferas da escrita e edição”. Finalmente, se enfatiza como as editoras cartoneras se apropriam de modos de cooperação como uma possibilidade prática para a escrita de outros mundos possíveis.

Finalmente, a seção de resenhas deste número da Caracol é integrada por três textos: o primeiro, de Julio Andrés Gracia Lana, que trata do livro *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la “Bande Dessinée” de expresión francesa*; o segundo, de Gleydson André da Silva Ferreira, acerca de *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*, de Josefina Ludmer, com seleção de Ezequiel de Rosso; e o terceiro, de Xoán Carlos Lagares, sobre o livro *Língua e política. Conceitos e casos no espaço da América do Sul*, de Adrián Pablo Fanjul e María Teresa Celada. Seja no âmbito dos estudos da imagem, seja em relação à trajetória da prática crítica de Ludmer ou, ainda, no que diz respeito às problemáticas contemporâneas do tratamento das línguas no âmbito sul-americano, as três resenhas colocam em debate aspectos relevantes do hispanismo, a partir de temas, nomes e questões que integram a agenda teórica e crítica contemporânea da América Latina e cujos debates encontram-se ainda abertos e em desenvolvimento.

Como se pode notar, em seu conjunto, este número é amplo e diversificado, contando com colaboradores e colaboradoras de diferentes regiões e diversos focos de interesse que apontam para a miríade de questões que constituem, atualmente, os debates da crítica literária contemporânea; a permanência e atualização crítica de temas já consagrados no hispanismo peninsular; além do esforço de diálogo crítico com a produção acadêmica que vem sendo produzida e divulgada tanto na América Latina quanto na Espanha.

Aproveitamos para agradecer a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, colaboraram para a realização deste número da Caracol e desejamos-lhes uma ótima leitura!

Wanderlan Alves,¹

Universidade Estadual da Paraíba

Rafael Gutiérrez²,

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rafael Gutiérrez (UFRJ)

-
- 1 Doutor em Letras pela UNESP, com pós-doutorado pela USP. Professor de Literaturas Hispano-americanas da UEPB, onde também atua na pós-graduação. Desenvolve estudos em teoria, crítica e literaturas modernas e contemporâneas na América Latina. Tem artigos publicados no Brasil e no exterior, além de capítulos de livros. Autor de *O melodrama e outras drogas: uma estética do paradoxo no pós-boom latino-americano* (Eduepb, 2019) *Travessias críticas: temporalidades e territórios na narrativa latino-americana das últimas décadas* (Eduepb, 2022). Líder do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO/CNPq) e membro dos grupos Trânsitos teóricos e cruzamentos epistêmicos: feminismo(s), estudos de gênero e teoria queer (UFSM/CNPq) e Estudos literários interamericanos e transatlânticos (UFRJ/CNPq). É Bolsista de Produtividade do CNPq.
 - 2 Rafael Gutierrez e escritor e crítico literário. Professor Adjunto de Literatura Hispano-americana no Departamento de Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E autor dos romances: *Como se tornar um autor cult de forma rápida e simples* (2013), *Crimes sublimes* (2018); do livro de poemas *A orelha de Holyfield* (2017) e do livro de ensaios *Formas híbridas* (2019).

DOSSIER

CRÍTICA LITERARIA:
VUELTAS, RECONFIGURACIONES
Y EXPANSIONES EN
AMÉRICA LATINA

O partido da incerteza e as células combatentes: tons e políticas do ensaio na crítica latino-americana

The uncertainty party and the combatant cells: tones and politics of the essay in Latin-American criticism

Gabriel Fernandes de Miranda

Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Estudos de Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), licenciado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Se interessa pelas interfaces entre teoria literária e teoria política. Atualmente é professor na rede da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ).

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0789-2107>>

Contato: gd.miranda1@gmail.com
Brasil

Recebido em: 15 de julho de 2023

Aceito em: 04 de agosto de 2023

PALAVRAS-CHAVE:

Ensaio; Crítica latino-americana; Alberto Giordano; Políticas da crítica.

Resumo: Este artigo pretende delimitar algumas tendências do uso e da conceptualização do ensaio na crítica literária latino-americana, mais especificamente na intercessão entre Argentina e Brasil. Por meio da leitura de alguns textos seminais acerca do ensaio como gênero e de outros, latino-americanos, publicados nas últimas duas décadas, argumenta-se pela existência de um “partido da incerteza” que insiste na indeterminação como característica da forma ensaio. Argumentaremos, no entanto, que uma ilimitada potencialidade do ensaio, quando institucionalizada, pode levar a uma perda de potencial político da forma. Buscaremos apontar, portanto, algumas relações possíveis entre ensaio e política que reaparecem mesmo nos discursos que buscam afastar a forma ensaística da disputa política.

KEYWORDS: Essay; Latin-american criticism; Alberto Giordano; Politics of criticism.

Abstract: This article tries to define some tendencies of use and conceptualization of the essay in Latin-American literary criticism, more specifically in the intercession between Argentina and Brazil. Through the reading of some seminal texts on the essay as a genre and some Latin-American texts published on the last two decades, we argue that there is an “uncertainty party” that insists on the indetermination as a defining feature of the essay form. We argue, however, that an unlimited potentiality of the essay, when institutionalized, can lead to a loss of political potential for this form. Therefore, we will try to point to some possible relations between essay and politics that reappear even in those discourses that try to push away the essay form from the political dispute.

GENEALOGIAS E APROXIMAÇÕES

A história do ensaio como gênero é bastante conhecida, sua origem tende a ser situada na publicação inaugural dos *Essais* de Michel de Montaigne na França em 1580. O retorno histórico até sua figura de origem parece ser um dos tropos que habitam o ensaísmo contemporâneo. No texto presente, no entanto, buscarei um percurso mais recente que permita reler as ligações da forma ensaística com a política. A figura do ensaísta original, aliás, já dava pistas de uma ligação próxima entre esses campos, já que Montaigne exerceu o cargo de prefeito de Bordeaux logo depois de publicar suas famosas reflexões¹. Distanciando-me de Montaigne e da cena originária do gênero, me interessam as discussões contemporâneas que circundam a forma-ensaio. Essa outra genealogia, que podemos resumir como ensaios sobre o ensaio, aparece com força mais ou menos intensa desde o século XX e funda um campo no qual se disputam a validade do ensaio como modelo de escrita, sua relação com o pensamento e, sobretudo, sua utilidade diante da cristalização dos modos de expressão da crítica e da teoria literárias.

Uma outra cena adâmica – que pode ser contraposta por outra, “evânica”, como pensa Danielle Magalhães (2023) – se abre, um pouco distante do território latino-americano que nos interessa: o pontapé dado por Adorno (2012) em “O ensaio como forma”, texto que integra o primeiro volume de *Notas de Literatura*. Situando sua discussão no cenário intelectual alemão

1 A lembrança do cargo estatal do ensaísta vem de uma comunicação de Felipe Charbel (2023), intitulada “O ensaísta aposentado”, no evento “A Partilha da Incerteza”, realizado na PUC-Rio em Junho de 2023.

que desvalorizava o ensaio, o filósofo escrevia escolhendo de modo preciso a figura antagônica em oposição à qual o ensaio se definiria: o método herdado de René Descartes. Para o frankfurtiano, o ensaio, por meio de seu mergulho no objeto, se afastaria da proibição de pensamento sobre o efêmero e da tendência à abstração dessa outra matriz (Adorno, 2012, p. 25-27). O desvio em relação ao método cartesiano se daria em três passos. Contra as indicações de Descartes, a forma ensaística não dividiria o objeto de seu conhecimento, nem avançaria seguindo um percurso crescente de problemas que vão do fácil ao difícil, funcionando, ao inverso, pelo mergulho inicial na dificuldade (Adorno, 2012, p. 32). Tampouco teria o ensaio a pretensão de exaustividade exigida pela herança científica cartesiana (Adorno, 2012, p. 34).

Se a insistência de Adorno na defesa do ensaio como alternativa ao método teria ressonâncias políticas na medida em que encaminhava uma defesa da liberdade do pensamento contra os modos engessados existentes na sociedade, a política do ensaio poderia ser lida de outro modo em “O ensaio como forma”. Recolhendo conceitos que aparecem na tangente do argumento de Adorno, imagino poder propor uma série de perguntas acerca do ensaio que o colocam mais próximo do pensamento político. Afinal, para ele, o ensaio é um modo de pensamento que não pretende alcançar “algo para além das mediações” (Adorno, 2012, p. 27), mediações essas que seriam, Adorno adiciona, “históricas”. Ainda no mesmo texto, a aparição da ideia de uma “rebelião estética” (Adorno, 2012, p. 34) contra o método conclama a pensar em uma política do ensaio que enfatiza tanto a forma – estética – quanto o modo de ação – rebelião.

Contudo, a radicalidade rebelde do ensaio se encontra com o entendimento de Adorno de que a lógica ensaística não seria de todo oposta à lógica discursiva da filosofia. Seu funcionamento se daria como um passo ao lado do modelo hierarquizante legado pela tradição, por meio de uma coordenação de seus elementos (Adorno, 2012, p. 43). O caráter coordenador do ensaio completaria, desde uma leitura política, sua relação com a criação e com a totalidade. Avesso à concepção do homem como criador e da criação como ato *ex nihilo*, o ensaio trabalharia uma “totalidade do que não é total, uma totalidade que, também como forma, não afirma a tese de compatibilidade entre pensamento e coisa” (Adorno, 2012, p. 36). Se não há identidade entre esses elementos e o ensaio seria o privilégio da expressão da linguagem, a mediação retorna como palavra que pode sintetizar os efeitos do gênero ensaístico no pensamento.

DISPUTAS ENSAÍSTICAS: ENTRE A INDEFINIÇÃO E A MEDIAÇÃO

Em ensaio sobre a literatura do futuro, o escritor argentino Sergio Chejfec (2005) apontava para a centralidade da contiguidade no porvir literário. Distante das designações imediatas do território e da nacionalidade que seguem regendo nossos modos de organizar as letras, Chejfec (2005, p. 32) imaginava a escrita como um avizinhamento, uma geografia separada, mas próxima, na qual as fronteiras nacionais se diluem não em benefício de um universalismo da aldeia global, mas de uma outra relação com o território. A imagem da contiguidade permite sair de Frankfurt para adentrar

o cenário da vizinhança sul-americana e mais especificamente argentina. Dentro da tradição de ensaios sobre o ensaio, dois críticos argentinos têm compilações de textos que exploram o espaço literário da América Latina. Alberto Giordano, unindo textos da década de 1980 até o início dos anos 2000, pensa os “modos do ensaio”, e Ana Cecília Olmos, lendo sobretudo os ensaios de escritores de ficção das neo-vanguardas setentistas à primeira década do século XXI, busca entender a funcionalidade da forma ensaística no interior da cena da escrita. Ambos, me parece, convergem na valoração positiva de alguns aspectos do ensaio que aponta para uma continuidade dos argumentos adornianos.

Em *Modos del ensayo*, Giordano, cuja pesquisa tem circulado em torno do ensaio, da escrita de diários e da experimentação formal na crítica literária, compila alguns textos de interesse para o problema da política ensaística. Um deles, “*La crítica de la crítica y el recurso al ensayo*”, é tanto uma reflexão geral acerca de modos de compreensão do ensaio em relação à função social do intelectual, quanto uma recuperação do debate em torno do gênero e do fazer crítico na conjuntura pós-ditatorial na Argentina. Naquele cenário de mudança de regime político, Giordano vê uma apelação “*al ensayo como valor no sólo para apreciar desde él sus indigencias actuales, sino también para señalar, en su dirección, posibles vías de experimentación que le permitirían no cerrarse [a crítica] sobre sí misma []*”. (Giordano, 2005b, p. 250). O destaque desse texto particular do crítico rosarino se dá também pelos textos que elenca na tentativa de compreender definições antagônicas do ensaio. Trabalhando com reconhecidos nomes da intelectualidade argentina, Giordano

elencas duas publicações sobre o ensaio surgidas no intervalo dos anos 1980 e 1990. A primeira, uma conferência de Beatriz Sarlo apresentada em 1984 e publicada no mesmo ano na revista da UBA *Espacios*. A outra, uma série de intervenções publicadas em dossiê sobre o ensaio aparecido no número 18 da revista *Babel*, em 1990, nas quais estavam, entre outras, as assinaturas de Nicolas Casullo, Horacio González e Héctor Schmucler².

Na montagem de Giordano, o argumento de Sarlo aparece como aquele a ser evitado já que sua perspectiva do ensaio seria utilitária, imaginando-o como ferramenta para sair do isolamento e da perda de relevância da atuação intelectual na Argentina dos 80. A forma do ensaio funcionaria, então, como antídoto à perda de possibilidade de intervenção política da figura intelectual (Giordano, 2005b, p. 251). Monta-se uma “*estrategia de resistencia a los poderes reductores de la academización*” (Giordano, 2005b, p. 252. Grifo do autor). Contudo, se pudermos vislumbrar uma politização imediata do ensaio através de uma possível funcionalidade democratizante, Giordano (2005b, p. 253) nota que a abordagem de Sarlo se dava por um ponto de vista retórico: o ensaio seria uma técnica e um instrumento a serviço de valores políticos e éticos alheios à sua forma. A atenção à forma dava lugar a uma concepção do modo ensaístico como um “*medio de transmisión de conocimientos, un instrumento adecuado para que el crítico recupere su rol de ‘portador de la mediación’ (Hauser, citado por Sarlo) entre el autor y el público*”. (Giordano, 2005b, p. 253). O retorno da ideia de mediação aqui proposta

2 Os textos lidos nessa ocasião foram compilados pelo próprio Giordano mais recentemente em *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. (Giordano, 2015).

colocava uma função política bem delimitada ao ensaio, ao mesmo tempo que reforçava não o caráter exploratório da escrita – presente na indefinição defendida por Adorno –, mas sim a própria *posición* do crítico que o escreve. A fidelidade à escritura se transmuta, no lugar encampado por Sarlo, em uma fidelidade à política como manejo do discurso. No campo de batalha cultural, o ensaio é uma das armas possíveis que permitiriam retomar uma interação entre intelectualidade e massa perdida, segundo Sarlo (2015b), desde a década de 1960 na Argentina.

Desviando de Sarlo, Giordano (2005b, p. 253) aponta a ausência da singularidade da forma ensaio, “*su excentricidad, su marginalidad y incluso su inutilidad*” e apela, por meio de citação a Raúl Beceyro, para uma definição do ensaio como pensamento sem compromisso com o mundo e sem outra lógica que a sua própria (Giordano, 2005b, p. 254). A autoridade da citação encerra rapidamente as proposições da crítica que dirigiu a lendária revista *Los Libros*, fechando o ensaio na sua indefinição e apostando na sua autonomia formal de modo a indicar para uma *imunización*, no sentido dado por Roberto Esposito (2003) de um rompimento dos laços sociais, da escrita ensaística. A rebeldia do ensaio é recuperada aqui como uma liberdade absoluta e ilimitada. Vista a partir da Teoria, a indeterminação como elemento distintivo da literatura já foi criticada por Jacques Derrida (2014), que sublinhava a maleabilidade da instituição literária e sua possível deriva em uma irresponsabilidade, e Marcos Natali (2020c), que revelava o uso da indeterminação da Literatura como argumento de desconexão entre a literatura e a comunidade leitora no caso da literatura de Monteiro

Lobato. Na leitura de Giordano sobre o ensaio de Sarlo, a reivindicação da indefinição e da singularidade da forma passa a se confundir com uma *debilidade política*.

Nos textos de *Babel*, Giordano lia uma convergência com Sarlo no diagnóstico de uma perda decorrente da especialização da linguagem crítico-acadêmica. Ao mesmo tempo, ele apontava a discordância dos autores do dossiê no seu embate com o encarceramento acadêmico da crítica. Para o crítico, os textos em questão opunham à debilidade crítica o ensaio como questionamento da eficácia como fiel da balança. Ele resume:

Lo que se busca, apelando al ensayo, no es la posibilidad de establecer nuevos pactos de lectura, sino de ampliar y potenciar las posibilidades de la crítica liberándola de la compulsión al entendimiento, de la exigencia de justificarse por el consenso. (Giordano, 2005b, p. 254).

A escolha de palavras aqui permite remeter, talvez a contragosto de Giordano, à conjuntura política do pós-ditadura, resumida pela noção de consenso e compartilhada em maior ou menor grau nos cenários do Cone Sul (cf. Richard, 2021, Acselrad, 2015; Casullo, 2006). A remissão ao passado político permite ver que a disposição antagônica dos textos de *Babel* e de Sarlo não se limita às definições do ensaio, mas parece adentrar o campo da atuação política institucional. O conhecido apoio de Sarlo ao governo de Raúl Alfonsín (cf. Pires, 2011), que comandou a transição e cujo legado foi tanto o informe *Nunca Más* quanto a promulgação de leis que cessavam a judicialização dos crimes da ditadura, pode ser lido nos interstícios do “consenso” ao qual os escritos de Casullo, González e Schmucler se oporiam.

As distintas definições do ensaio nessa série montada por Giordano seriam disputas também em torno da política e, sobretudo, dos usos e tabus na relação entre intelectualidade e Estado. Nessa perspectiva, os argumentos de Sarlo ganham contornos mais nítidos, de maneira que a busca por uma funcionalidade política do ensaio é também uma investigação de mecanismos discursivos capazes de reatar laços comunitários erodidos desde pelo menos o golpe de Estado de 1966 e definitivamente estilhaçados durante a ditadura de 1976. A reconstrução da comunidade nacional parece ser o subtexto da linhagem utilitária de Sarlo que Giordano mantém de fora da análise. Sua reemergência permitiria historicizar as disputas críticas e teóricas mais além de um pertencimento exclusivo aos meandros do campo acadêmico.

Na outra aparição do ensaio em *Babel*, Giordano sublinha a visão compartilhada entre os autores que definem a forma originada em Montaigne como uma língua do equívoco, cujo sentido político estaria mais a serviço de uma quebra dos modelos vigentes de transmissão do conhecimento – a língua acadêmica, os meios de comunicação massiva – do que em sua capacidade propositiva. A forma ensaística se configura, escreve Giordano (2005b, p. 255), como “*un campo de resistencia a la homogenización y el disciplinamiento porque no niega, sino que explota las posibilidades de su ineficacia*”. Contrastando, portanto, com a instrumentalidade política presente na posição de Sarlo, a busca contínua representada pelo ensaio se moveria também como um modo de ocupar “disposições éticas” (Giordano, 2005b, p. 256). A regra ética à qual o ensaio obedeceria, em contraponto à pressão da eficácia e dos resultados advinda da crítica universitária, seria a de “*no escribir sobre ningún*

problema, si ese escribir no se constituye también en problema". (González, p. 29 *apud* Giordano, 2005b, p. 256).

Caracterizado por sua reflexão acerca do modo de escrever, na versão de Horácio González, então professor de Ciências Sociais da UBA e, posteriormente, diretor da Biblioteca Nacional, o ensaio seria um encontro entre as linguagens das ciências sociais e da estética, encontro que se dá "en *la escritura (desinteresada de su función mediadora, convertida en exploración de lo desconocido)*". (Giordano, 2005b, p. 257. Grifo do autor). Nessa encarnação, o ensaio suspende "*exigencias institucionales*" e recobra a ligação com a experiência na mesma medida em que carrega o "*fracaso de la función mediadora del lenguaje crítico*". Fugindo das instituições e dos limites da academia, o ensaio se configura, nessa leitura de *Babel* 18 por Giordano, em um meio sem fim, cuja única função parece ser a disposição ética de tudo questionar. A ênfase do crítico rosarino³ recai sobre uma política de resistência total aos empurrões em direção à cristalização do saber e da escrita acadêmica. No entanto, o próprio texto de González, ainda que se declare partidário de uma liberdade exploratória da escritura, já buscava imaginar formas de relação entre a singularidade da forma ensaística e a multidão leitora. Ele escrevia: "*Pero, en vez de una comunicación sin comprensión, preferimos nosotros una inteligibilidad sin comunicación*". (González, 2005, p. 88). A comunicação seria um dos modos possíveis da ligação entre leitores e a matéria do ensaio, mas não a única. No argumento do futuro diretor da Biblioteca Nacional, a

3 O epíteto vem de um belo ensaio de Antonio Marcos Pereira (2021) que homenageia Giordano e reflete sobre seu próprio percurso de tornar-se um crítico literário.

singularidade do ensaio não implicava um isolamento do tecido social, mas uma outra política de inteligibilidade que se equilibraria entre o “*placer yoísta y un texto que busca ávidamente lectores que lo adoptarán o lo abandonarán*”. (González, 2005, p. 89). Legibilidade, conexão entre o si mesmo e os outros, lados que pareciam incomunicáveis no relato de Giordano tinham já pontos de intercessão no ensaísmo publicado em *Babel*.

A direção dada por Giordano aos sentidos do ensaio se utiliza, então, do gênero como modo defensivo. É embarcando na aventura da escrita que a forma-ensaio permite que o crítico possa se livrar do acosso de exigências alheias – institucionais, políticas, comunitárias. O que resta por fora dessa definição do ensaio é precisamente sua política. Se a fidelidade do ensaísta deve ser sempre à experimentação da língua, as intervenções no presente e no ordenamento imaginário da sociedade que o ensaio produz seriam apenas frutos do acaso. Com uma fuga da noção de “mediação”, o ensaio recai no vício da saída pelo encerramento imunitário. Resistindo às pressões de ordenamento discursivo e institucional, ele se afirma como trabalho negativo, espaço de exploração do pensamento sem amarras. Não por acaso, em outros dos textos que compõem *Modos del Ensayo*, Giordano escreve sobre uma “*legalidad propia de la literatura*” que se desenrolaria no palco da forma ensaística (Giordano, 2005a, p. 225). Neste outro artigo, o diálogo com Blanchot, Barthes e Benjamin fundamenta uma perspectiva do ensaio como exercício de uma força contrária. Contra as limitações da teoria (Giordano, 2005a, p. 232), das fronteiras disciplinares (Giordano,

2005a, p. 233), ou da completude da obra (Giordano, 2005a, p. 237), o ensaio escapa e opera na negativa de todo exercício de poder.

Imagino, todavia, que a repetição da forma informe do ensaio desde o texto de Adorno não poderia ser tomada apenas como modelo de resistência. Afinal, a duração desse tipo de (in)definição do ensaio indica um devir-hegemônico que entra em contradição com seus próprios argumentos. A ambivalência adotada como valor supremo da forma seria um modo, como nota Jackson Arn (2022) em texto recente sobre o cenário ensaístico estadunidense, de escapar de críticas. A permanência e a reiteração da singularidade do ensaístico e de sua potencialidade resistente abre espaço para uma pergunta que poderia ser formulada como: o que ocorre quando o recurso à indefinição se torna, ele mesmo, institucionalizado?⁴

O problema poderia ser glosado, ainda, com um escrito posterior de Giordano que apareceu como prólogo à sua compilação *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80*. Nesse texto, os argumentos já presentes em “La crítica de la crítica y el recurso al ensayo” se expandem e o crítico adota um ponto de vista panorâmico, que apresenta os textos compilados, diverso da encenação anterior que se limitava à leitura de Sarlo e dos ensaístas de *Babel*. O “discurso sobre o ensaio” por ele delimitado não contém os ensaios de escritores, mas apenas as produções ensaísticas de autores ligados à crítica literária e cultural. Naquela oportunidade, Giordano (2015) evidenciava

⁴ O tom dessa pergunta é uma homenagem e um empréstimo das formulações polêmicas de Marcos Natali (2020a; 2020b) acerca da Literatura como valor universal ao qual se deve uma fidelidade absoluta.

ainda mais sua própria posição. Para ele, o elogio do ensaio seria uma linha que atravessa a história se opondo à arrogância do conhecimento (Giordano, 2015, p. 12) e a enunciação do nome próprio exigida pelo gênero serviria como uma ferramenta de renúncia aos poderes e privilégios da função autor (Giordano, 2015, p. 13). Uma vez mais, ele divide as facções que disputam as “políticas do ensaio” (Giordano, 2015, p. 16) entre um grupo que busca no gênero um modelo retórico de inteligibilidade e outro que o prefere “*como experiencia irónica de los límites de lo comunicable*” (Giordano, 2015, p. 16). O primeiro grupo seria aquele fundado pela já mencionada comunicação de Sarlo de 1984; e o segundo, originado com um texto de Eduardo Gruner do ano seguinte, seria aquele no qual se localizam as contribuições já mencionadas do n. 18 de *Babel*.

A divisão dos polos em combate evidencia a disputa no interior da crítica pelos usos e funções da textualidade ensaística, sublinhando, portanto, a dimensão política das diversas delimitações do gênero. Modo prioritário da “crítica da crítica” (Giordano, 2015, p. 22), o discurso sobre o ensaio é também um campo no qual se decidem as funções e operações daquilo que chamamos de crítica literária. Nessa revisitação mais recente do tema – seus ensaios anteriores haviam sido publicados inicialmente em 1998 –, Giordano admite um fundo político e institucional para aquelas intervenções que insistiram na indefinição e na singularidade do ensaio. Logo, ainda que o recurso à filosofia de Maurice Blanchot leve o crítico ao elogio da indeterminação e da liberdade experimental da escritura, sua própria visão

sobre o campo permite vislumbrar a inevitável conexão entre o ensaísmo e a política na crítica.

Ao mesmo tempo em que posso sublinhar os efeitos e entornos políticos das disputas em torno do ensaio, a divisão, ainda que funcional, dos grupos da controvérsia parece ser minada pela aproximação dos textos que os simbolizam. Se for possível situar o debate em termos distintos, os grupos se dividiriam entre um “partido da incerteza”, no qual as leituras do pós-estruturalismo francês levam a uma defesa recorrente dos benefícios da indeterminação, da singularidade e da liberdade do ensaísmo diante das exigências do campo institucionalizado da crítica literária; e algumas “células de combate”⁵, nas quais o ensaio é uma das ferramentas possíveis para o exercício da polêmica como forma principal da relação entre um crítico e seus pares. Essa cisão, no entanto, deve reconhecer a interconexão e o compartilhamento de problemas entre os polos da querela.

Afinal, o texto fundacional no qual Sarlo desenvolvia a defesa do ensaio como ferramenta retórica capaz de superar o provincianismo universitário se abria com a admissão da incerteza que, na visão de Giordano, caracterizaria

5 A expressão reabilita o vocábulo “célula”, corrente nas décadas de 1960 e 1970 no âmbito das esquerdas revolucionárias latino-americanas, e o liga à expressão “crítica cultural como esporte de combate”, mobilizada por Maria Caroline Tresoldi para conectar os ensaios de Beatriz Sarlo e Roberto Schwarz (Tresoldi, 2019). A proposição de Tresoldi, que me parece captar a centralidade de recursos que fomentam a polêmica e a disputa nos escritos destes dois intelectuais, se baseia, por sua vez, em enunciado do sociólogo Pierre Bourdieu que resumia a Sociologia como “esporte de combate” no documentário *La sociologie est un sport de combat*, dirigido por Pierre Carles (La Sociologie, 2001). Uma reflexão acerca do filme e da consigna que lhe serve de título aparece ainda em verbete de Afrânio Mendes Catani (2017) no volume *Vocabulário de Bourdieu*, no qual se frisa a conexão do sociólogo com os movimentos sociais e uma visão política da disciplina sociológica.

o núcleo oposto. A criadora de *Punto de Vista* escrevia: “*Por momentos me veo asaltada por las dudas de la utilidad del trabajo que producimos. Me pregunto si los que nos identificamos como críticos literarios tenemos un saber y un discurso o si tenemos solamente un discurso*”. (Sarlo, 2015b, p. 43. Grifo nosso). No trecho, a crítica se coloca na instável posição da dúvida, questionando-se acerca da validade e da produtividade do saber dos estudos literários. Admitindo a incerteza ensaística no próprio fazer da crítica, Sarlo define o objeto dos seus estudos, a literatura, como um “objeto evanescente” ao qual o crítico adiciona um discurso lateral (Sarlo, 2015b, p. 44). O caráter tangencial do discurso da crítica, seu déficit de rigor científico, mesmo em comparação com os campos mais próximos das humanidades como a linguística e as ciências sociais, coloca ao sujeito que a exerce uma “*identidade problemática*”.

A defesa do papel mediador do sujeito da crítica, que aparece em Giordano como uma utilização indevida do ensaio como meio em vista de fins que lhe são heterogêneos, é pensada desde o início a partir de uma posição instável. Sarlo escreve:

El crítico literario vendría a ser un distribuidor del saber (en un sentido amplio, como conjunto de disposiciones, o “savoir-faire”) necesario para leer ese universo discursivo que es la literatura. Si esto es así, también tendría razón Hauser cuando afirma que el crítico literario es una especie de hombre de dos mundos –de esquizofrénico, podría decirse también–. Porque el crítico literario es alguien que representa al público frente al escritor y al escritor frente al público. El crítico literario, enfrentado con el escritor, en realidad menta al público, dado que hace una lectura del texto que supone un movimiento de ese texto hacia el público. Pero enfrentado con el público,

en realidad menta a la literatura, habla de la literatura y de sus procesos de producción. (Sarlo, 2015b, p. 45).

Ainda que a menção à distribuição do saber direcione o enunciado para uma singularização da crítica literária como saber especializado na trama social, os efeitos dos enfrentamentos entre o sujeito da crítica e os polos representados por escritores ou leitores levam-na a uma oscilação que não é devidamente percebida por Giordano. Sarlo escreve, denunciando o caráter divergente de sua própria prática: *“El crítico, oscilante, un poco histérico, entre estos dos polos, coquetea con uno y otro sin decidir nunca del todo donde está su lugar y su relación constitutiva. El crítico es alguien definido por la ausencia de lugar”*. (Sarlo, 2015b, p. 45. Grifo nosso). O elogio da posição intersticial e a ênfase da incerteza aparecem aqui como elementos constitutivos da definição “utilitarista” do ensaio. Compartilhando o tema da indefinição, os grupos da contenda se aproximam mais do que a divisão deixada por Giordano deixaria supor. O que os diferiria, então, seria o local reservado à indeterminação. Em Sarlo, esse elemento aparece como ponto de partida desde o qual se pode propor uma intervenção enquanto, nos representantes do “partido da incerteza”, ele ocupa um local conclusivo, um ponto de chegada a partir do qual já não se pode seguir. A circulação dos mesmos termos estabelece um campo de conflito compartilhado no qual agem os blocos em litígio. Dentro desse espaço, a contenda se dá pela reorganização da disposição da incerteza, montando uma imagem da política da crítica como um jogo de armar informado intensamente pela conjuntura.

Ainda nas encarnações da discussão acerca do ensaio, damos um passo contíguo à cena elencada em *Modos del Ensayo*. Ana Cecília Olmos, crítica argentina radicada no Brasil, apresenta em *Escritas descentradas: o ensaio dos escritores na América Latina* uma concepção do ensaio que reabre as possibilidades cerradas pelo embate textual montado até aqui via Giordano. Os ensaios que lhe interessam, escritos por autores de ficções latino-americanas e, portanto, distintos da distinção entre ensaísmo literário e “discurso sobre o ensaio” com a qual opera Alberto Giordano, apresentariam uma especificidade na medida em que se encaminham para uma crítica literária voltada para a pergunta sobre a criação:

Os escritores, portando, debruçam-se sobre a letra dos textos, não para submetê-los ao rigor conceitual e à objetividade dos estudos filológicos, mas para atravessá-los em um movimento de leitura aleatório, fragmentário e provisório que não abandona o desejo de linguagem que os impulsiona para a literatura. (Olmos, 2019, p. 10).

Para Olmos, ao deslocar-se para o local da escrita literária, o ensaio usa do seu caráter inacabado para uma pergunta sobre o desejo de escrita ficcional. O exame daquilo que se lê é também direcionado àquele que escreve, apontando para uma dimensão autorreflexiva do ensaístico. Suplementando esse modo de exploração subjetiva, Olmos pensa o ensaio em ligação à dimensão social, histórica e cultural: os ensaios de escritores “deriva[m] da vontade de participar nos debates que se instauram e no âmbito cultural de sua época” (Olmos, 2019, p. 11), admitindo, portanto, a dinâmica interventora defendida por Sarlo em 1984.

Dividindo os artigos de seu livro em blocos cronológicos e teóricos dos 1970 e 1990, Olmos enfatiza, em relação ao primeiro bloco, o poder opositor dos ensaios, que desmantelam “os discursos ideologizados sobre a literatura” e “liberam a literatura de qualquer função de representatividade”. (Olmos, 2019, p. 13). Assim, as escrituras dos autores que eleger – os argentinos Luís Gusmán e Héctor Libertella, o brasileiro Osman Lins e a chilena Diamela Eltit – agem como provocações e contraposições ao marco antagônico do *boom* latino-americano, desconstruindo as pretensões continentais e a ligação da literatura com o território.

No bloco dos anos 1990, protagonizado por Sergio Chejfec, Juan Villoro e Jorge Volpi, o uso do ensaio se daria como um modo de crítica literária e, paralelamente, se contaminaria com a tendência autobiográfica da literatura, na qual a linguagem perde protagonismo em benefício do sujeito (Olmos, 2019, p. 14). Mais uma vez, o *boom* aparece como figura fantasmática que estrutura a argumentação e é em relação a ele que os ensaios daqueles escritores se posicionariam, dessa vez acompanhados por desvios em relação a “perspectivas teóricas culturalistas e pós-coloniais que, formuladas nos centros acadêmicos metropolitanos, pautavam a reconfiguração do mapa mundial”. (Olmos, 2019, p. 14). Combatendo em duas frentes – o essencialismo latino-americanista e a desterritorialização mercadológica – os ensaios demarcam “cartografias” que tendem não à dissolução das fronteiras nacionais e linguísticas, mas a um “ordenamento outro da literatura mundial”. (Olmos, 2019, p. 15).

Olmos tenta se distanciar da delimitação cronológica que sua divisão de blocos pareceria propor, afirmando, ao invés disso, que as questões presentes nos ensaios desses escritores ganham diferentes modulações e sempre retornam (Olmos, 2019, p. 15). Entretanto, as relações das teorias com as conjunturas que são por elas constituídas não podem ser de todo excluídas sem que percamos a materialidade das disputas em torno do gênero. Ao escrever sobre os autores neovanguardistas dos anos 1970, a crítica destaca o modo desviante com que o ensaio se insere no interior do projeto literário em circulação. Alinhados à noção de “escritura”, que “questionava, deliberadamente, os pressupostos da universalidade e inteligibilidade da instituição literária” (Olmos, 2019, p. 21), esses escritores apareciam na cena literária latino-americana como forças de ruptura com as tendências regionalistas, realistas ou do realismo mágico (Olmos, 2019, p. 22). Suas ficções produziam um “efeito teórico” que circulava em torno da ideia de ilegibilidade, horizonte de uma literatura que se queria distinta das múltiplas transparências das linhagens supracitadas.

Nos trabalhos de Osman Lins, Diamela Eltit e Luís Gusmán, o ensaio é, para Olmos, um desdobramento das práticas estéticas da ficção. Ele não é, portanto, “o reverso comunicativo da ficção” (Olmos, 2019, p. 31), mas uma continuação da liberação dos jogos significantes que caracterizavam a geração. Na mesma medida, como instância de interrogação sobre o fazer da escrita, o ensaio reafirmaria a não coincidência pronominal entre os autores, a subjetividade e os processos de escritura, deixando a produção ficcional como dimensão incognoscível. E, no entanto, Olmos, acompanhando a

trajetória de Eltit e Gusmán, lê no abandono da radicalidade das propostas da escritura e da ilegibilidade a aproximação paralela com as “pautas específicas do ensaio”, estabelecendo com a ficção “uma relação de interferência, de sobreimpressão, diria Barthes, que deixa adivinhar nele uma ficção de escritura”. (Olmos, 2019, p. 37). A incidência do ensaio funcionaria como uma saída do impasse colocado pelo projeto da ilegibilidade. Diminuída a força da novidade empunhada pela vanguarda, a escrita ensaística carregaria um grau menor da energia disruptiva da escritura. Ainda que essa indicação não seja explorada pela crítica, seus efeitos parecem ser mais amplos do que os limites do *corpus* do estudo. Seguindo a pista da passagem da escritura ao ensaio, posso imaginar o movimento como uma transformação da vanguarda como modelo de funcionamento compartilhado pela política e pela arte. O devir-ensaístico da geração subversiva dos anos 1970 poderia ser lido como um uso “não vanguardista da vanguarda”, como pensa Rodrigo Nunes (2014) em relação às dinâmicas políticas da última década. Para o filósofo, a disseminação da “função vanguarda” pelo tecido social deslocaria a suposição de transcendência que acompanhava o vanguardismo político do começo do século XX. Abandonando a tendência a se imaginarem como sujeitos que agem de fora sobre uma determinada situação político-estética, os autores lidos por Olmos teriam operado, *avant la lettre*, uma modificação na concepção de vanguarda característica, no campo das lutas políticas, da conjuntura dos anos 2010⁶.

6 Explorações das interseções entre as colocações de Nunes acerca da “função vanguarda” e das “práticas não vanguardistas da vanguarda” e o campo literário têm aparecido na cena teórica

A interligação entre política e ensaísmo não se encerra aqui. Em mais um dos artigos compilados, Olmos se aproxima do gesto de Giordano na leitura de *Babel*. Interessada em ler o lugar ocupado pelo ensaio no interior das revistas *Literal e Sitio* a partir das contribuições de Luís Gusmán a ambas, ela aponta, com Josefina Ludmer, para a função polêmica da escrita dessas revistas. O ensaio adentra mais diretamente nas disputas de poder, na política da literatura e em torno do campo literário. Nesse cenário, ele abandona sua liberdade formal que o isolava das exigências externas para descer de novo ao mundo dos vivos. Desviando da transcendência da autonomia, a leitura de Olmos dos ensaios de Gusmán compreende uma efetividade política da forma que, se não repete a concepção mediadora de Sarlo, parece tocá-la suavemente.

Em *Literal*, a política psicanalítica de desmontagem do sujeito, aplicada com a ausência de assinatura de autoria aos textos, impede – pelo menos até seu último número, em 1977, quando os textos apresentam autoria pela primeira vez – pensar no ensaio como forma descolada da noção mais ampla de escritura (Olmos, 2019, p. 58-59). Em *Sitio*, no entanto, publicada

brasileira. Em sua recente tese de doutorado, Vinícius Ximenes argumenta por uma capacidade da instituição universitária de “acolher ao menos *algumas moléculas* da energia das vanguardas, prolongando, por outros meios, sua batalha contra as pedagogias burguesas, mantendo ligado um espaço agonístico no qual se discute (e se disputa) explicitamente o valor de uso dos *corpus* [sic] e a relação entre os *usos do valor* e os *usos da vida*”. (Ximenes, 2023, p. 302. Grifo do autor). Em minha própria tese, o pensamento de Nunes é pensado com alguns romances contemporâneos que exploram as últimas ditaduras do cone-sul: “No plano dos romances, a incorporação de traços que deformam o gênero, como as anotações, os documentos ou a performance do fracasso da trama, permitem pensar na sobrevivência de uma pulsão disruptiva nesses textos. Essa pulsão, no entanto, convive e depende de um apelo democratizante ao relato familiar como registro hegemônico do passado ditatorial.”. (Miranda, 2023, p. 155).

já na convulsa década de 1980 de saída da ditadura militar, a intervenção cultural era central, permitindo “vozes dissidentes ao concerto uníssono das ideologias dominantes”. (Olmos, 2019, p. 61). Destacando um dossiê acerca do ensaio, forma valorizada pela sua capacidade de fundamentar uma ética das diferenças, Olmos traz à cena a convocação dos editores da revista por uma recomposição do ensaio em sua capacidade desafiante, polêmica, um “resgate do ensaio com a *convicção* de que a escritura é um campo de batalha”. (Olmos, 2019, p. 63. Grifo da autora). O consenso, tal como pensavam os escritores de *Babel*, aparece como o inimigo natural do ensaio, destacando, uma vez mais, a potência de uma política opositora da forma ensaística.

A contribuição de Gusmán ao dossiê abandona a indefinição da escritura para defender uma relação de diferença entre literatura e crítica. Olmos (2019, p. 64) destaca que é no interior dessa diferença que o ensaio pode funcionar, já que seria um suplemento textual imbuído da marca subjetiva. Lendo também outras aparições de Gusmán em *Sitio*, Olmos finaliza seu texto com aceno a Blanchot, escrevendo que a literatura “não sabe o que pode resultar politicamente dela”. (Olmos, 2019, p. 67). Nessa abertura, no entanto, o não saber se mostra limitado de um dos lados, afinal haveria uma “necessidade de não estar mais do que em relação indireta com o político”. (Olmos, 2019, p. 67).

Nessa concepção, a hegemonia da indefinição nos modos de caracterizar a forma ensaística devém uma política da literatura fechada em si mesma erigindo, no lugar do mandato do compromisso, uma outra prescrição cuja formalização pós-estruturalista escamoteia seu caráter *posicional*: a relação

indireta com a política. Para manter o paralelismo, uma questão alternativa àquela surgida diante de Giordano pode ser enunciada aqui: o que acontece quando, de fato, a forma ensaística se dirige e se ocupa da política?

A tendência a uma saída da política e a um apagamento de horizontes programáticos aparece uma vez mais no texto “Escrituras ilegíveis e comunidade literária”. Alinhando-se com o pensamento comunitário francês de Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot, Olmos lê Eltit e Libertella como expoentes de uma linha contrária à representatividade do “latino-americano” na literatura. Eles colocariam em seu lugar uma “rede geográfica de uma tradição própria”. (Olmos, 2019, p. 78). Essa rede, realizada por meio da escritura, seria “Uma comunidade, *não de organização, nem sujeita a programas*, mas de articulação de singularidades expressivas que se abrem ao diálogo”. (Olmos, 2019, p. 82. Grifo meu). O programa da ausência de programa se afirma aqui sem pudores, recostando na filosofia de Jean-Luc Nancy e sua “comunidade inoperante” (Nancy, 2016). A curiosa indefinição formal do ensaio dá esteio a uma saída dos dogmatismos, dos essencialismos geográfico-culturais, mas também empurra a política para fora. A expulsão dos poetas da República platônica se reverte em um gesto vingativo: dessa vez é a política a esfera proscrita. Esse modo de pensar o ensaio, ainda que reitere sua dimensão inacabada, funciona como um impedimento moral à sua politização.

A abertura e a indefinição, que um dia foram conceitos e lógicas capazes de fazer frente ao encerramento teórico da literatura ou sua sobredeterminação por meio de rótulos mercadológicos, hoje se cristalizam como pressuposto

e ponto de chegada incontestável. Afinal, o que Damián Selci, em livro que se propõe uma antifilosofia política, chama de *ethos* pós-estruturalista se caracterizaria precisamente pelo déficit de horizonte político que declina da insistência na “*prevención automática contra el esencialismo*”. (Selci, 2020, p. 19). No projeto de Selci para uma teoria da “organização permanente”, a indefinição e a insubstancialidade afirmadas pela filosofia pós-estruturalista não devem ser abandonadas, mas servir como pontos de partida, tal como eu apontava anteriormente em relação ao ensaio oitentista de Beatriz Sarlo. O problema seria, reeditando o modelo de pergunta leninista, “o que fazer com a insubstância?”. A posição de Selci poderia ser deslocada para o campo literário – ao qual, aliás, Selci não é nenhum estranho, tendo escrito romances, organizado antologias de poesia contemporânea argentina, e editado a revista *Planta* – de modo a compreender a indefinição do ensaio como um dado irrevogável, mas que não impediria interrogar seus efeitos políticos.

OUTROS TONS: AS DESVIRTUDES DA POLÊMICA

Se um dos tons possíveis no universo do ensaio seria o da polêmica, visível no uso beligerante do ensaio nas revistas literárias lidas por Olmos, ela parece se reproduzir na própria distribuição dos blocos da disputa entre “partido da incerteza”/“células de combate”. Para desviar da retórica destrutiva da polêmica, talvez fosse preciso colocar em cena uma sugestão de um outro ensaio de Alberto Giordano. No texto, intitulado “*Un intento frustrado de escribir sobre David Viñas*”, o modelo de leitura de Viñas permite repensar

os modos de relação entre a crítica e os escritores. Em “*Después de Cortázar: literatura y privatización*”, o crítico, reconhecido na intelectualidade argentina por sua atuação na revista *Contorno*, resistia à recepção da nova geração de narradores argentinos de meados dos anos 1960, entre os quais estavam Ricardo Piglia e Manuel Puig (Viñas, 1969). Ele lia-os como continuadores da prosa de Júlio Cortázar e seus textos como sintomas históricos dos efeitos da ditadura de Juan Carlos Onganía, instalada em 1966, não mais do que indícios de uma esfera pública encolhida pelo autoritarismo. Nessa (in)disposição para a leitura, os textos só podem ser marcas de uma conjuntura que lhes é exterior e imprime sobre eles seu poder. Para Viñas, a literatura sofre com a opressão autoritária e perde seu potencial na medida em que se recolhe ao espaço privado.

Giordano contrapõe a impostura dessa leitura com o procedimento de um outro leitor, cuja posição política, na esquerda em que também estava Viñas, não se traduzia em uma má vontade na leitura. Esse outro autor era Rodolfo Walsh, em cujo texto Giordano encontra outro modo de ler o contemporâneo, distinto do moralismo presente em David Viñas⁷. Ali, o autor de *Operación Masacre* invertia o sinal da operação de Viñas, preferindo ler nos textos dos mesmos autores a iminência da rebelião, de “*impulsos de*

7 Lembro que Walsh simboliza toda uma vertente da literatura argentina: ele é tanto o nome que resume uma ligação próxima entre literatura e realidade política quanto o modelo do escritor militante. Seu destino trágico como um dos desaparecidos políticos da ditadura argentina e seu pertencimento à organização de esquerda armada Montoneros o singularizam na cena literária ao mesmo tempo em que o inserem na série anônima da desapareição forçada. Para Paloma Vidal (2006, p. 15): “seu assassinato pela ditadura traz a marca simbólica de um momento de virada a partir do qual se tornou necessário reformular a relação entre literatura e política.”

desenmascaramiento, crítica y destrucción de la realidad”. (Giordano, 2005c, p. 205). A abertura ao novo, que Walsh demonstrava, configurava “*una interesante lección de crítica ideológica, la de la generosidad como virtud política*”. (Giordano, 2005c, p. 206. Grifo do autor). Aqui, esboça-se uma política da crítica como desvio da tendência hermenêutica, contra o desejo do mergulho profundo na obra, que prometeria a descoberta do núcleo secreto da história política – o golpe de Onganía de 1966 que explicava as debilidades e a *privatização* da literatura, segundo Viñas. Em seu lugar, Giordano ressalta uma fidelidade à literatura do futuro, uma disposição ética que intervém para tornar sensível um movimento ao invés de interrompê-lo.

No ensaio de Giordano, a distância entre os dois críticos, à esquerda do espectro político ainda que divididos na fidelidade ao Peronismo, é também uma distância no seu próprio modo de leitura. A intensão fracassada que aparece no título se desenrola na admissão do ensaísta de um sentimento de aversão e recusa que ia tomando conta de sua leitura dos textos de David Viñas. O ensaio serve para desviar do tom beligerante e moralista, abrindo em seu lugar a possibilidade de uma leitura aberta à novidade. Ao encontrar a ética-política da leitura generosa, o ensaísta performa em si mesmo a mudança de perspectiva simbolizada pelo contraste entre os dois autores lidos. Nesse ensaísmo crítico, o gênero é uma experiência de espiritualidade de chave foucaultiana, ou seja, uma modificação de si mesmo, como escreve Giordano (2015, p. 9) em outra ocasião, que permite uma transformação da subjetividade em jogo. A mudança, no entanto, não se atém apenas àquele que escreve, mas engendra toda uma política dos estudos literários.

A menção à generosidade, mais do que amenizar a polêmica que surge na minha leitura dos diferentes balanços do ensaísmo latino-americano, serve também como lembrança de que um outro modo de ler, distante da crítica ácida, é possível e efetivo no interior do campo da esquerda e na linhagem walsheana de escrita política da literatura. A tentativa de achar o ponto justo em que leitura, política e generosidade se encontram é, talvez, um dos desafios colocados pela leitura conjunta dos ensaios do “partido da incerteza” e das “células de combate”. A “virtude” que Giordano via em Walsh serve como ponte entre esses pólos da discussão em torno do sentido do ensaio. O tom generoso e a atenção à política não seriam regidos pela disjunção, mas podem ser compostos em um tipo de crítica que é combatente e incerta. A leitura generosa funcionaria, então, como uma alternativa, e não uma antagonista, à postura interventora encarnada por Beatriz Sarlo em seu ensaio de 1984 e por David Viñas em 1969.

No instante da suspensão da polêmica, um outro texto poderia ser adicionado à série de reflexões latino-americanas sobre o ensaio, dessa vez introduzindo uma instância a mais no jogo dos ensaios sobre o ensaio. Em “*Escenas institucionales. Sobre Modos del ensayo de Alberto Giordano*”, Jorge Panesi (2018) lê a compilação de Giordano seguindo a indicação da modalidade generosa de leitura, que permeia todo o livro *La seducción de los relatos*. Nesse ensaio sobre ensaios, Panesi destaca a linha compartilhada nos textos de Giordano: o ponto inicial do qual deriva a exploração ensaística são os episódios bastante materiais que ele, Panesi, chama de “*escenas institucionales*”. Nessas cenas, o ensaísta Giordano encontra detalhes e novas

leituras nas franjas do hábito da atuação universitária (Panesi, 2018, p. 284). Muitas vezes por acaso, outras por lampejos de atenção que permitem fugir da ritualística das aulas de literatura, Giordano, escreve Panesi, encontra o elemento que chama ao exercício barthesiano da escrita como derivação da leitura, que por sua vez exige um levantar da cabeça (Barthes, 2012, p. 26).

A *mise en abyme* ensaística proposta por Panesi apresenta também sua própria teoria política do ensaio. Desviando da tendência “autocomplacente” da polêmica, que opera simplificações, o ensaio traz uma

[] difícil ética que es también su política difícil e inestable, una ética de no decisión, o mejor, de decisión en retardo, retrasada, que hace justicia tanto al evanescente objeto que se quiere conocer, como al otro (el otro con el que se polemiza, pero también el otro en tanto lector, el no menos difícil e inestable lector de ensayos). (Panesi, 2018, p. 88).

A política ensaística encosta nos temas derridianos da indecidibilidade e de um particular conceito de justiça, mobilizado na “estranha instituição” da literatura (Derrida, 1994). Contudo, seria preciso atentar para o desvio da não decisão presente na escolha de Panesi. A prevenção ao exercício da soberania que circula nas teses do indecidível e da indeterminação se transforma em uma decisão atrasada, uma tomada de tempo que subverte a ligação restritiva entre decisão e poder soberano. Agindo pelo adiamento da deliberação, que não é igual, apesar da indicação disjuntiva no trecho acima, à sua ausência, o ensaio alarga o tempo da política.

O leitor de ensaios, escreve Panesi com Giordano, espera apenas o momento extático e instantâneo do “levantar a cabeça”. O gesto barthesiano

suporia “*un plus, una plusvalía incalculable*”. (Panesi, 2018, p. 289). O caráter desviante do ensaio o coloca entre a polêmica e o método, operando por uma abertura ao acaso “*de un futuro abierto que recogerá lo irreductible*”. (Panesi, 2018, p. 289). A abertura futura do ensaio se completa tanto com sua oposição aos ditames morais quanto com sua valorização da “discrição”, na qual o apagamento da presença autoral é o movimento que permite o espaço para o desejo de escrever do leitor. Desse modo, o que está em jogo no ensaísmo é uma espécie de contágio positivo, a partir do qual a singularidade ensaística é sempre a transmissão de algo que poderíamos chamar de desejo de escrita. A busca por uma legitimidade comunicativa do ensaio que anima a postura de Sarlo se transforma. O gênero passa a ser um outro modo de estar juntos, cujo desdobramento da generosidade como procedimento político de escritura constrói um campo mais do que resiste a forças externas. Escrever, então, com Olmos e Giordano parece ser um modo de ser conduzido pela política do ensaio, cuja disposição de multiplicar-se em escritas múltiplas o aproximaria da figura do Comum, multiplicidade de singularidades (Hardt; Negri, 2016).

Contrariando as insistências de Adorno, Olmos ou de Giordano, o ensaio seria legível, partindo de sua indefinição, como um modo de mediação. Sua forma, mais afim da arte e desviante da linguagem acadêmica feita para iniciados, abriria a possibilidade de uma comunalização do saber, mas também da política, dos afetos e da “*felicidad de la lectura*” (Panesi, 2018, p. 293), prometendo uma transmissão do pensamento que rompe seus enclausuramentos. No entanto, se a obstinação dos ensaístas na indefinição

é, ao mesmo tempo, uma concepção possível para o ensaio, seria preciso admitir um desvio da essencialização positiva da efetividade política da forma ensaística. Antes, seus efeitos e suas ligações com a política não seriam generalizáveis, mas indicações que dependem da contingência da obra e do momento de seu estudo.

A interdependência entre as políticas da crítica e a história política do território latino-americano se confirma se voltarmos a Beatriz Sarlo. Apesar de ser a fundadora de um certo modo combatente do ensaio, determinado como arma retórica em favor da revalorização do papel do intelectual, ela também assinou, décadas depois, no significativo ano de 2001, um texto que atentava para a forma do ensaio sem pensá-lo como meio para um fim. Em nota de rodapé do seu prólogo à coletânea *El discurso sobre el ensayo*, Giordano já ressaltava a curiosa “oscilação” posicional de Sarlo no campo de discussão do gênero. Para o crítico rosarino: “*Sarlo detenta el privilegio de ser, al mismo tiempo, referente histórico de una de las orientaciones del discurso sobre el ensayo y partícipe de la otra*”. (Giordano, 2015, p. 19). Ao colocar esse enunciado no espaço anexo ao seu texto, Giordano também escamoteia as consequências do duplo pertencimento de Sarlo, que faz erodir a validade da divisão tentada por Giordano e aqui continuada em outros termos. Através de “*Del otro lado del horizonte*”, sua segunda investida na batalha pela forma-ensaio, a diretora de *Punto de Vista* frisa o caráter maleável da escrita ensaística. Ali, o ensaio se metaforiza como um improviso musical que “*se cambia de dirección, se inventan atajos o se dan rodeos*” (Sarlo, 2015a, p. 134) e “*Así como no se resume en sus partes, un ensayo no se resume en sus hipótesis.*”

(p. 135). Os argumentos se transformam e muda a posição ocupada pela crítica: o ensaio já não é mais uma ferramenta que comunica melhor o saber oscilante dos estudos literários, mas é uma forma singular, sempre resistente às capturas do discurso da eficácia.

A distância entre os textos de Sarlo pode ser vista como uma mudança nas afiliações teóricas de quem assina o texto. A crítica dos anos 1980, ligada à divulgação de Raymond Williams e Pierre Bourdieu na Argentina (Gerbaudo, 2010, p. 52), passa a integrar o partido da incerteza. Em outra leitura possível, a crítica permanece a mesma e o que muda é a intensidade da presença de certos elementos de seu argumento, afinal a indeterminação da posição do crítico literário já estava presente no texto fundacional de *“La crítica: entre la literatura y el público”*. As perspectivas me parecem válidas, mas me interessa sublinhar o lugar da conjuntura na aparente passagem de Sarlo de um bloco a outro da querela ensaística. Se nos anos 1980 a transição era o problema que se infiltrava nas discussões intelectuais, solicitando modos de reorganização da sociedade, da nação e do Estado, a passagem pela experiência de desencanto com a FREPASO⁸ (Sarlo, 2012; Pires, 2011; Sebrían, 2016) modifica o modo de relação entre a intelectualidade e a sociedade. Diante da crise dos projetos por ela apoiados, a crítica reinventa a si mesma e ao ensaio. Nessa mudança de posição, tudo se dá como se a “ausência de

8 Frente partidária fundada em 1994 como alternativa de esquerda ao peronismo neoliberal de Carlos Saúl Menem, mas que fracassou ao manter o apoio à presidência de Fernando de la Rúa durante a insurreição de dezembro de 2001.

lugar” que caracterizava a crítica literária em 84 retornasse como elemento dominante na definição do ensaio como forma singular de escrita.

A atenção à forma, se admite uma maleabilidade do gênero, não se encaminha para uma defesa da ausência de definição. Antes, o texto do novo milênio busca elencar e exemplificar os recursos retóricos do ensaio como a polêmica, a metáfora ou o paradoxo, montando um corpus heterogêneo de escrita ensaística. A deriva é melhor verificável na frase que encerra “*Del otro lado del horizonte*”: “*No hay tipologías, hay solamente modos del ensayo*”, escreve Sarlo (2015a, p. 153). O dilema se resolve por um rebaixamento da capacidade de tipificação da escrita ensaística. Sem recorrer a tipos, só se pode falar em modos intercambiáveis e interconectados. A presença da formulação que dava nome ao livro de Giordano ainda em 1991 funciona como um aceno de Sarlo ao grupo opositor. Adentrando as fileiras desse outro polo da discussão, Sarlo também parece modificar seu procedimento usual da polêmica. Nesse outro modo da crítica, o ensaio reaparece como o lugar do exercício de uma certa generosidade, visível pelo empréstimo da expressão de Giordano. A funcionalidade política do gênero modifica sua direção e a disputa pelo seu sentido é, agora, um modo de convivência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acsehrad, Henri. *Sinais de fumaça na cidade: uma sociologia da clandestinidade na luta contra a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina; FAPERJ, 2015.
- Adorno, Theodor. “O ensaio como forma”. In: Adorno, Theodor. *Notas de literatura I*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 15-46.

- Arn, Jackson. “Reticências demais: contra o ensaio norte-americano contemporâneo”. In: *Serrote*, 41, 2022.
- Barthes, Roland. “Escrever a leitura”. In: Barthes, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 26-29.
- Casullo, Nicolás. “Entre las débiles estridencias del lenguaje”. In: Giordano, Alberto. *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005. p. 73-78.
- Casullo, Nicolás. “Memoria y revolución”. In: *Lucha armada en la Argentina: historia, debates, documentos*, 2, 6, 2006, p. 32-42.
- Catani, Afrânio Mendes. “*La sociologie est un sport de combat*”. In: Catani, Afrânio Mendes [et al.] (org.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 345-346.
- Charbel, Felipe. “O ensaísta aposentado”. Comunicação. In: *A partilha da incerteza: ensaio e poesia*. PUC-Rio. Rio de Janeiro, jun. 2023.
- Chejfec, Sergio. “La dispersión: sobre la literatura del futuro como contigüidad”. In: Chejfec, Sergio. *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005. p. 27-33.
- Derrida, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- Esposito, Roberto. *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Gerbaudo, Analía. “Intervenciones olvidadas: Beatriz Sarlo en la universidad argentina de la postdictadura (1984-1986)”. In: *Perífrasis*, 1, 1, 2010, p. 49-64. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/jwb57w>>. Acesso em 12 jul. 2023.

Giordano, Alberto. “Del ensayo”. In: Giordano, Alberto. *Modos del ensayo*: de Borges a Piglia. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005a. p. 223-248.

Giordano, Alberto. “La crítica de la crítica y el recurso al ensayo”. In: Giordano, Alberto. *Modos del ensayo*: de Borges a Piglia. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005b. p. 249-260.

Giordano, Alberto. “Prólogo: El discurso sobre el ensayo”. In: Giordano, Alberto (ed.). *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015, p. 5-29.

Giordano, Alberto. “Un intento frustrado de escribir sobre David Viñas”. In: Giordano, Alberto. *Modos del ensayo*: de Borges a Piglia. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005c. p. 197-208.

González, Horacio. “Elogio del ensayo”. In: Giordano, Alberto. *Modos del ensayo*: de Borges a Piglia. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005. p. 85-90.

Hardt, Michael; Negri, Antonio. *Bem-estar Comum*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.

La Sociologie est un sport de combat (A Sociologia é um esporte de combate). Direção e roteiro: Pierre Carles, Paris, França: CP Productions et VF Films, 2001 (146 min).

Magalhães, Danielle. “Conversa evânica: por uma outra genealogia do ensaio”. Comunicação. In: *A partilha da incerteza*: ensaio e poesia. PUC-Rio. Rio de Janeiro, jun. 2023.

Miranda, Gabriel Fernandes de. *A arte contemporânea e as formas do passado: o Comum e o próprio nas ditaduras do Cone Sul*. Tese de doutorado. Instituto de Letras, UFF, Niterói: 2023.

Nancy, Jean-Luc. *A Comunidade Inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

- Natali, Marcos. “Além da Literatura”. In: Natali, Marcos. *A literatura em questão: sobre a responsabilidade da instituição literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020a. p. 19-54.
- Natali, Marcos. “O Sacrifício da Literatura”. In: Natali, Marcos. *A literatura em questão: sobre a responsabilidade da instituição literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020b. p. 91-120.
- Natali, Marcos. “Uma segunda esméria: do amor à literatura (e ao escravizado)”. In: Natali, Marcos. *A literatura em questão: sobre a responsabilidade da instituição literária*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020c. p. 121-146
- Nunes, Rodrigo. “Notes towards a rethinking of the militant”. In: Brincat, Shannon (ed.), *Communism in the 21st century*. Vol. 3: the future of communism. Social movements, economic crises, and the re-imagination of communism. Santa Barbara, California: Praeger, 2014. p. 163-187.
- Olmos, Ana Cecilia. *Escritas descentradas*. O ensaio dos escritores na América Latina (1970-2010). Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.
- Panesi, Jorge. “Escenas institucionales. Sobre *Modos del ensayo* de Alberto Giordano”. In: Panesi, Jorge. *La seducción de los relatos*. Crítica literária y política en la Argentina. 1ªed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2018. p. 283-294.
- Pereira, Antonio Marcos. “Eu queria ser um crítico rosarino”. In: Charbel, Felipe; Magri, Ieda; Gutiérrez, Rafael (orgs.). *Experimento aberto: invenções no ensaio e na crítica*. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p. 37-50.
- Pires, Carol. Comigo não. Beatriz Sarlo, a voz do contra na Argentina. In: *Piauí*, São Paulo, nº 63, dez., 2011. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/comigo-nao/>>. Acesso em 13/01/2022.
- Richard, Nelly. “Huellas de la violencia, retorica del consenso y dislocaciones subjetivas”. In: Richard, Nelly. *Zona de Tumulto: memoria, arte y feminismo*.

- Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020. 1ª ed. Buenos Aires: CLACSO, 2021 [1998]. p. 27-41.
- Sarlo, Beatriz. Tozuda modernidad. Entrevista a Beatriz Sarlo. Mercader, Sofía; García, Diego. In: *Artepolitica*, Buenos Aires, 26 jul. 2012.
- Sarlo, Beatriz. “Del otro lado del horizonte”. In: Giordano, Alberto (ed.). *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015a, p. 133-153.
- Sarlo, Beatriz. “La crítica: entre la literatura y el público”. In: Giordano, Alberto (ed.). *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015b, p. 43-58.
- Sebrian, Raphael Nunes Nicoletti. *Uma revista da ditadura à democracia: cultura e política em Punto de Vista (1978-2008)*. Tese de doutorado. FFLCH, USP, São Paulo: 2016.
- Selci, Damián. *La organización permanente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial las Cuarenta; El río sin orillas, 2020.
- Tresoldi, Maria Caroline Mermerolli. *Crítica cultural como “esporte de combate”*: notas sobre o ensaísmo de Roberto Schwarz e de Beatriz Sarlo. Tese de doutorado. IFCH, Unicamp, Campinas: 2019.
- Vidal, Paloma. *Depois de tudo: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado. Instituto de Letras, PUC-Rio, Rio de Janeiro: 2006.
- Viñas, David. “Después de Cortázar: historia y privatización”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 234, jun. 1969, 734-738.
- Ximenes, Vinícius. *Ler na extração, ler a extração*. Estudos com Josefina Ludmer (Argentina-Brasil, 1966-2016) [ou: Pedagogias de leitura, poesia e impasses na América Latina]. Tese de doutorado. Instituto de Letras, UFF, Niterói: 2023.

O latino-americanismo no século XXI: algumas perspectivas

*The Latinamericanism in the 21st century:
some perspectives*

Diego Cardoso Perez

Doutor em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e graduado em Letras, habilitação português/espanhol, também pela UFV. Como pesquisador, atua desde uma perspectiva latino-americanista.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-6800-3687>>

Contato: diego.tasloi@gmail.com
Brasil

Recebido em: 15 de julho de 2023

Aceito em: 26 de julho de 2023

PALAVRAS-CHAVE:

América Latina; Latino-americanismo; Século XXI; Crítica Literária; Estudos Decoloniais.

KEYWORDS:

Latin America; Latin Americanism; XXI century; Literary criticism; Decolonial Studies.

Resumo: O presente trabalho faz um breve panorama do atual cenário dos latino-americanismos no século XXI, com suas polêmicas, ramificações teóricas e ponderações críticas. Neste panorama, se notou que, no presente século, com novos aportes teóricos, este campo de estudos tem ganhado novas dimensões e ramificações, tornando-se gradualmente mais interdisciplinar. Esse fenômeno, marcado pelo impulso dos estudos culturais e o estabelecimento dos estudos subalternos ainda na década de 1990, também parece marcar uma cisão histórica, pois, desde então, o(s) latino-americanismo(s) passou a ser pensado prioritariamente por instituições de fora do aparato científico-intelectual latino-americano. Prioridade, contudo, não significa exclusividade, visto que, entre instituições e pesquisadores latino-americanos, um tipo particular de latino-americanismo, relacionado com a crítica literária, parece seguir resistindo, em alguma medida, aos avanços dos “giros” vindos da “metrópole”. Resistência essa que, em várias ocasiões, tem se tornado motivo de querela entre investigadores da área.

Abstract: This paper is a brief overview of the current scenario of Latin Americanisms in the 21st century, with its controversies, theoretical ramifications and critical considerations. In this scenario, it was noted that, in the present century, with new theoretical contributions, Latin American Studies has gained new dimensions and ramifications, gradually becoming more interdisciplinary over the years. This phenomenon, marked by the impulse of Cultural Studies and the establishment of Subaltern Studies in the 1990s, also seems to mark a historical split, as, since then, Latin Americanism(s) has come to be thought of primarily by institutions from outside the Latin American scientific-intellectual apparatus. Priority, however, does not mean exclusivity, since, among Latin American institutions and researchers, a particular type of Latin Americanism seems to resist, to some extent, advances of the new “turns” coming from the “metropoli”. This resistance has, on several occasions, become a source of controversy among researchers in the field.

UM RETRATO

Ocorrido no campus São Paulo do Instituto Federal de São Paulo (IFSP), o mais recente congresso celebrado pela Associação Brasileira de Hispanistas¹ teve, julgo, um caráter bastante simbólico do momento contextual das instituições latino-americanistas nesta primeira metade do século XXI.

Durante o debate na mesa redonda “Revisitando as relações literárias e culturais entre Brasil e América Hispânica” entre os intelectuais Elena Palmero e Eduardo F. Coutinho, vindos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e Pablo Rocca, da Universidad de la República, veio a tona, com certa naturalidade, a questão dos livros de referências e o papel que estes têm na perpetuação de teorias e correntes críticas na academia.

A naturalidade da questão se dava tanto pela recém-lançada coleção *Temas para uma História da Literatura Hispano-americana* (2022) organizada por Palmero,² bem como pela publicação de *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History* (2004) - organizada no Canadá pela Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC/ICLA) -, da qual Coutinho havia sido um de seus elaboradores. Com efeito, tanto a exposição como o contraste dos projetos, isto é, um considerado a partir de dentro e outro pensado desde fora do espaço geográfico-institucional da América Latina (resguardemos a fala de Rocca por um momento), formou um retrato bastante curioso dos movimentos latino-americanistas propostos na atualidade.

1 O XII Congresso Brasileiro de Hispanistas ocorrido entre 31 de agosto e 3 de setembro de 2022.

2 Conjuntamente com outros nomes atuantes na teoria literária hispano-americana como Alfredo Cordiviola, Ana Cecilia Olmos e Miriam V. Gárate.

Por um lado, Coutinho parecia reter em sua exposição parte do discurso que a Oxford University Press, editora de *Literary Cultures of Latin America*, considerou na divulgação do livro, quer dizer, listou os três tomos que formam a publicação como “O maior projeto de história comparada do mundo (...), [de modo que] *Literary Cultures of Latin America* cria um novo capítulo na história cultural que define o padrão para os próximos anos”.³ Tal seria, suponho, a razão da frustração do pesquisador no fato do projeto - que circulou em todos os grandes centros universitários norte-americanos e europeus - nunca ter chegado às mãos dos pesquisadores e estudantes brasileiros, mesmo que, segundo seu relato, tivessem tratativas sobre uma tradução e edição brasileira no passado.

Não obstante, o que parecia escapar da percepção do discurso da Oxford University Press e ressoado por Coutinho na mesa redonda é que se as instituições internacionais que produziram o material realmente tivessem interesse em fazer os livros e, por consequência, a *ideia* de América Latina circular na própria, elas teriam em conta as peculiaridades do nosso próprio sistema editorial, como distribuição de livros e ideias. Afinal, que editora, pública ou privada, poderia, comercialmente, comprar os direitos, traduzir, publicar e fazer circular os três volumes na academia brasileira? Por que os organizadores - a associação, a editora e as demais instituições que fomentaram o *Literary Cultures of Latin America* - do projeto não lançaram os artigos que o compõem em volumes menores? Por que não em *e-book*? Por que não, ao

3 <<https://global.oup.com/academic/product/literary-cultures-of-latin-america-9780195126211>>. Grifo meu.

fim e ao cabo, considerar as instituições dos próprios latino-americanos no processo de *idealização* dessa História?

Por outro lado, o recém-lançado projeto capitaneado por Palmero e companhia parece não cometer a mesma falha proporcionada pelo olhar institucional estrangeiro, pois, ao também contar com importantes contribuições de intelectuais e pesquisadores dos mais diversos países do globo, põe a prova não só que é possível realizar um trabalho de fôlego no ambiente latino-americano (quicá, podendo ser traduzido ou importado para os demais países do subcontinente), como também atualiza questões importantes de seus predecessores, entre os quais o maior destaque estaria o livro *América Latina: Palavra, literatura e cultura* (1993-1995), sob a organização da chilena Ana Pizarro, e publicado em 3 tomos. Isto é, *Temas* não oferece um projeto de história da literatura e cultura em sentido amplo, mas, como o próprio nome sugere, trabalha *Temas para uma história da literatura*.

O material organizado por Palmero, Olmos, Gárate e Cordiviola parece ser, contudo, o exato resultado da mudança de perspectiva teórica e contextual que o distancia do livro concebido na década de 1990 com apoio do Memorial da América Latina e da Unicamp: os 5 volumes que formam a obra não versam sobre a *América Latina*, essa *ideia* e *práxis* tão cultivada por nossos intelectuais durante as décadas de 1960 e 1970 (já chegaremos em Rocca), mas numa outra América, a Hispânica.

Se até a década de 1980 houve, por parte de uma intelectualidade regional, o sonho de um projeto latino-americano que fosse, ao mesmo tempo, cultural e intelectual, desde a redemocratização, o estreitamento entre as

relações Brasil-América Hispânica se deu por um caminho muito distinto das idílicas linhas traçadas por esse desejo e se consolidou, em grande medida, sob o signo de pactos comerciais.

Assim, se houve um lento e crescente interesse para com a língua espanhola no Brasil desde a década de 1990 é porque este encontrou seu sustento no MERCOSUL e amparo em leis que alargassem o trânsito de profissionais bilíngues na região que, por consequência, alargaram o próprio mercado de professores de espanhol.⁴

Nesse contexto, o lançamento de *Temas para uma historia da literatura Hispano-americana*, como a mais recente nacional empreitada no mundo dos livros de referência sobre “as relações entre Brasil e América Hispânica”, parece então materializar tal mudança de perspectiva, isto é, que em nosso próprio meio a *ideia* e a *práxis* de “América Latina” não mais são presentes e proeminentes quanto foram um dia.

Diante desse cenário, trato e tratarei neste breve panorama, então, de um reflexo institucional, mais amplo da questão que, em maior ou menor

4 A lei 11.161 decretada em agosto de 2005 pelo presidente Lula foi um marco nesse sentido. A lei dispunha sobre a “(...) oferta obrigatória pela escola e de matrícula facultativa para o aluno, [que] será implantado, gradativamente, nos currículos plenos do ensino médio” (Brasil, 2005, n.p.) e, no campo acadêmico, possibilitou a criação de novos cursos de Letras, pós-graduação, revistas especializadas e todo um novo aparato focados no ensino da língua espanhola (tal qual das suas culturas e literaturas vinculadas) que ainda deixa marcas na intelectualidade brasileira, mesmo depois de sua revogação em 2017. Para a sociedade, não obstante, fica claro que o ensino de espanhol se vinculava muito mais a um estreitamento comercial - condizente com o complicado conceito de “Onda Rosa” - do que realmente com a formação de um novo projeto de integração cultural regional.

medida, parece se retroalimentar e se complementar nos estudos latino-americanistas praticados neste princípio de século XXI.

UM CONTEXTO

Em seu livro *La aporia descolonial* (2018a), a pesquisadora chilena Romina Pistacchio elege de forma arbitrária, ainda que ilustrativa, o ano de 1962 como “(...) chave para a construção do que já podemos reconhecer como o campo intelectual da América Latina da segunda metade do século XX”. (Pistacchio, 2018a, p. 18 tradução minha).

Como forma de valer seu ponto, Pistacchio recorda da realização, naquele mesmo ano, do Primer Congreso de Intelectuales organizado pela Universidade de Concepción, do Chile no qual compareceram “Filósofos, antropólogos, sociólogos, juristas, físicos, biólogos e químicos de fama mundial, homens laureados com o Prêmio Nobel e o Prêmio da Paz, escritores vindos da Índia e Japão, da União Soviética, Europa, Estados Unidos e América Latina”. (Rojas, 1963 *apud* Pistacchio 2018a, p. 20)⁵, todos com um otimismo utópico e impulsionados pela recente Revolução Cubana - que se deu em 1959 - a imaginar um projeto intelectual e cultural latino-americano que fosse comprometido e autônomo.

Em seu texto “Ángel Rama e Antonio Candido: Salidas del Modernismo” (2001), o pesquisador argentino Gonzalo Aguilar recorda que nas reuniões de Campinas de 1983, que resultariam conjunto e geracional trabalho *América*

5 Pistacchio alude ao relato deixado pelo poeta chileno Gonzalo Rojas, organizador do Primer Encuentro de Escritores Chilenos, evento precursor ao Primer Encuentro de Intelectuales.

Latina: Palavra, literatura e cultura, o crítico e teórico uruguaio Ángel Rama declararia que a “América Latina segue sendo um projeto intelectual vanguardista que espera sua realização concreta”. (Rama *apud* Aguilar, 2001, p. 101 tradução minha).

Nos 21 anos passados entre o ano-chave apontado por Pistacchio e o momento da organização para a elaboração da “História da Literatura Latino-americana” descrita por Gonzalo, o otimismo para a real concretização deste projeto intelectual, como indica Aguilar, já não parecia mais o mesmo: com efeito, Ana Pizarro, coordenadora de *Palavra, literatura e cultura*, viria em partes a reconhecer o “fracasso” dessa empreitada no prólogo de sua obra em 1995 e o próprio Aguilar, em 2001, afirmou que a frase de Rama soava naquele então anacrônica dado que “(...) tudo indica que já não cabe esperar o cumprimento de semelhante projeto”, (Aguilar, 2001, p. 101 tradução minha).

Em definitiva, não seria nenhuma polêmica em nosso meio dizer que essa etapa latino-americanista findou-se ainda no final do século XX. Contextualmente, a causa mais evidente para esse “fracasso” seria a onda de ditaduras latino-americanas que tomaria o Cone Sul entre as décadas de 1960 e 1990 e, com isso, desencadearia uma perseguição intelectual e política, causando exílios, mortes e desaparecimentos com perdas incalculáveis ao projeto latino-americanista imaginado nos anos de 1960.

O latino-americanismo, no entanto, não deixou de existir, mas no fim do século XX e princípio do século XXI, mudou de escopo e de endereço. Isto é, assumiu novas abordagens teóricas e, a partir do mundo anglófono - sua estadia prioritária desde então -, ganhou novos adeptos e dissidentes. Com efeito, esta

ruptura dos estudos feitos dentro e fora dos limites geográfico-institucionais do subcontinente se deu, como de praxe, com um polêmico debate entre os latino-americanistas. Um retrato significativo desta ruptura, segundo Alberto Moreiras, em seu livro *The Exhaustion of Difference* (2001),⁶ poderia ser localizada na V Congresso da ABRALIC de 1996, ocorrida no Rio de Janeiro.⁷

Neste encontro, segundo Moreiras, as duas principais correntes latino-americanistas daquele momento, a “tradicional” (vinda dos estudos literários) e a irruptora (concebida a partir da ascensão dos estudos culturais), entrariam em um confronto discursivo entre uma oposição mútua: “duas instâncias ou vetores de força cuja dissimilaridade ou heterogeneidade era um resultado direto da necessidade de cortar ou dividir um território que anteriormente estava ocupado de forma indiferente”. (Moreiras, 2001, p. 7 - tradução minha).

Moreiras, então, nomearia essas vertentes como *poder e força* de modo que se “Poder’ faz referência ao local hegemônico da literatura na discussão brasileira; ‘força’ à posição irruptiva dos estudos culturais” (Moreiras, 2001, p. 7 tradução minha, grifo meu), que, como é sabido, vinha se desenvolvendo prioritariamente desde os Estados Unidos. Dessa forma,

Durante as sessões, nos corredores, nos bares e nos passeios pela praia, era possível pensar que a defesa do aparato literário estava, ao mesmo tempo, sendo uma defesa da ordem nacional ou regional contra uma interferência

6 O livro de Moreiras seria publicado e traduzido no Brasil como *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos* (2001) pela editora da UFMG. No entanto, como, no momento de escrita desse texto eu tenho acesso apenas a versão original em inglês, é esta edição que citarei aqui.

7 Tal congresso seria presidido, coincidentemente, por Eduardo F. Coutinho que, 26 anos depois, faria um trabalho retrospectivo em parte do assunto na mesa “Revisitando as relações literárias e culturais entre Brasil e América Hispânica” do XII Congresso Brasileiro de Hispanistas.

que só podia ser compreendida como neocolonial, uma vez que provinha de um espaço transnacional hegemônico pela metrópole dos Estados Unidos (...). Por outro lado, ou seja, do ponto de vista dos irruptores, poder-se-ia pensar que a defesa do espaço literário, dado que era a defesa de um espaço nacional previamente constituído, estava comprometida pela defesa ideológica concomitante da dominação social estabelecida dentro da nação contra novas interpelações que desejassem desmantelá-la. E, é claro, ambas as posições são simultaneamente verdadeiras e falsas: elas são verdadeiras porque descrevem fenômenos reais, mas são falsas porque não os descrevem de maneira suficientemente precisa. (...) Assim, a discussão entre *poder e força* na ABRALIC de 1996, entre estudos literários e culturais, tomou um rumo diferente quando se reproduziu como uma reclamação transnacional de alguns importantes praticantes latino-americanos da força dos estudos culturais contra o poder constituído da academia amplamente norte-americana (Moreiras, 2001, p. 8-9 tradução minha).

Apesar de considerar que ambas as posições no Congresso da ABRALIC de 1996, Moreiras, que naquele momento escrevia seu livro na virada do milênio, termina sua introdução com uma previsão e defesa que “O aparato acadêmico denominado estudos culturais virá assim a substituir os estudos literários na articulação ideológica do presente” (Moreiras, 2001, p. 13 tradução minha) dentro do campo latino-americanista e que:

Os estudos literários assumirão agora uma função subalterna. Esse processo não ocorrerá sem problemas, pois envolve uma reestruturação do poder acadêmico e a consequente redistribuição do capital cultural no interior do discurso universitário. (...) Essa é a minha primeira hipótese. Como corolário, quero dizer que a nova função subalterna dos estudos literários a encerra com um forte potencial irruptivo. Estamos longe de ter lidado com o literário – mas as ferramentas necessárias para a reflexão literária devem ser redesenhadas em vista das configurações emergentes do conhecimento (Moreiras, 2001, p. 13-14 tradução minha).

Na prática, já no século XXI, essa alteração e “reestruturação do poder acadêmico” significou um crescimento considerável do latino-americanismo produzido fora da América Latina e uma redução significativa da “América Latina” enquanto objeto de estudo ao nível institucional no próprio subcontinente.

Por certo, Nick Morgan, em seu texto “¿Olvidar el latinoamericanismo?: John Beverley y la política de los estudios culturales latinoamericanos” (2013), não nos deixa esquecer do fato de que “Há apenas um mestrado em estudos latino-americanos na Colômbia, por exemplo, enquanto na Inglaterra, onde o latino-americanismo não é muito importante, há pelo menos dez” (Morgan, 2013, p. 25 - tradução minha) sem ao menos mencionar as influências políticas diretas nessa transição de ares ou o fato que estes países hegemônicos, que agora detém a capacidade de pautar a ideia de América Latina⁸, parecem bastante confortáveis nessa posição.

Por outro lado, um mapeamento realizado pelas pesquisadoras Flávia Lessa de Barros e Lília G. M. Tavoraro no artigo “Latino-americanismos, campos de produção e difusão de conhecimento e informação sobre a ‘América Latina’, e mapeamento preliminar do caso brasileiro” (2017) nos demonstra que o desenvolvimento dos estudos latino-americanos no Brasil desde a década de 1980 se realizou de uma forma muito diferente, seja do que pintam Morgan e Moreiras ou do que reivindicavam os intelectuais das reuniões campinenses de 1983.

8 Afinal, se, em alguma medida, o latino-americanismo “(...) é o conjunto de discursos que evocam a América Latina e, ao evocá-la, *a inventam*” (Morgan, 2013, p. 23 tradução minha), quem hoje possui a primazia dessa invenção não são as instituições latino-americanas.

Neste trabalho, as investigadoras mapearam 146 iniciativas institucionais sediadas no Brasil e criadas entre 1985 e 2017. Neste recorte, se percebeu que o país criou um número expressivo de novas iniciativas a partir de 2004⁹ e, destas, um número considerável (ficando apenas atrás da área da História) foram sediados no campo das Letras,¹⁰ fato que corroboraria para a hipótese de que o latino-americanismo feito na América Latina (ou de *poder*) após a querela de 1996, ao contrário da previsão de Moreiras, não tornou os Estudos Literários como “subalternos” na investigação sobre esse assunto.

Contudo, também se percebe que o “grau de institucionalidade” destas iniciativas é díspar, de modo que os dados preliminares “(...) mostram que algumas iniciativas são maiores e/ou mais consolidadas institucionalmente, outras têm em si baixa institucionalidade, a despeito de sua extensão, e outras ainda operam no limite da informalidade, em termos jurídico-institucionais”. (Barros, Tavarolo, 2017, p. 62). Motivo pelo qual é difícil de se perceber a mobilização conjunta e o (re)surgimento de um latino-americanismo de tendência nacional ou um conjunto regional para a formação de novas linhas tão claras e definidas como se verá se consolidar na metrópole no mesmo período.

9 “De 1985 a 2003 foram 21,8% e de 2004 até o presente foram 78,2%, identificando-se um ápice nos anos de 2011 e 2012, de modo que é factível apontar, tentativamente, algumas relações entre os processos de integração regional” (Barros, Tavarolo, 2017, p. 62).

10 Respectivamente: “17,1% História, 14% Letras; 8,9% Ciência Política, 6,8% Direito e Comunicação (cada uma); 4,1% Sociologia, Ciências Sociais e Educação (cada uma), 3,4% Artes e Serviço Social (cada uma), 1,4% Administração. As demais disciplinas aparecem individualmente com 0,7%.” (Barros, Tavarolo, 2017, p. 62) elencam as autoras.

Neste sentido, considerando o texto de Nick Morgan¹¹, a partir da leitura de *Latinamericanism after 9/11* (2011) de John Beverley para compor um panorama de subgrupos atuais da paisagem latino-americanista nesse princípio do século XXI, assim como de produções contextuais da própria América Latina – como de Feres (2005), Poblete (2021) e as já citadas Barros e Tavoralo (2017), que também consideram o meio desde a sociologia e estudos culturais para uma análise desta área de pesquisa –, me limito a fazer algumas considerações dos rumos que esse campo tem tomado tanto *do lado de lá*, isto é, da metrópole (para utilizar o termo de Morgan), como *do lado de cá*, ou seja, no subcontinente.

DO LADO DE LÁ

Se existe uma disparidade na quantidade de instituições – bem como no grau de institucionalidade - dedicadas a cultura e literatura latino-americana dentro e fora dela, é preciso ter em conta - ao contrário do que sugere a exposição quase *en passant* de Morgan - que isso não é fruto de um acaso, mas de um projeto institucional muito bem delineado.

Como bem explica João Feres Jr. em seu livro *A história do conceito de Latin America nos Estados Unidos* (2005), não foram somente as instituições latino-americanas que se impulsionariam e se organizariam em torno de uma *ideia e práxis* de América Latina após a Revolução Cubana de 1959. Nesse sentido, os Estados Unidos também se colocariam a postos para melhor

11 Que se utilizou da categoria de campo intelectual de Pierre Bourdieu.

entender este fenômeno e investiram, desde então, pesadamente na institucionalização de programas e centros de pesquisas sobre a *Latin America*:

Em 1959, o American Council of Learned Societies e o Social Science Research Council criaram o Committee on Latin American Studies; que objetivava expressamente planejar futuros desenvolvimentos acadêmicos, oferecer bolsas para pesquisa sobre Latin America e melhorar a comunicação entre os interessados no assunto. (...) Embora o número de ofertas de cursos de Latin American Studies por universidade fosse praticamente o mesmo em 1949 e em 1958, ele dobrara em 1969. Essa tendência foi constante em todo o espectro de disciplinas – exceto para os cursos de sociologia cujo número aumentou quatro vezes. Enquanto os levantamentos de 1949 e 1958 identificaram cento e quarenta e nove instituições americanas de ensino superior com oferta de cursos de Latin American Studies, o de 1969 totalizou duzentas e doze dessas instituições. (Feres Jr., 2005, p.88 - grifo meu).

A infraestrutura, contudo, não faz campo intelectual. Intelectuais fazem campos intelectuais. Estes, depois do aparato montado, chegariam aos montes desde a década de 1970 às terras norte-americanas com a diáspora latino-americana proporcionada pela onda de ditaduras militares decorridas principalmente no Cone Sul. Este seria, então, o declínio e queda da Cidade Letrada latino-americana como bem escreve Jean Franco em seu livro *The Decline and Fall of the Letter City: Latin America in the Cold War* (2002):

A repressão, a censura e o exílio forçado acabaram com os sonhos utópicos de escritores e projetos de literatura e arte como agentes de “salvação e redenção”. Na medida em que os governos militares representaram seus regimes como essenciais para a cruzada contra o comunismo, eles certamente participaram da Guerra Fria; o que torna a situação latino-americana tão distinta é que esses mesmos governos militares deixaram estruturas mais antigas, tanto culturais quanto políticas, em fragmentos. Termos

como “identidade”, “responsabilidade”, “nação”, “futuro”, “história” – até mesmo “latino-americano” – tiveram de ser repensados. (Franco, 2002, p. 12 - tradução minha).

Dessa queda da Cidade Letrada e a nova formação de um (ou vários) campo(s) intelectual(is) dedicados aos estudos latino-americanos, dadas as condições particulares da produção de conhecimento e ciência da metrópole, formara-se toda uma nova fauna intelectual “do lado de lá” disposta a se debruçar sobre o fenômeno da *Latin America*. Este, com efeito, ganharia uma significativa tração com o desenvolvimento dos estudos culturais – como já dito anteriormente – em todo âmbito universitário metropolitano que não deixaria de imprimir suas marcas também por essa fauna classificada, a princípio, por Beverley em seu livro *Latinamericanism after 9/11* (2011) e posteriormente comentada por Morgan (2013).

Esse tipo de classificação de vertentes latino-americanistas, formadas majoritariamente desde um contexto institucional norte-americano, ganharia, inclusive, um mais recente aporte que ratificaria em grande medida as taxonomias anteriores assim como proporia uma ampliação no escopo classificatório dos latino-americanismos a povoar o século XXI. Aponto, nesse sentido, para o panorâmico trabalho *Nuevos acercamientos a los estudios latino-americanos: Cultura y poder* (2021) editado pelo argentino Juan Poblete.

No conjunto elaborado por Poblete, pensado após o XXXII Congresso da LASA¹² em 2014, o pesquisador contaria ao menos 16 tendências – ou

12 Latin American Studies Association, organização criada em 1966 nos Estados Unidos e tida atualmente como a maior associação de estudos latino-americanos do mundo. A marca da asso-

“giros”, como as nomeará – latino-americanistas nos últimos 25 anos. Entre estes, vários - como se perceberá - perpassam estudos interdisciplinares mais amplos que permeiam todas as Ciências Humanas e Sociais no século XXI. Outras encontram particularidades e idiosincrasias no próprio objeto de estudo da *Latin America*. Algumas delas, efetivamente, já tinham sido cobertas tanto pelo livro de Beverley como pelo comentário de Morgan e suas óticas mais críticas. Desta confluência de referências, passo para as que me parecem as de maior relevo.

PÓS-HEGEMÔNICO

Uma corrente ainda em ascensão neste início de século XXI seria a chamada pós-hegemônica. Ao ter como referência principal o livro *Posthegemony: Political Theory and Latin America* (2002), de Jon Beasley-Murray, essa vertente latino-americanista se propõe a reestruturar o campo mediante uma mudança na conceptualização do político.

Desta feita, os pós-hegemônicos seriam, de alguma maneira, os “jovens turcos” do latino-americanismo metropolitano a incomodar perspectivas já estabelecidas como o subalternismo dada sua “(...) confiança na certeza de suas ideias e uma bateria de pontos de referência – soberania, êxodo, linhas de fuga, multidão etc. – que lhes permitem ultrapassar aqueles que já

ciação se faz clara nas palavras e no conjunto total dos trabalhos reunidos: “Embora alguns dos colaboradores sejam acadêmicos latinos-americanos residentes na América Latina, a maioria é latino-americanistas residentes nos Estados Unidos e este livro reflete, por design, essa perspectiva”. (Poblete, 2021, p. 18 - tradução minha).

ocupam uma posição dominante no campo”. (Morgan, 2013, p. 36 tradução minha). Apesar dessa agitação crítica, acompanhada de um refinamento teórico, essa abordagem latino-americanista ainda não parece ter ganhado força o suficiente dentro do subcontinente, confinando-se aos portões interiores da metrópole.

○ SUBALTERNISMO

Como afirmado em entrevista a Rafael Ojeda - intitulada “Hacia un latinoamericanismo del siglo XXI” (2011) -, Beverley reclamaria a fundação dessa vertente para o seu Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, que, em 1992, daria luz ao “Manifiesto Inagural”.

Sob a leitura de Morgan, a motivação por trás do grupo foi de “(...) reposicionar o estudo da cultura latino-americana, substituindo o domínio da literatura pelo dos estudos subalternos”. (Morgan, 2013, 29). Essa troca se deu, então, após o fracasso do projeto de solidariedade “literária” dos anos 60, como interpretado na pessimista visão de Cidade Letrada de Ángel Rama, e uma perspectiva de conluio dos intelectuais com a formação de um Estado-nação excludente e branqueador. Posição esta que, em certa maneira, não escapa em demasia da que o próprio Beverley havia demonstrado ao conceder entrevista para Ojeda em 2011:

O Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos começou em 1992 e, apesar de ter surgido nos Estados Unidos, era um grupo principalmente de latino-americanos. Ou seja, os únicos gringos eram uma historiadora chamada Patricia Seed e eu, enquanto os demais integrantes eram ni-

caraguenses, mexicanos, argentinos e bolivianos, que estavam na academia norte-americana e que se relacionavam sobretudo por sua condição pessoal, social e intelectual de pertencer à geração dos anos sessenta na América Latina. Uma geração que também viveu a experiência da guerra fria e teve muitas desilusões, mas que também acalentava a ilusão da utopia porque tinha, de uma forma ou de outra, não só uma posição teórica mas também uma militância política específica. (...) É por isso que os estudos subalternos, em certo sentido, surgiram do compromisso esquerdista da geração dos anos sessenta, mas que, no entanto, tendiam a ser também uma crítica a uma certa vanguarda esquerdista que poderia ter consequências desastrosas na sociedade. (Beverley *apud* Ojeda, 2011, p. 68 - tradução minha).

Com efeito, o subalternismo, que já passou por crises internas que tanto Beverley indicaria como Morgan reafirmaria, parece ter alcançado seu pico de interesse logo nessas primeiras décadas do século XXI. Como legado de influência, ainda é possível dizer que o mesmo abriu um espaço significativo, no mundo anglófono e latino-americano, para o surgimento de outras correntes culturalistas como, por exemplo, a decolonial que em grande medida tomam conta do cenário acadêmico no momento¹³. Assim, é possível afirmar que os estudos subalternos de Beverley e companhia formam a primeira corrente latino-americanista coesa produzida após o êxodo intelectual das décadas de 1960 a 1980.

13 Enquanto o decolonial teve 5 - de 23 - simpósios dedicados à sua questão no XII Congresso Brasileiro de Hispanistas, os estudos subalternos não teve nenhum (ainda que tenha se apresentado em 6 trabalhos ao longo de toda a programação do evento).

○ DECOLONIAL

Grupo desgarrado dos Estudos Subalternos, o Grupo Modernidade/Colonialidade surgiu em 1998 a partir de uma série de seminários, diálogos e publicações acerca do tema da colonialidade e suas relações intrínsecas com a Modernidade, como o próprio nome do grupo sugere.

Segundo Luciana Ballestrin (2013), ainda em 1998, um encontro realizado na Universidad Central de Venezuela reuniu pela primeira vez os principais nomes desta vertente latino-americanista, quer dizer, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Dignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano e Fernando Coronil. Contudo, apesar da importância do encontro, um ponto significativo para os estudos decoloniais viria em 2000 quando seria lançada “(...) uma das publicações coletivas mais importantes do M/C: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*” (Ballestrin, 2013, p. 97), expandindo assim o escopo epistemológico do grupo pelo mundo acadêmico. Desde então, os estudos decoloniais tem se tornado a maior tendência nos estudos latino-americanistas no século XXI, dominando congressos, publicações e a atenção de latino-americanistas por todo o globo.

A sua popularidade - ao contrário do que muito se acredita no momento -, não a blindou de críticas, de modo que, se por um lado as saídas para os problemas apresentados muitas vezes aparecem sempre em foro individual, dando à epistemologia um caráter neoliberal¹⁴, por outro lado, como aponta

14 A afirmação (ou acusação, como queiram) para com os Estudos Decoloniais é tão antiga quanto o contra-ataque do grupo que aponta em seus críticos traços (neo)coloniais de pesquisadores que não querem abrir mão de seus privilégios (paradoxal visto que os cabeças-de-escola decoloniais também os têm) e tem sido traçada desde o começo dos anos 2000 como havia notado Moreiras (2001).

o colombiano Carlos Granés, em seu *Delirio americano: una historia cultural y política de América Latina* (2022), haveria uma contradição inerente à epistemologia dado o fato dos próprios gurus decoloniais serem lidos pela sua própria teoria como privilegiados (brancos, heteronormativos, professores de universidades americanas e que escrevem em inglês para um público majoritariamente ocidental) ao passo que enviam palavras de ordem para dentro do continente. Em outras palavras:

O latino-americano continuaria arrastando seu continente e sua identidade, e continuaria sendo o bufão que animava a utopia ocidental. Ao menos esse seria seu destino americano: juntar-se às vozes ianques que detestavam a modernidade e o mainstream de seu país, e sonhar ao seu lado, nos departamentos de estudos pós-coloniais, com uma América decolonial (...). América seria redefinida como Abya Yala e graças a livros escritos em inglês —como *The Idea of Latin America*, de Walter D. Mignolo—, destinados a comunidades acadêmicas anglo-saxônicas e escritos para construir carreiras acadêmicas em universidades ianques, a América Latina seria mais uma vez a América Latina em sua pior versão: aquela que alimentava o romantismo superaquecido e anacrônico dos ianques, aquela que nos tornava o continente da resistência à modernidade, a tela das fantasias que só servia para escrever papéis em que o continente era apenas um mercado de pulgas de quinquilharias anti-ocidentais ou o ferro-velho de ideologias que falharam no resto do mundo. (Granés, 2022, p. 351 - tradução minha, grifo meu).

Apesar de tais críticas, há de se dizer que essa mesma aporia ou, se poderíamos chamar também, esse *entre-lugar*, essa posição labiríntica, transculturada, entre a civilização e a barbárie ou, enfim, *delirante* do latino-americanismo decolonial é, em alguma medida, “autenticamente latino-americano”, fato que com certeza contribuirá para a manutenção dos trabalhos decoloniais nos

anos que virão ou mesmo para as demais teorias que trazem da metrópole questionamentos e aporias semelhantes.

A DESCONSTRUÇÃO

O principal nome deste latino-americanismo - tanto à época da publicação de Beverley, do comentário de Morgan ou do tempo em que o presente texto vem a luz - é o do pesquisador espanhol Alberto Moreiras que, com a publicação de seu *A Exaustão da Diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos* (2001) tornar-se-ia o seu maior e mais notável divulgador.

Sob esta alcunha, claramente influenciada por Jacques Derrida e o pós-estruturalismo francês, seus principais críticos “(...) enfatizam a sofisticação teórica sobre o radicalismo político, dedicando-se a desfazer essencialismos identitários e destacar os momentos aporéticos dos discursos políticos” (Morgan, 2013, p. 32 - tradução minha), ou, nas palavras do próprio Moreiras, “Grande parte da análise que se segue é informada por intenções pós-marxistas e desconstrutivas, devido em grande parte à minha relação talvez idiossincrática com a tradição dos estudos subalternos”. (Moreiras, 2001, p. x - tradução minha).

Já Poblete, ao trazer o texto “El segundo giro de la deconstrucción” de Moreiras para seu panorama, parece reafirmar a importância da desconstrução - a despeito de críticas¹⁵ - para os estudos latino-americanos do século XXI. Assim, diz Poblete:

15 Críticas, por exemplo, tanto de Beverley, que julgava seu compromisso político insuficiente, quanto de Morgan, que afirmaria que a posição hiperteorizante de Moreiras é problemática do ponto de vista do princípio da legitimação política visto que “Os seus fundamentos teóricos levam-no

Para Moreiras, as condições históricas mudaram a tal ponto que a ideia de Derrida de um primeiro registro do pensamento não funciona mais, o que também significa que o segundo registro também não. As condições para o pensamento desconstrutivo mudaram. Isso torna necessário pensar em uma segunda virada de desconstrução no campo, ou seja, uma segunda etapa de desconstrução crítica. (Poblete, 2021, p. 24-25 - tradução minha).

A desconstrução ganha, assim, uma sobrevida para a próxima década e segue se perpetuando nos estudos da *Latin America*.

OS ESTUDOS FEMINISTAS LATINO-AMERICANOS

Fora da lista de Morgan, “El giro hacia los feminismos” (2021), como chamaram Sonia E. Álvarez e Claudia de Lima Costa¹⁶, aparece no presente texto tanto por sua posição proeminente – ou, como se verá, proeminência que deveria ter – nos estudos latino-americanos como em todas as Ciências Humanas e Sociais neste século XXI.

Ao se depararem com um contexto em que as intervenções feministas nos estudos culturais anglo-saxões são muito mais proeminentes (como nos casos, por exemplo, de Gloria E. Anzaldúa e María Lugones) do que dentro do próprio subcontinente, Álvarez e Costa apresentam duas hipóteses sobre esse fenômeno: se, por um lado, argumentam que “(...) a corrente

a evitar o essencialismo identitário, a situar-se criticamente no espaço entre as reivindicações nacionalistas dos defensores do Estado-Nação e a lógica da globalização neoliberal”. (Morgan, 2013, p. 33 - tradução minha).

16 O dito texto se encontra inserido no panorama editado por Poblete (2021), *Nuevos acercamientos a los estudios latino-americanos: Cultura y poder*.

predominante nos estudos latino-americanos sobre cultura, poder e política não levou, e talvez ainda não leve, a sério os avanços da pesquisa feminista” (Poblete, 2021, p. 24 - tradução minha); por outro lado, as pesquisadoras também sugerem que, inversamente, “(...) os estudos iniciais sobre gênero na região não deram a devida atenção à cultura” (*idem*).

Nessa perspectiva, ao tomarem como ponto de partida o caso brasileiro, as pesquisadoras “(...) analisam os vários fatores que ajudam a explicar como os estudos feministas hegemônicos tendem a ignorar a cultura, especialmente a política cultural”. (Álvarez, Costa, 2021, p. 279 - tradução minha). Entre estes fatores¹⁷, assim, as autoras puderam perceber que nos estudos culturais estabelecidos por aqui existiria uma predominância dos “problemas maiores” (imperialismo, dominação ideológica e luta de classes) na área da política cultural que não abriria espaço para um diálogo mais direto com os estudos feministas.

Contudo, algo que parece latente no texto das pesquisadoras é a percepção que, a par dos estudos culturais em sua razão de *força* (como diria Moreiras), a tradição teórica e crítica literária siga tendo um considerável *poder* nas pesquisas latino-americanistas. Afinal, se “O caso da crítica literária merece atenção especial se considerarmos seu papel como precursora dos estudos culturais na América Latina” (Álvarez, Costa, 2021, p. 290 - tradução

17 Em texto anterior, “A circulação das teorias feministas e os desafios da tradução” (2013), as pesquisadoras também evidenciaram as questões e desafios da tradução na circulação de modo que as “(...) interações entre os feminismos das mulheres latinas e das latino-americanas, as viagens dos discursos e das práticas através de fronteiras geopolíticas, disciplinares e outras encontram enormes bloqueios e pontos de controle migratório” (Álvarez; Costa, 2013, p. 580).

minha), talvez seja interessante que as relações entre os estudos feministas e latino-americanistas sejam reavaliadas por essa ótica. Em outras palavras, se os estudos iniciais de gênero talvez tenham encontrado um campo muito mais estético do que cultural em seus primeiros desenvolvimentos pela América Latina, é imaginável que esta relação, no contexto atual, possa encontrar-se com uma produtividade outra.

DO LADO DE CÁ

Como sabemos, houve um prejuízo considerável no desenvolvimento de trabalhos que pensassem a América Latina desde a própria região na segunda metade do século XX devido à perda intelectual perpetrada pelas ditaduras locais. Sobre este assunto, dizem Barros e Tavolaro:

Na perspectiva da institucionalização, diferentemente do acontecido nos EUA, o empreendimento intelectual na América Latina no período não se traduziu, contudo, em um número significativo de centros de estudos de área ou núcleos de pesquisa e informação especificamente voltados para a região. Segundo Pablo Gentili e Fernanda Saforcada (2010:7), os projetos acadêmicos e políticos de alcance regional em prol do fortalecimento de uma agenda latino-americanista comum no campo do conhecimento, anti-imperialista e anti-colonialista, foram ferrenhamente prejudicados pelas ditaduras que se sucederam na região entre as décadas de 1960 e 1980, o que concorreu, entre outros fatores, para o desenvolvimento desigual e assíncrono dos cursos de pós-graduação, cuja dinâmica de crescimento caracterizou-se basicamente pela “heterogeneidade da oferta, sua segmentação e diferenciação”. Em geral, o pensamento latino-americano foi invisibilizado e fragmentado em disciplinas temáticas que tratavam de assuntos relacionados à região. (Barros, Tavolaro, 2017, p. 51-52).

Assim, visto de fora como parece sugerir o texto de Morgan, o contexto atual de produção no subcontinente seria um campo pouco fértil em pesquisas, críticas ou teorias latino-americanistas. Contudo, como bem afirma Romina Pistacchio em “Abrazar la aporía descolonial. Trayecto y desafío de los Estudios Latinoamericanos” (2018b), arbitrária ou não, casual ou não, a leitura unilateral que realiza Morgan, sob o contexto dos estudos latino-americanos, em privilegiar as metodologias produzidas na metrópole e pouco ou nada citar dos estudos produzidos na própria América Latina:

(...) nos parece sintomática, pois mostra não apenas a incapacidade de uma vontade política de estabelecer um vínculo entre os campos regionais, mas também, usando a mesma nomenclatura de leitura que Morgan utiliza, a de teoria de campo poderia sugerir que não seria apropriado considerar e/ou validar tal configuração naquele espaço chamado América Latina”. (Pistacchio, 2018b, n.p - tradução minha.).

Tal como Pistacchio, acredito que, ao contrário, não apenas seguiu-se produzindo um latino-americanismo regional como, com o fim do período ditatorial, esta produção prosseguiu uma dinâmica já descrita anteriormente.

Em 1981, o pensador Ángel Rama sustentaria, como exposto em “La tecnificación de la narrativa”, que o projeto latino-americano só seria possível dentro de uma dinâmica entre duas pulsões que se alternariam e, em certas ocasiões, se chocam. Estas pulsões, a interna, ou transculturadora, e a externa, ou cosmopolita, seriam “(...) diálogos autenticamente americanos, com um desenvolvimento várias vezes secular” (Rama, 1981, p. 67 - tradução minha, grifo meu) e poderiam ser determinadas graficamente como

dois grandes círculos que se interseccionam e que permitem um jogo de movimentos opostos:

“(...) ou se inclinam para o centro externo cumprindo uma modernização cosmopolita ou se inclinam para o centro interno cumprindo uma modernização transculturante. Movimentos, ambos, que não implicam equivalência com posições políticas ou sociais unívocas, como já se argumentou em algumas ocasiões: no cosmopolitismo, tanto os desenvolvimentistas a favor do livre jogo das multinacionais quanto os grupos revolucionários de oposição que também buscavam uma modernização violenta conseguiram coincidir; na aculturação, setores conservadores retardados têm conseguido coincidir com nacionalismos revolucionários”. (Rama, 1981, p. 70-71, tradução minha).

Na sua lúcida explicação - que não demoniza ou exalta nenhuma das duas pulsões mas faz sobre elas ponderações qualitativas (no sentido de pesquisa) bastante contundentes -, Rama se utilizou da sua explicação gráfica para explicar fenômenos literários. Contudo, acredito, assim como o indica José Eduardo González em seu livro *Appropriating Theory: Angel Rama's Critical Work* (2017),¹⁸ o mesmo diagrama da modernização da literatura latino-americana também parece ser aplicado para a modernização da crítica latino-americana.

Assim, por um lado, a criação e alargamento da zona de influência da LASA, demonstraria

(...) com maior evidência como arenas acadêmicas e científicas que buscam promover e liderar a produção e a difusão de conhecimento e informação sobre a região podem tornar-se espaços de disputas em torno dos significados

18 No caso de José Eduardo González, o pesquisador aponta como os processos de transculturação narrativa descritos por Rama em sua teoria também seriam, em alguma medida, uma descrição da transculturação teórica que ele havia realizado no momento de pensar e construir seu pensamento.

de América Latina e dos projetos políticos relacionados, de modo a refletir conflitos geopolíticos mais amplos, enraizados no sistema mundial e, ao mesmo tempo, a também exercer influência sobre estratégias e modelos de integração e cooperação na região. (Barros, Tavolaro, 2017, p. 60).

Num sentido mais ilustrativo, é possível afirmar que a clara adoção, desde os anos 2000, dos estudos decoloniais, que hoje pululam em sua grande maioria nos estudos latino-americanos dentro da América Latina, corresponderia a essa pulsão externa da crítica e que ganharia sua maior originalidade justamente no diálogo com pensadores e pensadoras anteriores à criação dos estudos decoloniais como, por exemplo, Lélia González, Sueli Carneiro ou Gloria Anzaldúa. Dessa forma, como dizem Barros e Tavolaro:

(...) observa-se a ascensão de abordagens no marco da teoria crítica latino-americana com fortes referenciais geopolíticos, de cunho comunitarista e proposições de radicalização da democracia, as quais visam a uma “virada epistemológica”, de modo a compreender “saberes” de sujeitos sociais até então desconsiderados nos campos do conhecimento, como os movimentos indígenas, de mulheres, camponeses e afro-descendentes (como é claro o desenvolvimento de críticas indígenas, feministas, afro-descendentes em sua maioria sob o signo dos estudos decoloniais). (Barros, Tavolaro, 2017, p. 56).

Na confluência desse pensamento - que integra tanto questões regionais como de raça, gênero ou sexualidade - existente nos estudos decoloniais - muitas vezes renomeados ou de fato reformados como *estudos descoloniais* – produzidos na América Latina, se nota uma maior produtividade e originalidade visto que estes escapam, em grande maioria,

das contradições e aporias próprias que tais epistemes carregam quando produzidas e divulgadas pela sua contraparte metropolitana (em geral branca, heteronormativa, cis, etc.)

Por outro lado, segundo o mapeamento de Barros e Tavolaro, também se percebeu o surgimento de novas abordagens da teoria crítica latino-americana, “(..) constituintes de uma terceira grande corrente teórica do pensamento e da teoria social e política do pensamento latino-americano”. (Barros, Tavolaro, 2017, p. 55). Essas abordagens seriam mais multifacetadas do que as suas predecessoras distantes, quer dizer, as concebidas antes do período ditatorial e desenvolvidas pela CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe) ou em consonância com a teoria da dependência até por volta da década de 1970.

Se me arrisco – um pouco mais do que já tenho feito ao longo deste texto visto que traçar um panorama é por si só uma tarefa um risco – a tecer comentário sobre o impacto deste fenômeno, diria que o mesmo tem se traduzido numa recuperação e reavaliação histórica do que foi perdido - seja em produção intelectual, seja em produção cultural - com o encerramento do projeto latino-americanista anterior às ditaduras latino-americanas.

Nesse sentido, a historiografia da crítica – conduzida por Marcela Croce, Claudia Gilman, Romina Pistacchio e o meu próprio trabalho, para citar apenas alguns nomes – assim como um novo e mais crítico olhar sobre os impactos históricos na literatura latino-americana – como os realizados por Paloma Vidal, Diana Klinger, Florencia Garramuño e tantas outras e

outros – demonstram um desejo patente em manter vivas e abertas relações entre o campo da História e das Letras do latino-americanismo praticado na América Latina neste século XXI.¹⁹

É preciso evidenciar que perduram, sobre este tipo de estudo, os riscos recorrentes de se cair em nostalgia, por um lado, ou exaltar culturas e expressões literárias que, por outro lado, demonstram claros problemas quanto a suas leituras raciais, de gênero, sexualidade e outros apagamentos e silenciamentos.

Efetivamente, o termo neo-arielista (o rótulo vem da obra *Ariel* de José Enrique Rodó) é uma categoria negativa inventada por Beverley para se referir a intelectuais latino-americanos que se opunham à imposição de uma agenda crítica metropolitana ao estudo da região. Segundo Beverley, eles considerariam que a teorização latino-americanista tem sido dominada por modismos teóricos metropolitanos – estudos subalternos, estudos decoloniais, estudos pós-hegemônicos e assim por diante -, em detrimento da tradição intelectual local. Na versão de Beverley, porém, tal comportamento seria antes motivado por um ressentimento da perda de seus privilégios como intérpretes da realidade cultural latino-americana e guardiões dessa tradição do que realmente uma posição crítica. Nesse sentido, Beverley relaciona os “neo-arielistas” à cidade letrada de Ángel Rama, já que a grande maioria são estudiosos da literatura:

19 Desejo este, inclusive, traduzido em números, visto que ambas são as disciplinas que, como já comentamos, dominam os estudos no Brasil sobre a América Latina.

Nesse sentido, a posição neo-Arielista, (...) baseia-se numa sobrevalorização, de origem colonial, da autoridade da literatura escrita e do ensaio literário e num sentido essencialmente eurocêntrico do cânone cultural e do “valor” estético. Embora muitas vezes tenda a celebrar a “crítica cultural” em detrimento dos “estudos culturais”, vistos como um fenômeno norte-americano, ela se mostrou curiosamente incapaz de criticar suas próprias limitações. Em vez disso, ela tem de defender e reterritorializar essas limitações a fim de se apresentar como uma alternativa ao que vê como modas acadêmicas “metropolitanas” ou “populistas” para os estudos culturais e não pode - ou não quer - ver adequadamente a orientalização que operou, e ainda opera, dentro da “cidade letrada” latino-americana. Operação está que continua sendo sua parte integrante (a história da literatura latino-americana poderia ser escrita de certa forma como a história da orientalização discursiva por intelectuais literários latino-americanos de amplos setores da população da América Latina.). (Beverly, 2011, p. 20-21- tradução minha, grifo meu).

Apesar das acusações de nostalgia e/ou neoconservadorismo contra esse latino-americanismo da América Latina, é preciso pontuar que: 1) vindas de um latino-americanismo estrangeiro, tais acusações perpassam por um espaço de luta de hegemonia interpretativa; 2) a “incapacidade de criticar suas próprias limitações” é mero recurso retórico visto que a grande maioria destes estudos demonstram uma clara compreensão de seus limites e possibilidades metodológicas visto o atual contexto do campo²⁰; 3) por fim, se preocupar com a História não significa concordar com o que nela se passou,

20 Veja, como exemplo palpável, como Barros e Tavolaro encerram o seu artigo: “Uma pergunta que prossegue para nós, enquanto partícipes do objeto de estudo, é se podemos pensar a nós próprios num campo de interesses conflitantes, no sentido bourdieusiano, justamente numa conjuntura em que defender a autonomia da ciência é menos acusá-la de qualquer isolacionismo e mais se preocupar com sua vitalidade, quando o cenário atual a submete a vários ataques ideológicos, tendo em vista seu enfraquecimento enquanto postuladora de sentidos do mundo”. (Barros, Tavolaro, 2017, p. 70).

quer dizer, incorrer no risco de produzir um apagamento histórico por fobia de questões complexas parece tão problemático quanto às acusações feitas por Beverley (se o intelectual se esquece, os riscos que envolvem os extremos das pulsões internas e externas são semelhantes). Sobre isso, diz Pistacchio:

As políticas de esquecimento (desmemoria) e as gramáticas de apagamento aplicadas no Chile durante a ditadura e as de branqueamento no pós-ditadura tiveram fortes efeitos não só no terreno sócio-político de nosso país, mas também no campo cultural, intelectual e acadêmico. Talvez um dos cenários onde isso se torna mais visível seja na adoção de critérios a-históricos e a-historicizantes estrangeiros para o estudo das humanidades e da literatura em particular, quero dizer, sobretudo, a imposição de modas temáticas para o estudo da produção passada e atual literatura. Isto, com o propósito de integrar um aparente campo global que atribui legitimidade e prestígio através de critérios ferozes de concorrência, ao mesmo tempo que não é capaz de suportar o crescimento amorfo da massa profissional e a escassa oferta de emprego. (Pistacchio, 2018b, n.p.).

Ao contrário do que essa repartição entre estudos de tendência histórico-estéticas, por um lado, e descoloniais-culturais de outro, como parece sugerir uma abordagem como esta, é preciso dizer que, em muitos casos elas podem caminhar juntas. Isso se dá justamente pelo fato de que existem poucas redes internacionais inter-latino-americanas, o que ocasiona um diálogo muito maior de pares em nível local e gera teorias e abordagens de cunho não especializado mas heterogêneas e, em algum grau, previne a guetificação do conhecimento sobre a América Latina como ocorre nos Estados Unidos e Europa. É o que Rama entendia como o encontro entre as duas pulsões e que em exemplo mais claro desse tipo de trabalho no âmbito recente, poderíamos citar, entre vários (e até mesmo alguns dos trabalhos já

mencionados) *Delirio americano: Una historia cultural y política de América Latina* (2022) de Carlos Granés que, em sua visão crítica, transbordam questionamentos bastante agudos para ambos os lados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu livro *El insomnio de Bolívar* (2009), o mexicano Jorge Volpi afirma que a “América Latina, esse território mítico que foi imaginado – e ciumentamente protegido – por seus pais e avós, já não existe mais”. (Volpi, 2009, p. 116-117 - tradução minha).

John Beverley, em livro mais recente, proclama *The Failure of Latin America* (2019), mas curiosamente, nos diz que ainda há vida nos estudos subalternos como seu capítulo 8, nomeado “SUBALTERN LIVES”, parece indicar.

Quando perguntado na mesa “Revisitando as relações literárias e culturais entre Brasil e América Hispânica” do XII Congresso Brasileiro de Hispanistas sobre o desaparecimento de figuras tão grandes como Ángel Rama e Antonio Candido, Pablo Rocca (enfim, com a palavra Pablo), este, especialista nos intelectuais daquela época, conseguiu apenas responder que “já não é mais possível” de se ter novos pensadores com o mesmo peso.

A impossibilidade final do pensamento latino-americano parece sempre iminente. A América Latina já não existe mais, mas mesmo assim, por algum motivo inexplicável, não conseguimos parar de falar dela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Sonia E.; Costa, Claudia de Lima. A circulação das teorias feministas e os desafios da tradução. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21-2, maio-agosto, 2013, p. 579-586.
- Aguilar, Gonzalo. “Ángel Rama e Antonio Candido: Salidas de Modernismo”. In: Antelo Raúl (ed.). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2001, p. 71-94.
- Ballestrin, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 11. Brasília, maio/agosto, 2013, p. 89-117.
- Barros, Flávia; Tavolaro, Lília. “Latino-americanismos, campos de produção e difusão de conhecimento e informação sobre a ‘América Latina’, e mapeamento preliminar do caso brasileiro” *REALIS*, v. 7, n. 1, Jan-Jun., 2017, p. 42-76.
- Beverly, John. *Latinamericanism after 9/11*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Beverly, John. *The Failure of Latin America*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2019.
- Brasil. Lei Nº. 11.161, de 05 de agosto de 2005. Dispõe sobre o ensino da língua espanhola. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF.
- Codiviola, Alfredo; Olmos, Ana Cecilia; Palmero González, Elena; Gárate, Miriam V. (Orgs.). *Temas para uma literatura Hispano-americana*. Volume 1: Inscrições do sujeito/Redes do literário. Porto Alegre: LETRA1, 2022.
- Feres Jr., João. *A história do conceito de Latin America nos Estados Unidos*. Bauru: EDUSC, 2005.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- González, José Eduardo. *Appropriating Theory: Angel Rama's Critical Work*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.

- Granés, Carlos. *Delirio americano: una historia cultural y política de América Latina*. Bogotá: Taurus, 2022 [e-book].
- Moreiras, Alberto. *The exhaustion of difference: The politics of Latin American cultural studies*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Morgan, Nick. ¿Olvidar el latinoamericanismo?: John Beverley y la política de los estudios culturales latinoamericanos. *Cuadernos de literatura*, vol. XVII, n. 34, julio/diciembre, 2013, p. 18-45.
- Ojeda, Rafael. Hacia un latinoamericanismo del siglo XXI. *Quehacer*, n. 182, 2011, p. 66-75.
- Pistacchio, Romina. *La aporía descolonial: Una historia de la tradición crítica de la crítica literaria latinoamericana en los casos de Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama*. Madrid: Iberoamericana, 2018a.
- Pistacchio, Romina. Abrazar la aporía descolonial. Trayecto y desafío de los Estudios Latinoamericanos. *Revista Demarcaciones*, v. VI, n. 6, 2018b, n.p.
- Pizarro, Ana (org.). *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Volume 1: A situação colonial. Unicamp. Memorial/ Unicamp, 1993.
- Poblete, Juan (ed.). *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos: Cultura y poder*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; México: UNAM, 2021.
- Rama, Ángel. La tecnificación narrativa. *Hispanoamérica*, v. 10, n. 30, 1981, p. 29-82.
- Valdés, Mario J.; Kadir, Djelal (Ed.s). *Literary Cultures of Latin America: a Comparative History*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. DEBOLSILLO: México, 2009.

Cosmogorama bakongo e brujo-chamanismo como alternativas críticas a modernidade eurocentrada na América Latina¹

Bakongo cosmogram and brujo-chamanismo as critical alternatives to a eurocentrated modernity in Latin America

Rogério Mendes

Biodata: Professor associado responsável pelas disciplinas de Literaturas e Culturas Hispânicas do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN/FELCS) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE/PPGL). É líder do grupo de pesquisas Outras Literaturas Hispânicas (UFRN/CNPq).

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-5296-7588>>

Contato: rogerio.mendes.coelho@ufrn.br
Brasil

Recebido em: 12 de julho de 2023

Aceito em: 27 de julho de 2023

- 1 O texto “Cosmogorama bakongo e brujo-chamanismo como alternativas críticas a modernidade eurocentrada na América Latina” é resultado, e parte integrante, da tese de doutorado “Pedagogias da cimarronaje: a contribuição das cosmogonias e cosmovisões africanas e afrodescendentes para a crítica literária e literaturas (afro) latino-americanas”, defendida em setembro de 2019, com orientação de Alfredo Cordiviola e Amarino Queiroz no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE-PPGL). O trabalho foi premiado como melhor tese de doutorado em 2020 pela Associação Brasileira de Hispanistas (ABH) e publicado digitalmente em língua portuguesa em 2022. Atualmente o Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (Peru) e Latinoamericana Editores (Peru) com apoio da Revista de Crítica Literária Latinoamericana (Peru; EUA) preparam a versão do estudo em castelhano intitulado *Pedagogía del Cimarronaje. Literatura, Cultura, Afrodescendencia* com previsão de lançamento em 2024.

PALAVRAS-CHAVE:

Cosmogonia dos Povos Originários; Cosmogonia Africana; Estudos Culturais Latino-Americano; Literatura Hispano-Americana; Crítica Literária.

KEYWORDS: Cosmogony of Original Peoples. African Cosmogony. Latin American Cultural Studies. Hispano-American Literature. Literary criticism.

Resumo: Ao apresentar como operam e sistematizam-se as cosmogonias e as cosmovisões originárias e africanas no continente americano, pretende-se dispor de sensibilidades capazes de articular o pensamento ancestral como alternativa crítica à Modernidade Eurocentrada. A partir dos conceitos de *cimarronaje* (Mendes, 2019) *brujo-chamanismo* (Busso, 2011), o estudo apresenta a ideia de resistência ancestral como eixo que fundamenta o pensamento crítico a partir da redefinição entre humanidade e natureza, ao mesmo tempo em que firmaria marcos teóricos genuínos e criticidade orgânica em acordo com a experiência histórica. O objetivo seria o de promover impulsos para o desenvolvimento de projetos críticos (éticos) e criativos (estéticos) baseados na relevância dos povos originários e afrodescendentes no processo de formação das sociedades latino-americanas. Espera-se, com isso, contribuir para ajustes e avanços de uma historiografia e crítica literária latino-americana comprometida com os fundamentos de sua representatividade histórica e com a educação.

Abstract: By presenting how the original and African cosmogonies and cosmovisions operate and are systematized on the American continent, it is intended to have sensibilities capable of articulating ancestral thought as a critical alternative to Eurocentric Modernity. From the concept *cimarronaje* (Mendes, 2019) *brujo-chamanismo* (Busso, 2011) the study presents the idea of ancestral resistance as axes that underlie critical thinking from the redefinition between humanity and nature at the same time that it would establish genuine theoretical frameworks and criticality organic in accord with historical experience. The objective would be to promote impulses for the development of critical (ethical) and creative (aesthetic) projects based on the relevance of indigenous peoples and Afro-descendants in the formation process of Latin American societies. It is expected, with this, to contribute to adjustments and advances of a Historiography and Latin American Literary Criticism committed to the fundamentals of its historical representativeness and Education.

O fascínio e os conflitos sobre a ancestralidade das relações entre o Homem e a Natureza na América Hispânica encontram-se tematizados em algumas obras importantes da Literatura. Pode-se observá-los em *El hablador* (1987), romance do escritor peruano Mario Vargas Llosa, e em *Os passos perdidos* (1953), do cubano Alejo Carpentier. Em *El hablador*, a partir da exposição de quadros em Florença, o etnólogo Saul, protagonista da narrativa, passa a interessar-se por suas ancestralidades indígenas e chega à conclusão de que as culturas originárias não deveriam ser *modernizadas* nem estudadas, e sim mantidas tal como se apresentam. O texto ganha força à medida que Saul aprofunda o interesse pela cultura *Machinguenga* a ponto de tornar-se, a partir da imersão na cultura e suas tradições, um contador de estórias, no propósito de manter vivas as memórias e educação daquele povo.

Em semelhante alinhamento temático, o escritor cubano Alejo Carpentier, no romance *Os passos perdidos*, conta a história de um musicólogo sem nome que, ao peregrinar pela Amazônia em busca e pesquisa de instrumentos musicais para compor acervo de um museu norte-americano, a partir de diálogos com os mais variáveis personagens e sob as mais diversas circunstâncias, passa a refletir sobre a História da América Latina, da ancestralidade de *Abya Yala* sob o fascínio pelas culturas originárias. A narrativa atinge o ápice quando, após o musicólogo presenciar um ritual fúnebre ancestral, ouve o canto de um *Chamán*. A experiência faz com ele pense que havia testemunhado o sentido e os indícios da real sonoridade que fundamentaria o conceito e sentido da música. Assim, para ele, por trás da cosmogonia latino-americana, haveria muitos mistérios e sabedorias desconhecidos que

poderiam revelar a cosmovisão genuína do espaço que hoje se reconhecem como América Latina. Note-se que ao longo do processo de formação da Literatura Latino-Americana poucos foram os romances e narrativas que se dispuseram a elucidar um projeto estético que representasse espaços e fissuras originárias. Intento importante nos séculos XX e XXI pelas ausências originárias, suas cosmogonias e cosmovisões, relevante para a compreensão não apenas estética da cultura latino-americana.

Note-se que, de certa forma, tanto o musicólogo sem nome quanto o etnólogo Saul percorrem trajetórias semelhantes nas narrativas: de indivíduos distanciados tornam-se cúmplices dos saberes ancestrais e críticos dos valores modernos, que ainda comprometem a integridade das cosmogonias primordiais, que então passam a compreender. Nesse sentido, é importante notar nas narrativas, em seus dilemas e conflitos, a atuação da ideia da *cimarronaje*.² A rebeldia, observada em originários e afrodescendentes que,

2 A palavra *cimarrón* é um termo hispânico que foi utilizado em parte da América Latina pelos senhores de escravos, oligarcas em tempos coloniais, para referirem-se aos escravizados que fugiam de suas propriedades. O termo referia-se não somente aos afrodescendentes nos espaços escravistas coloniais latino-americanos, mas também aos povos originários de *Abya Yala* escravizados e a animais que, porventura, também escapassem das agruras da escravidão. A sua prática, a *cimarronaje*, consagrou-se a partir da fuga dos escravizados para exercerem a liberdade e suas práticas em espaços que, por toda a América Latina, assumiram diversos nomes. A designação *cimarrón* para os negros fugitivos variava a partir dos *locus* de enunciação. Na Venezuela, por exemplo, eram chamados de *cumbes*; no Peru e Colômbia, *palenques*; no atual Suriname, antiga Guiana Holandesa, *bush negroes*; na Jamaica, Caribe inglês e sul dos Estados Unidos, *marrons*, enquanto que, no Caribe espanhol, principalmente, Cuba e Porto Rico, *cimarrones*, de acordo com o estudo do pesquisador Flávio dos Santos Gomes (2015). No Brasil, os agrupamentos *cimarrones* ficaram conhecidos como Mocambos e, posteriormente, Quilombos. No presente estudo os *Cimarrones*, e sua prática, a *Cimarronaje*, assumem um caráter de resistência não tão somente pela fuga, mas por apresentarem fundamentos que estruturam bases éticas e culturais autônomas na articulação de conceitos, letramentos e epistemes afrocentrados com vistas em inclusões e criticidade nos séculos XX e XXI.

historicamente, se rebelaram em fugas e confrontos contra colonizadores para a preservação de seus valores e liberdade, também é observada na Literatura, em personagens que refletem sobre suas origens violadas pelos rigores e violência da ocupação da Modernidade no Novo Mundo. Curiosamente, e não por acaso, as figuras de um originário e um afrodescendente são aquelas representadas por Mario Vargas Llosa e Alejo Carpentier, respectivamente, que, em seus projetos literários, se apresentam como questionadores dos princípios e dos efeitos da Modernidade sobre o Sul Global, pelo espírito crítico e a resistência da *cimarronaje* presentes nos personagens.

No livro *Pedagogias da Cimarronaje. A Contribuição das Cosmogonias e Cosmovisões Africanas e Afrodescendentes para a Crítica Literária e Literaturas (Afro) Latino-americanas* (2019, p. 84), discute-se um processo que, segundo o filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez, no livro *La Hybris de Punto Cero: Ciencia, Raza e Ilustración en la Nueva Granada* (2005), reflete um alinhamento vinculado a uma *ruptura planetária* no modo como a Natureza era compreendida e passou a ser vivenciada a partir da práxis moderna no século XVI. Principalmente porque as cosmogonias originárias e africanas/afrodescendentes se fundamentavam a partir de preceitos orgânicos vinculados à experiência e à lógica ancestral da Natureza. Se antes de 1492 predominava uma visão orgânica do mundo, em que a Natureza, a Humanidade e o Conhecimento faziam parte de um todo inter-relacionado, com a formação do sistema-mundo capitalista e a expansão colonial da Europa, essa visão orgânica, ou quaisquer outras a ela relacionadas, começam a ser subalternizadas em detrimento dos avanços de um liberalismo racionalista

cada vez mais presente nas colônias. A emergência do antropocentrismo, o encanto das conquistas científicas e as ambições envolvendo as ocupações territoriais fizeram com que, pouco a pouco, Natureza e Homem viessem a ser duas categorias ontológicas distintas e a função do conhecimento passasse a relacionar-se, ou confundir-se, com o desejo de controle racional e apropriação de todas as coisas, como também reconhece o antropólogo mexicano Enrique Leff, no livro *Racionalidade Ambiental: A Reapropriação Social da Natureza* (2006), na extensão dessa ideia na Pós-Modernidade. Principalmente após a difusão e repercussão dos paradigmas cartesianos, consolida-se o distanciamento entre sujeito (indivíduo) e objeto (natureza) como forma de controle do conhecimento para que assim se articulassem normativas e registros formais sobre a ideia do conhecimento em favor de uma referencialidade (euro-)cêntrica e política. Uma base que se perfez como metodologia e contribuiu, de maneira significativa, para a ideia do *conhecimento verdadeiro* (episteme). E esse mesmo conhecimento não poderia realizar-se de outro modo senão por meio do *cogito* e da difusão de epistemologias em tratados que compartilharam o universalismo racionalista que se distanciava das contribuições espirituais e pragmáticas subjetivas que não se apresentassem como antropocêntricas. Esse método seria a demonstração do alcance e poder que poderia exercer a racionalidade ocidental, mas que se distinguiu das outras racionalidades e que, ao distinguir-se, preconizava subalternizações. Este seria um dos maiores momentos em que se consagraria o antropocentrismo que legitima e sustenta as bases da Modernidade, ao mesmo tempo em que legitima e sustenta as bases da Colonialidade. No

entanto, seria oportuno (re)considerar que poderia haver outras sistemáticas e operacionalidades distintas no que se refere a saberes e racionalidades que foram tanto ignorados quanto negados nesse processo, nesse caso, ao relevarem-se as multirreferencialidades constitutivas planetárias já conhecidas naquele momento pelas investidas da Expansão Marítimo-Comercial. Não seria absurdo pensar ou relativizar a ideia de antropocentrismo em detrimento de antropocentrismos, haja vista haver naquele momento a certificação de outras civilizações que operacionalizam outros tipos de saberes, como os indígenas, africanos e asiáticos, por exemplo. Desse modo, pode-se observar o nexo pertinente que se emprega como distinção no binômio Modernidade-Colonialidade e que resultaria, em muitos casos, na rebeldia e insubmissão do que, posteriormente, por parte dos índios e negros, aqui se fundamentou como Pedagogia da *Cimarronaje*. Algo que fica evidente nas palavras oportunas de Castro-Gómez, quando afirma que: “La ciencia y los embajadores de la Ilustración instituyen criterios de distinción de otros modos de vida y otros modos de conocer para controlar, integrar y modernizar lo que se distingue”. (2005, p. 145). Portanto, seria questionável relacionar a ideia de rebeldia aos *cimarrones* quando eles, na verdade, estariam apenas reivindicando vivenciar suas experiências e tradições. A ideia de *Cimarronaje* não se restringe a rebeldias histórica insurgentes dos afrodescendentes. Podem ser poetas, pesquisadores, professores, personagens de ficção, lendas, ialorixás/babaloixás, benzedeiros, curandeiros, enfim, quaisquer que se propõem a manter vivo o assentamento de uma visão de mundo que se diferencia de normatizações políticas e culturais socialmente deflagradas à revelia. Podemos

reconhecê-los em escravizados como Gaspar Yanga (1545), Cimarron Bayano (1555), Dandara dos Palmares (1654), Zumbi dos Palmares (1655); escritores como Lima Barreto (1881), Manuel Zapata Olivella (1920) e Conceição Evaristo; personagens de ficção como Mackandal, protagonista de *No reino deste mundo* (1949) e Esteban Montejo, de *Biografía de un cimarrón* (1986); músicos como Jorge Bem Jor, Moacir dos Santos, Mano Brown.

Observe-se o caso dos afrodescendentes. De acordo com o artigo “A visão africana em relação à natureza”, escrito pelo professor Luís Tomás Domingos (2011), a finalidade da existência do ser humano, segundo a Cosmovisão africana *Bantu*, estabelece-se influenciada pela Natureza. Tal premissa é absoluta e independente das vontades do próprio homem. Ao contrário das premissas que estruturaram o pensamento político da Modernidade, o protagonismo não esteve centrado no homem, pois, para a cosmovisão *Bantu*, o ser humano seria apenas uma parte que integraria a operacionalidade da Natureza como o Todo. Para os *Bantus*, a realidade apresenta-se como comunhão entre os seres e a ordem do meio Natural. Por isso, os pensamentos e esforços deveriam estar centrados na consolidação da harmonia e valores entre o dado Humano e a Natureza. A ideia do que pode ser compreendido como Deus ou Sagrado não se perfaz como idealização e contemplação concêntrica, mas, sim, multifacetada e manifesta, na Natureza. Esta portaria sabedoria e linguagem expressas em ciclos e fenômenos naturais, como percepção e conhecimento, que disponibilizariam o sentido prático de sobrevivência e equilíbrio material e espiritual dos humanos. À medida que o homem compreende e preserva essa relação, ele também compreende e preserva as

relações com o sagrado, empreendendo harmonias como finalidade, perspectiva que dispunha sentido à vida na busca incessante e permanente do conhecimento, sabedoria e diálogo com o Divino em infinitos mistérios a serem revelados e compartilhados indicando *continuum* e evolução:

Esta docilidade fraternal aos ritmos da natureza é um dos aspectos mais originais da Cultura Africana Bantu. Nesta atitude respeitosa para com a Natureza se encontra um conjunto de valores positivos fundamentais para a existência e equilíbrio africano: a confiança na Natureza infra-humana; a certeza pacífica de quem vivendo em harmonia como conselheira poderá usufruir das riquezas e repousar em seu ritmo; fecundidade espontânea sobre as produções técnicas e artificiais e a estima da humilde comunhão com a vida em profundo mistério a ser revelado. (Postioma, 1968, p. 29-30).

Diferentemente da compreensão iluminista, o conhecimento ancestral africano não é antropocêntrico, racionalista a partir do logocentrismo, seccionado, ou portador de pretensões políticas universalistas. A *universalidade* para a cultura africana é onde residem e respeitam-se as manifestações vitais. É lugar onde habitam e cooperam as vidas: não se limita apenas aos vivos, mas também considera os mortos; e as vidas vegetais e inanimadas que possuem funções e mistérios como conhecimentos a serem adquiridos em permanentes diálogos circunscritos pela sintonia ancestral e da Natureza. A soma de todos os dados que conformam a sabedoria e permanência dessa relação constitui energia que sustenta e equilibra valores e éticas como ideia do sagrado. Deus (*Nzambi*, *Olorum*, para os *Bantu* e *Iorubas*, respectivamente) resulta dessa força, e os espíritos, vivos e mortos, acessam parte dela que orienta a todos. Por essa razão, Domingos (2011) lembra que o *Munthu*,

ser humano, não está só e não pode acreditar-se dessa maneira, pois é e integra a ideia do Todo. O *Munthu* tem uma função importante e polivalente como amálgama, mediação que une dimensões dos fundamentos da consciência (Filosofia) e prática operacional (Religiosidade) da Natureza ao tornar *legível* a compreensão, maturidade e equilíbrio de Deus (Significado) e vida dos seres (Significantes) em permanente diálogo e evolução, mas isso não implica o protagonismo antropocêntrico.

Articulações isoladas e protagonistas para a Cosmogonia Africana *Bantu* não são possíveis, porque não se concebem as relações vitais fora da perspectiva solidária e cooperativa. A *Kalunga*, Cosmograma *Bakongo*, seria uma espécie de representação do funcionamento de como poderia operar a sistematização que torna possível o diálogo entre as partes, o tempo e o espaço, integrando-os como Unos. Não como protagonista, mas relevante, uma vez que o *Munthu* teria a missão de operacionalizar a transmissão de conhecimentos às gerações posteriores pela mediação (con)sagrada das vozes e corpos. Os *Munthu* tornam vivas e possíveis as canções que louvam; as orações que devotam e agradecem; os mitos que explicam; os ritos e rituais que celebram e tornam possíveis a compreensão que *pulsa* como realidade:

Bazimus, os espíritos, explicam o destino do homem; o homem é centro que amalgama essa ontologia; animais, vegetais e fenômenos naturais e objetos sem vida biológica constituem o ambiente onde o homem vive, se aprisiona, extrai os meios de existência e, se for necessário, estabelece relações místicas com ele. [...] É uma relação de solidariedade na qual não pode haver ruptura ou destruição. E se acontecer o contrário, causa desequilíbrio do próprio homem, da natureza, enfim, de todo o Universo. Destruir ou remover essas

sustentações significa também destruir toda a existência incluindo a do Criador. (Domingos, 2011, p. 4).

Veja-se a representação do Cosmograma *Bakongo*, para compreendermos como repercute na vivência ética a cosmovisão africana/afrodescendente.

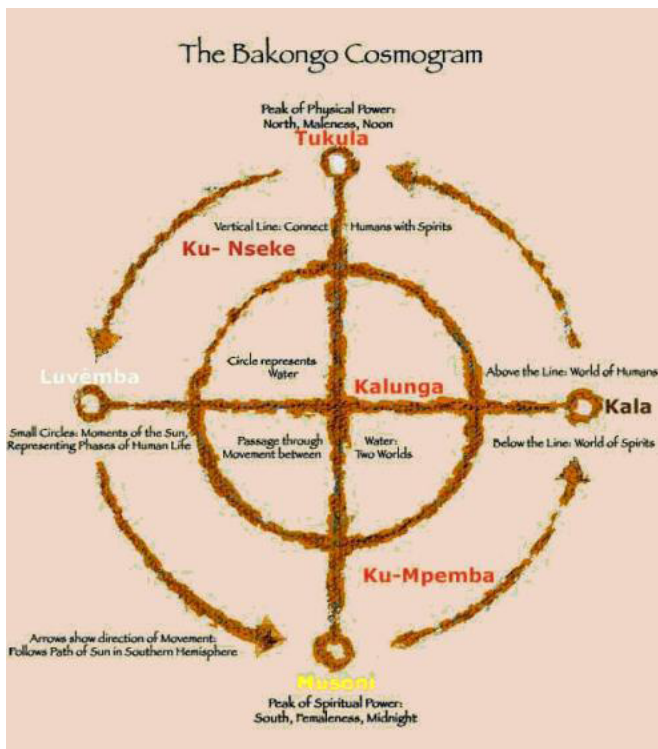


Figura 1 - Gráfico da cosmogonia bakongo

Fonte: Spirito Santo (2011).

Acima, ilustrada, observa-se a representação do cosmograma milenar da cultura *Bantu Bakongo*. Os *Bantus* sistematizaram o modo de compreender

e interpretar o mundo e a vida segundo as constatações de suas experiências. Isso também significa dizer que a sabedoria cosmogônica *Bantu Bakongo* acompanhou os povos na trajetória de suas diásporas e permanece latente nos diversos projetos estéticos, políticos e culturais que se sucederam nas jornadas transatlânticas. No entanto, é preciso identificar as especificidades desses valores para que não se cometa o equívoco de compreendê-los vinculados à luz de sensibilidades distantes não relacionadas à sua natureza originária. Isso implicaria a violação e alteração de saberes legítimos como patrimônio cultural imanente. A principal razão de sua escolha como exemplo vincula-se à metáfora das encruzilhadas como forma de operar a orientação crítica tanto das culturas afro-hispano-americanas quanto do reconhecimento da razão espiritual como fundamento-cruzo que se posiciona criticamente ao exclusivismo do letramento-lógica da razão ocidental que pretensiosamente se universaliza como única e absoluta.

Para Espírito Santo (2011), o cosmograma da cultura *Bantu Bakongo*, *Kalunga*, curiosa e coincidentemente representada por uma cruz, possui razão e explicação genuínas. A linha horizontal expressa no gráfico representa o meio líquido que divide o mundo físico e espiritual; o mundo dos vivos e dos mortos; os africanos negros vivos estariam situados acima da linha divisória. A linha horizontal significa a realidade da vida cotidiana e sua expansão. Abaixo da mesma linha, estariam situados os brancos. Os brancos aqui mencionados não seriam a representação étnica dos ocidentais, mas, sim, uma representação da coloração dos corpos na condição de morte e, também, a multiplicidade de espíritos da natureza povoando a esfera do

invisível sob a terra. O eixo horizontal representa o nascer e pôr do sol, assim como o nascimento e morte dos humanos – a cosmovisão *Bantu Bakongo* representa a vida como ciclos. O eixo vertical liga o ponto culminante do mesmo sol, a luz para o mundo dos vivos e mortos, e permite a conexão entre os dois níveis de existência, numa espécie de relação e entendimento simbiótico, *uno*, sucessivo, da vida e da morte de maneira intermitente. Na convergência entre o mundo dos vivos e dos mortos, situam-se, também, a compreensão e o desenvolvimento dos saberes de experiência vivencial que articulam conduta ética e auxílio para a solução dos problemas tanto filosóficos quanto terrenos, como doenças e outros infortúnios. Os diálogos entre as dimensões das existências dimensionais, horizontal e vertical seriam possíveis a partir de ritos mediados por um sábio iniciado nos quais se evocariam os espíritos antepassados para que orientassem os viventes nas suas dúvidas e questionamentos. Os vivos e os mortos se distinguiriam, assim, apenas pela materialização do corpo. A cruz, para o pensamento *Bantu*, apresenta a representação da vida como apreensível ciclo contínuo do tempo, tal como opera para nós o movimento de rotação ou translação solar.

Fu-Kiau (1998) reafirma que o mundo natural para o povo *Bantu* é a ligação e propósito do processo de construção e manutenção da vida e do viver; do material e espiritual, como expressão da unidade vital, existencial, cooperativa que ele chama *dingo dingo dia môyo ye zinga*. Aproxima-se, primordialmente, do conceito *Ubuntu*, que exprime a consciência da relação entre o indivíduo e sua comunidade expressa na máxima do humanismo

popular africano: *É o que somos porque somos uma parte disso*. A Natureza representa, assim, a base essencial de compreensão da coexistência e convívio:

Aos olhos do povo Africano, especialmente aqueles em contato com os ensinamentos das antigas escolas Africanas, a Terra, nosso planeta, é *futu dia n'kisi diakânga Kalûnga um diâmbu dia môyo* - um sachet (pacote) de essências/remédios amarrados por *Kalûnga* com intenção de vida na Terra. Esse *futu* ou *funda* contém cada coisa que a vida precisa para sua sobrevivência: essências/remédios (**n'kisi/bilongo**), comida (**madia**), bebida (**ndwînu**). (Fu-Kiau, 1998, p. 1).

E dessa forma apresenta-se como sagrado e espiritual, *Nkingu Kibeni Wangudi Wa Kinenga um biobio*, a chave e princípio de equilíbrio em tudo e que se reconhece em todas as coisas que nos cercam. Não por acaso, a atenção e admiração às montanhas, vales, vento e céu, e as mudanças dos ciclos naturais como manifestações do patrimônio sagrado. Daí a compreensão pelos africanos de que a Natureza é como *Bibliotecas*.

[...] ir para dentro da floresta é entrar numa das mais ricas e bem documentadas bibliotecas vivas na Terra. Em seu leito e abaixo vivem centenas e centenas de criaturas, grandes e pequenas, visíveis e invisíveis, fracas e poderosas, amigáveis e hostis, conhecidas e desconhecidas. Em seu interior correm, serpenteando, rios dentro dos quais nadam multidões de peixes. E acima de suas folhagens podem-se ouvir sons e melodias de todos os tipos. Todas essas “coisas”, dentro da floresta, constituem assuntos de aprendizagens para *Mûntu*, das quais ele coleta dados que ele pode “engavetar” em sua memória para uso futuro. Esse é o processo de construir conhecimento – *nzailu*. (Fu-Kiau, 1998, p. 2).

A floresta, uma das representações naturais sagradas, é o lugar de iniciação e atendimento das demandas. Princípio, meio e fim da consciência, onde o

Munthu confirma-se parte do Todo. Não por acaso, as inquices iorubanas dos Orixás, entidades sobrenaturais representadas como forças da natureza, emanadas por *Olorum*, guiam as consciências dos seres vivos e protegem as atividades na manutenção das famílias, aldeias e cidades, tal como sucede com os *Nkinsi* para os *Bantu*. A Natureza é uma dádiva que compartilha de maneira generosa o conhecimento como sabedoria, cujos mistérios deveriam ser sabidos e compartilhados. É a partir da relação do *Munthu* com o meio natural que se entendem e formam os valores de personalidade e caráter. O *Munthu* não é mau ou bom: ele possui, segundo a sua consciência, o que ele quiser ser. Logo, as atribuições e usos do conhecimento sobre os mistérios são livres, cabendo a cada um o uso de suas atribuições e responsabilidades. No entanto, a premissa sagrada, tanto para os *Bantu* quanto para outros povos como os Iorubas, destaca que o propósito da vida consiste na responsabilidade do propósito da harmonia e equilíbrio das relações, como ressalta Cabrera, no capítulo quarto do livro *El Monte*, intitulado “El Tesoro Mágico y Medicinal de Osain y Tata Nfindo”:

Continuamente los oiremos repetir, al dictarnos los nombres y propiedades de tantas yerbas – “animosas” – y árboles sobornales que se desplazaran para satisfacer nuestros deseos, si sabemos ejercitar la acción mágica adecuada, que todas, en su mayoría, son eficaces para producir el mejor o el más desastroso efecto. Los orishas, los mpúngus, los santos, los espíritus que las influncian, ya lo sabemos, no son esencialmente ni buenos o malos. Se prestan a todo, a lo bueno y a lo malo. En última instancia, el bien y el mal son una misma cosa. Igual que la naturaleza: “La brisa es buena, refresca, ¿pero el ciclón? Y los dos son aire” (1993, p. 149).

Trata-se de pensar e viver, dessa forma, uma relação-encruzilhada ou o que o pesquisador costa-riquenho Quince Duncan (2006) chamou de *Afrorrealismo*. As encruzilhadas aqui, tal como sua aceção consensual de significado, relacionam-se a um campo de possibilidades que, se vinculado à sua natureza ancestral e simbólica, é capaz de assumir relevâncias que poderiam ser pertinentes para uma melhor compreensão das cosmogonias negro-africanas, pois os encruzos das encruzilhadas também são afirmados como espaços que possibilitaram transcendências que operaram diálogos e ressignificações críticas dos espaços culturais estruturados pela Modernidade, (re)situando a África em perspectiva importante relevada. Portanto, pensar as encruzilhadas como princípio que articula a trajetória dos caminhos históricos africanos ajuda-nos a perceber as limitações que operam na fortuna crítica dos valores retóricos e epistêmicos ocidentais, como ética, forma e educação, pois questionam os desdobramentos do pensamento eurocêntrico que não admite outras razões que não se alinhem às suas bases. Uma prova seria o episódio colonial da semelhança dos signos das cruzes *Bantu* e cristã. Para os ocidentais, não poderia haver representações de existência cosmogônicas distintas. A representação da cruz cristã foi operada de maneira estratégica como dado e prevalência de valor cultural único. A normatização dos valores e representações cristãos apresenta-se como contrassenso porque o mundo tal como conhecemos compõe-se de cosmogonias plurais que prefiguram cosmovisões diversas, configuradas de maneira legítima pela liberdade de pensamento e existência. Logo, as representações culturais diversas, como a *Bantu*, por essa razão, não poderiam traduzir-se ou associarem-se às lógicas

de uma tipologia referencial unívoca e distante porque os valores inerentes e estruturadores não se apresentaram convergentes.

O professor e pesquisador Amarino Oliveria de Queiroz, em sua tese *As Inscrituras do Verbo: Dizibilidades Performativas da Palavra Poética Africana* (2007), reitera a relação entre espiritualidade e Natureza. Lembra que no Brasil, segundo a tradição iorubana do Candomblé, mais especificamente das nações *keto e jeje*, Iroco é considerado um Orixá fitomorfo que habita a árvore conhecida como gameleira e raramente manifesta-se. Trata-se de um Orixá que governa o Tempo e o Espaço e cobra o cumprimento cármico ao determinar o início e fim das coisas. Era também venerado entre os Incas e os Maias como o Senhor do Início e do Fim e no panteão grego e romano está vinculado ao Deus *Chronos*, apesar de o *status* não se relacionar com o Orixá vinculado ao *Ori* e feitorias. Na África o Iroco é também árvore nomeada de mesmo nome. Segundo a crença iorubana, *Iroko* é morada de espíritos infantis conhecidos como *abikus*. Uma outra aproximação possível, agora dentro da perspectiva cosmogônica *Tupi*, que estaria representada na figura dos espíritos travessos, seriam os sacis que vivem nas florestas. O professor Queiroz ainda lembra que, nas Américas, mais especificamente em Cuba, a *Iroko* recebe o nome de *Ceiba*, apresenta-se consagrada ao Orixá Xangô pela *Santería* e também é cultuada entre os povos pré-colombianos:

Ressalte-se que este vegetal também foi amplamente reverenciado por vários povos pré-colombianos na condição de árvore sagrada, com a prática de variados ritos celebrados sob a sua copa. Entre os maias, por exemplo, a ceiba figurava a própria representação do mundo: as folhas e galhos como o céu, o tronco como a terra e as raízes como as profundezas subterrâneas,

ou seja, o inframundo. Esta tradição é mantida pelos seus descendentes até os nossos dias, chegando mesmo a ser igualmente decretada árvore nacional na Guatemala. Não é demais lembrar que muitos dos próprios códices, livros produzidos por algumas das civilizações pré-colombianas foram confeccionados a partir da casca de certas árvores, como a já mencionada vuh. Conclui-se, portanto, que o encontro verificado entre as tradições de origem africana e pré-colombiana nas Américas e no Caribe, tendo a figura das árvores como espaço ritualístico, de convivência social, de decisões políticas e de preservação da memória, além de fonte produtora de raízes, folhas, flores, frutos e matéria-prima necessária para a construção civil, a carpintaria, a navegação ou a obtenção do papel e do fogo repercutiu naturalmente sobre a expressão cultural, artística e literária de seus povos. (Queiroz, 2007, p. 121).

Vale ressaltar, ainda, que *Ceiba* (1978) é o título de livro da poeta, prosadora, cantora e pintora hispano-africana Raquel Ilombe, pseudônimo utilizado por Raquel del Pozo Epita. Ceiba é uma árvore que está presente tanto nas Américas quanto na África Ocidental e Ásia. A popularidade e relevância da ceiba está representada na bandeira nacional da Guiné-Equatorial e na presença dos contos orais das narrativas tradicionais. Árvore-símbolo de países como Porto Rico e Guiné Equatorial, a figura da ceiba (paineira, sumaúma no Brasil; poilão na Guiné-Bissau; oká em São Tomé e Príncipe; ya'axché entre os povos maias do México) constitui importante referência para alguns escritores da África e das Américas e funciona como intersecção entre os espaços. A guinéu-equatoriana Raquel Ilombe evocou textualmente em seu primeiro livro de poemas a árvore tal com as antigas sociedades bantas se reuniam para o compartilhamento dos saberes tradicionais.

Em perspectiva semelhante, o pesquisador argentino Hugo Busso, em seu livro *Crítica a la Modernidad Eurocentrada: en búsqueda de múltiples alternativas decoloniales* (2011), apresenta a ideia do personagem-conceitual *Brujo-Chamán*, como oportuna metáfora crítica das relações que poderiam (re)estabelecer-se a partir da relação entre Natureza, Cultura e Espiritualidade a partir dos originários. A ideia de Busso apresenta-se como alternativa crítica aos avanços da filosofia política moderna que destituiu de importância os paradigmas e trajetórias ancestrais que se desenvolveram na América Latina desde *Abya Yala*.³ O estudo de Busso articula perspectivas empíricas e as

3 Para Carlos Walter Porto-Gonçalves, responsável pelo verbete no livro *Latino-Americana. Enciclopédia Contemporânea da América Latina* (2006), *Abya Yala* na língua do povo Kuna significa *Terra madura, Terra Viva* ou *Terra em Florescimento* e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada no norte da Colômbia, tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien, e vivendo atualmente na costa caribenha do Panamá na Comarca de Kuna Yala (San Blas). *Abya Yala* vem sendo usada como uma autodesignação dos povos originários do continente como contraponto a América, expressão que, embora usada pela primeira vez em 1507 pelo cosmólogo Martin Wadkeemüller, só se consagra a partir de finais do século XVIII e inícios do século XIX por meio das elites crioulas para se afirmarem em contraponto aos conquistadores europeus no bojo do processo de independência. Muito embora os diferentes povos originários que habitam o continente atribuíssem nomes próprios às regiões que ocupavam – *Tawantinsuyu, Anauhuac, Pindorama* – a expressão *Abya Yala* vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente, objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento. Embora alguns intelectuais, como o sociólogo catalão-boliviano Xavier Albó, já houvessem utilizado a expressão *Abya Yala* como contraponto à designação consagrada de América, a primeira vez que a expressão foi explicitamente usada com esse sentido político foi na *II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala*, realizada em Quito em 2004. Note-se que na *I Cumbre*, realizada no México no ano 2000, a expressão *Abya Yala* ainda não fora invocada, como se pode ler na *Declaración de Teotihuacán*, quando se apresentam como “*los Pueblos Indígenas de América reafirmamos nuestros principios de espiritualidad comunitaria y el inalienable derecho a la Autodeterminación como Pueblos Originarios de este continente*”. *Abya Yala* configura-se, portanto, como parte de um processo de construção político-identitária em que as práticas discursivas cumprem um papel relevante de descolonização do pensamento e que tem caracterizado o novo ciclo do *movimiento indígena*, cada vez mais movimento dos

reconhece como importantes no processo de reconhecimento crítico da América Latina. Centra-se no esforço de contrapor-se a determinismos modernos que deslegitimam a experiência ancestral e solidária dos Humanos com a Natureza. O *Brujo-Chamán* apresenta-se, então, como personagem conceitual, alternativa dialética para contrapor-se às perspectivas que deslegitimam culturas patrimoniais cosmogônicas e seus representantes. A seguir, Busso apresenta o ponto de partida das bases de quando iniciou suas reflexões:

Conocí a un chamán amazónico de Colombia en Holanda. Me di cuenta, sin que lo dijera él mismo, que tenía potencialmente estrategias cognitivas no dogmáticas para ayudarme a salir del juego que me aprisiona y condena a ver siempre lo mismo. Este “analfabeto” amazónico me enseñó tanto o más que los eruditos e interesantes filósofos de la Sorbona. Descubrí la idea del “doble” de la magia como recurso heurístico. Me interesó por ser un personaje absolutamente de los bordes, sospechado tanto por las jerarquías religiosas oficiales como por las jerarquías políticas y autoridades del saber oficial, académico, de los últimos siglos. Ellos mismos son, sin tener manual ni dogmas, investigadores y personas diferentes. Pero no hay resabios de nostalgias desfasadas, inadecuadas, es decir, realizar un personaje fuera de contexto. No tendría ningún sentido. Sólo me interesa como personaje conceptual para hablar de ese otro lado, ya que no puedo criticar lo mismo que estoy usando para describir el mundo. Es un recurso este personaje para ensayar como salir afuera de mí mismo, abrir mi punto ciego, salirme de las constricciones institucionales académicas, y experimentar. Poesía, filosofía y ciencia en un mismo saco, sin lugar/espacio privilegiado, sin que nadie sea “el ojo de Dios”, que todo lo ve objetivamente sin ser visto. Ubicuidad creativa e incierta, polifonía de un concierto móvil con múltiples melodías y ritmos de un carnaval del que desconozco el final. (Busso, 2012, p. 1).

povos originários. A compreensão da riqueza dos povos que aqui vivem há milhares de anos e do papel que tiveram e têm na constituição do sistema-mundo tem alimentado a construção desse processo político-identitário.

O comprometimento do *Brujo-Chamán* estaria, então, interessado em destacar experiências que favoreceriam não apenas uma particular visão de mundo, mas, sobretudo, uma (re)construção de mundo comprometida com valores patrimoniais em deterioração. Para o *Brujo-Chamán*, o direito de exercer os valores patrimoniais cosmogônicos ante o avanço de políticas universalistas de homogeneização cultural significaria, também, além da promoção de fundamentos críticos de resistência, uma espécie de *cura* e consciência de valores orgânicos ante a relativização de valores essenciais outros como premissa, inclusive, democrática. O estudo de Busso tem a importante contribuição de atualizar a importância da relação entre o Homem e a Natureza como crítica ao Mundo Moderno que objetiva, mercantiliza como produto, o patrimônio das culturas ancestrais:

Que nos ayude a hablar y pensar ese otro lado imposible. Es ensayar/incluir idealmente la práctica chamánica y la acción política presente, poniendo en relación la praxis política, la comunicación y la sanación. El rol del brujo-chamán es hacer buenas las almas y liberarlas de los malos muertos, que están todavía entre nosotros: el paradigma moderno con raíces coloniales, depredadoras, sustento del productivismo desarrollista del capitalismo. Como arquetipo que puede servir de guía a las generaciones actuales y comprometidas con el cuidado de lo viviente, es incitar a explorar formas y situaciones de asociaciones creativas, no centralizadas ni jerárquicas entre mundos paralelos e interdependientes. Formas que entusiasmen las experimentaciones dentro de un contexto general de descomposición y degradación del sistema del mundo capitalista, que deben protegernos de la barbarie que viene, como todo aquello que niegue alternativas al modelo imperante, depredador e individualista, exigiendo siempre más re-producción de lo mismo. Por esto es que la dimensión terapéutica e iniciática del brujo-chamán es sanar, negociar activamente con los “espíritus” desde el respeto y la justicia de intercambios discretos, con juegos ganar-ganar. Son permitidos los estados alterados de

conciencia, como el éxtasis, el trance, las visiones, las posesiones. Todo lo que nos ayude a evolucionar espiritualmente, entre tantas posibilidades de experiencias personales y grupales. El objetivo es producir cambios en sí mismo y en los otros, para hacer evolucionar la forma dual que posibilite la fuga decolonial del sistema de disciplina y manipulación. (Busso, 2012, p. 1).

Os *Brujo-Chamanes* apresentam-se como *cimarrones* na medida em que viabilizam princípios que tornam possíveis fundamentos que estruturam e (re)ativam o processo criativo da inteligência ancestral, tanto no plano material quanto espiritual como transcendência. Para Busso, estamos em processo de mudança paradigmática envolvendo pensamentos e lógicas civilizatórias e essa poderia ser uma oportunidade de descentramento do imaginário antropto-etno-logo-cêntrico que poderia repensar controles políticos e culturais absolutos. Os *Brujos-Chamanes* inter-relacionam *bios* e espírito. A unidade rizomática associa novos ou possíveis paradigmas como educação do espírito que se educa com o espírito, numa espécie de duplo, guiado por ancestralidades plasmadas como experiência e diálogo transcendente que problematizariam o limiar entre corpo e espírito em uma espécie de universo entrópico em expansão. Ou seja, contrapõe-se como vário ante o restritivo. O propósito de relocar ideias sobre a perspectiva não significa reconsiderá-las, mas, sim, reapresentá-las para que não sejam esquecidas como alternativa de legitimá-las. Não se trata de

[...] copias descontextualizadas ni de falsas nostalgias de un mundo que ya se fue. Se trata más bien de saber que si miramos el mundo y nos lo representamos en un espejo trizado de multiplex pedazos, cambiar de pedazo para reflejar una parte y un modo alternativo (analogismo, animismo) no es negar el precedente. Sino más sumar, conectar, hacer redes y conjunciones (rizomas)

en la medida de lo posible, superando las incompatibilidades, en síntesis, una mirada más abarcativa de la totalidad *Otra* [...]. (Busso, 2011, p. 397).

A conexão entre os entes material e espiritual, nessa perspectiva, pode ser compreendida como uma espécie de adoção voluntária por parte das entidades espirituais cuja proximidade configuraria um elo, uma intersecção, entre o plano sensorial e o extrassensorial, na medida em que também se desenvolveria a experiência do vivente em sua jornada terrestre. Trata-se de uma tutoria fundamentada no livre-arbítrio, na responsabilidade ética e vital de quem vive e na observação espiritual que orienta a trajetória do indivíduo em tênue e constante relação fraternal. Um vínculo, apriorístico, que se mantém em fluxo e conformidade, segundo o desenvolvimento dos méritos e virtudes das partes envolvidas.

Pode-se compreender que a conexão entre as partes opera a partir dos fundamentos que estruturam a perspectiva cosmogônica originária ao integrar Natureza (Espaço/Tempo), Homem (Sujeito) e Espiritualidade (Metafísica) como uma *Antropologia do Encantamento*. Desse modo, observa-se que as tradições religiosas de matriz afro e indígena sugerem um *relegare* independente e não alinhado às diretrizes espirituais empreendidas pelo Ocidente. Não haveria, portanto, em tese, segundo suas vivências, motivos plausíveis para o não reconhecimento, pois resultam de experiências e percepções, legados empíricos seculares, milenares que, assim como qualquer outra Tradição Cosmogônica, também foram capazes de estruturar éticas e reflexões que humanizaram e espiritualizaram civilizações. Desenvolveram emoções,

linguagens e práticas como quaisquer outros patrimônios culturais que, por essa razão, deveriam ter seus valores e efeitos preservados e reconhecidos ainda que se diferenciem de tradições que se perpetuam como modelo hegemônico e enfrentem dificuldades para estabelecerem-se em relações pacíficas com a diferença.

Na tradição pré-hispânica mesoamericana, por exemplo, observa-se que o indivíduo, no dia de seu nascimento, estabelecia uma relação com algum animal ou força da natureza representada no calendário mesoamericano. Para os *náhuas* esse calendário denominava-se *tonalpohualli*, para os maias, *tzolkin*, e, para ambos, poderia ser traduzido como algo que estaria próximo de *cuenta de los días y los destinos*. Para os *náhuas*, cada dia do calendário possuía uma carga energética que se vinculava diretamente ao cosmos e, dessa forma, definiria a força, a personalidade e a expressão vital que acompanharia o indivíduo do dia de seu nascimento à sua morte e poderia ser metaforizada por um animal ou manifestação atmosférica correspondente ou similar. A relação proporcionaria troca de conhecimentos desprovidos de limites e questionamentos que (des)mitificam as dimensões que unem e distanciam, relativizam, os vínculos entre a vida e a morte.

A representação desse ente não humano que acompanharia o ente humano, denominado *nahualli*, teria a obrigação de proteger, assistir e orientar o desenvolvimento moral e espiritual do rebento ao longo da vida. Essa representação, quase sempre concretizada por meio de um animal, seria a metáfora do espírito humano em vida e de seu desdobramento, numa espécie de duplo, que na linguagem *náhua* seria denominado *tonal*, ou seja,

a capacidade de operacionalizar existência entre dois mundos. O indivíduo e o *nahualli* dividiriam, assim, um mesmo caráter e seriam duas partes que se tornariam *una*, de modo que, se a bem-aventurança ou a má sorte do destino atingisse uma das partes, repercutiria na outra. Os *nanahualtin*, plural de *nahualli*, apresentam-se como coessências dos humanos que correspondem a aspectos, valores, sentimentos marginais. Por essa razão, dada a grande variedade de caracteres humanos, havia, proporcionalmente, uma grande variedade de espécies-*nahualli* que os acompanhavam. Ainda que, em sua maioria, se apresentassem de maneiras zoomorfas, há incidências de *nanahualtin* que se apresentam como vegetais, fenômenos meteorológicos, minerais, antropomorfos e inexplicáveis formas monstruosas que poderiam configurar-se fortes ou frágeis; benevolentes ou malevolentes, a depender do perfil da personalidade humana que acompanhava no *tonal*, podendo, também, acompanhar, além de vivos, mortos, deuses e coletividades – haja vista muitas dessas *nanahualtin* representarem e protegerem povoados e cidades da região mesoamericana. A pesquisadora salvadorenha Karla Marina López Martínez Carné, em seu trabalho monográfico intitulado *El Nahualsimo en la Narrativa Oral del Municipio Nahuizalco*, esclarece que, se um indivíduo nascesse, por exemplo, em um dia *conejo*, coelho, “[...] *tochtli*, vigésimo signo del calendario ritual de 260 dias, su destino se vería rodeado de malos presagios; si nacía zopilote gozaría de larga vida; si nacía en un día perro tendría inclinaciones lujuriosas” (2006, p. 11).

Segundo Philippe Descola, no livro *Par-Delà Nature et Culture* (2005 *apud* Gonzalez, 2010, p. 183-199), a relação que vincula o nahualismo ao

que o Ocidente convencionou chamar animismo parte do pressuposto de que os humanos e os ancestrais, pela relação que estabelecem extrassensorialmente, apesar de naturezas e plasmas distintos, desenvolvem pela proximidade relações culturais simbióticas – linguagem, reconhecimentos, sensações etc. – uma espécie de *antropofagia espiritual* que evoluiria na medida e grau em que também se desenvolvessem, cooperativamente, como cruzos. Enquanto os indivíduos *vivos* ocupam povoados, campos e cidades, os *nahualli* encontram-se presentes em espaços naturais, etéreos, como montanhas sagradas, céu ou inframundo, sob a proteção de deidades divinas ou não. A relação que se estabelece é intrínseca, imanente, porém, ao anoitecer, a fronteira que divide a esfera indefinível e a superfície terrestre torna-se tênue ou difusa e, quando isso acontece, os *nahualli* transitam, livres e manifestos, entre a superfície e o inframundo, o que faz com que a interação entre humanos e *nanahualtin*, e entre os próprios *nanahualtin*, torne-se mais sensível. Nesse momento,

[...] los dioses y los muertos adquieren formas no-humanas, particulares a la esfera nocturna, para desplazarse por el espacio terrestre y entremezclarse con los seres mundanos. Así la noche es un mundo en el que los seres procedentes de diversos espacios pueden encontrarse e interactuar. Dado que el período nocturno es un tiempo de inversiones, en las que las cosas no son necesariamente lo que aparentan, los hombres comunes se ven incapaces de interpretar correctamente sus sueños, ellos “no se acuerdan”, “no ven con claridad”, y, sobre todo, no son capaces de controlar las acciones de sus coesencias”. (Gonzalez, 2010, p. 2).

O pesquisador e antropólogo Roberto Martínez González (2010, p. 2) ainda ressalta que existem indivíduos, denominados *hombres-nahualli*,

dotados de uma capacidade extrassensorial de controlar as ações de suas coessências durante o período da noite. Isso, na prática, significaria comunicar-se com divindades e mortos e interferir sobre outros indivíduos ou *nanahualtín*, o que em situações *normais* não aconteceria em razão de ser exceção o indivíduo dotado dessa sensibilidade. São considerados *brujos* os que possuem o poder de capturar, matar os *nanahualtín* de seus inimigos para provocar-lhes enfermidades ou morte, da mesma forma que poderiam curar ou resgatar os *nanahualtín* feridos, banidos ou mortos no inframundo, a fim de garantir-lhes restauo e bem-estar. Nota-se, com isso, a ambivalência suscetível às intenções que os movem.

Benjamín Palomo, no livro *Hablan los Nahuales: Mito y Testimonio* (1998), situaria o nahualismo como prática religiosa que deveria ser empreendida pelos iniciados, pelo discernimento ou maturidade em reconhecer consciência e benefício da ordem espiritual em relação à necessidade de lidar com valores e o Tempo. Maturidade e discernimento esses que exigiriam, para a iniciação, insônia, ingestão de substâncias alucinógenas extraídas de plantas, meditação e uso de música, dança, rituais e sacrifícios de animais como oferenda aos deuses, invocação, diálogo e harmonia, sintonia e integração com a Natureza como metafísica do Todo. Isso definiria a cosmovisão dos povos indígenas mesoamericanos ao mesmo tempo em que também definiria uma forma de situar o homem como parte integrante da Natureza e sujeito às suas diversas influências que integrariam esse mesmo Todo. Isso, de certa forma, se apresenta tal qual uma forma de Xamanismo, como pode ser observado em Busso:

[...] un sistema simbólico-mágico-religioso que funda sus raíces en la visión del mundo y la experiencia religiosa de un Pueblo, donde se conjuga con la praxis que llevan a cabo hombres y mujeres poseedores del don. El chamán nace con el don que le confiere la facultad de adivinación y sanación. Domina las técnicas del éxtasis, a través de los sueños y diferentes formas de trance – estados no ordinarios de conciencia – se introduce y otra dimensión de la realidad, el otro mundo, donde conoce las respuestas a las interrogantes que sus interlocutores le formulan sobre la vida, la enfermedad, el infortunio y la muerte. Está facultado para comunicarse con las divinidades, los espíritus de la naturaleza y los muertos, fungiendo de mediador entre éstos y quienes solicitan su intervención, cumpliendo de esta forma con su misión como argonauta del mundo invisible, sanador, advino, clarividente, psicopompo, terapeuta del alma, guía espiritual del equilibrio vital y cósmico. (2011, p. 34).

Na época colonial, de acordo com a hagiografia dos Santos, seguindo a tradição dos calendários *náhuas*, as representações da Historiografia dos Santos Católicos assumiram representações *antímicas* e fenômenos atmosféricos na Mesoamérica. Para evitar as práticas de culto pelos *náhuas*, os espanhóis publicaram, segundo Carné (2006), em 1679, por meio da figura do bispo Juan Ortega Montañez, o que posteriormente foi confirmado na figura do frei Andrés de la Nava y Quevedo, a ordem para que as igrejas das dioceses da Guatemala recolhessem as imagens de São Miguel, São Jerônimo e São João Evangelista e outros santos e santas que tivessem os demônios, no caso, animais (*nanahulatín*) nos pés, para que não fossem feitas as analogias e cultos. Também foram proibidos nomes próprios seguidos de animais no batismo para evitar o que poderia ser considerado uma espécie de sincretismo *reverso*:

Siguiendo los señalados por el Arzobispo Cortés y Larraz, la costumbre indígena de bautizar a los niños con nombres de animales favorecía también la creencia en el nahualismo. Según sus idiomas son los nombres de varios animales y quieren decir: Pedro del Caballo, Juan del Venado, Antonio del Perro. Con estos a los animales que significan en sus sobrenombres, los llaman sus nahuales y quieren decir sus protectores, a quienes se encomiendan e invocan sus necesidades. (Carné, 2006, p. 17)

Legitimar, compreender e pensar a cosmogonia mesoamericana *nahualli* significa não apenas investir na possibilidade de articulação de epistemologias sobre o que define a América Latina como ideia e patrimônio humano. Significa, também, integrar as partes isoladas, destituídas que a constituem e apresentar contraponto às fissuras e insuficiências da absoluta e hegemônica racionalidade arbitrária Ocidental como política expansionista que parcialmente transcende as alternativas e mistérios do que concebe a Natureza e a Natureza Humana como *una*. Admitir apenas a Razão que confere domínio e obstrução da Liberdade, não apenas de expressão, mas, sobretudo, de sentir e compreender o mundo é, não apenas historicamente, uma violência à própria Racionalidade, Liberdade e Humanismo que se apregoam.

A pretensa linearidade de saberes empreendidos como universais, tal qual sugere Busso, contribui para a subalternização e o desaparecimento de inúmeros outros saberes, entre eles, os negro-africanos. O que, segundo as disposições do professor e filósofo Eduardo Oliveira, no artigo “Filosofia do encantamento” (2003), do ponto de vista cultural, configuraria uma perda do *Encantamento*, pois a subtração ou exclusão dos princípios essenciais de culturas significaria a perda da oportunidade de entender os significados

mágicos que integram os mistérios e significados que se desconhecem sobre o ser humano. Significaria abdicar das possibilidades de (re)criação, ressignificação do ente e sua existência (Oliveira, 2003), numa espécie de *poiésis* que não se escreve, mas que se vivencia e se ressignifica *per se*, pois é desse encantamento que se promove a Filosofia Africana que integra a sabedoria de todas as coisas não, necessariamente como um sentimento que se pensa antes, de acordo com as premissas literárias. A poesia para as culturas africanas, e também para as indígenas, estaria nas relações empreendidas espontaneamente entre o homem e a natureza, nas quais se articulam cultura e saber como saber em construção:

O Olhar encantado não cria o mundo das coisas. O mundo coisas é o já dado. O Olhar encantando re-cria o mundo. É uma matriz de diversidade dos mundos. Ele não inventa uma ficção. Ele constrói mundos. É que cada olhar constrói seu mundo. Mas isso não é aleatório. Isso não se dá no nada. Dá-se no interior da forma cultural. O encantamento é uma atitude diante do mundo. É uma das formas culturais, e talvez uma das mais importantes, dos descendentes de africanos e indígenas. (Oliveira, 2003, p. 5).

Ao longo dos últimos cinco séculos os valores preconizados pela Modernidade alimentou a consciência e atuação cêntrica do *Eu*; na segunda metade do século XX, a Crítica Cultural e Pós-colonial sugeriu pertinência e relevância na inclusão do *Outro* nos projetos críticos e criativos cêtricos, hegemônicos e, nos dias atuais, talvez seja importante considerar articulações críticas que protagonizem a responsabilidade da atuação do *Nós*. No entanto, para isso, é preciso perceber com atenção os que não foram ouvidos e ouvi-los; entender suas formas de pensar e admiti-las não apenas como consulta e

elucidação, mas, sobretudo, complementaridade para dar vazão ao que aqui se compreende como “Pedagogia da Escuta”, além da noção e consistência de uma ideia de Humanidade mais ampla integrada à unidade natural como (in)estabilidade (e) crítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Busso, Hugo. *Crítica a la Modernidad Eurocentrada*. Em *Búsqueda de Múltiples Alternativas Decoloniales*. Madrid: Editorial Académica Española, 2011.
- Busso, Hugo. Hay que ir más allá del paradigma moderno. *Café Latino*, Tarragona, 10 jul. 2012. Disponível em: <<https://www.ecoticias.com/sostenibilidad/68081/Hugo-Busso-alla-paradigma-moderno>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- Cabrera, Lydia. *El Monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.
- Carné, Karla Marina Lopes Martinez. *El Nahualismo en la Narrativa Oral del Municipio de Nahuizalco*. Trabalho monográfico para obtenção ao grau de Licenciada em Letras. Universidad de El Salvador. San Salvador, 2016.
- Carpentier, Alejo. *Os Passos Perdidos*. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- Castro-Gómez, Santiago. *Hybris del Punto Cero: Ciencia, Raza y Ilustración em Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Descola, Phillippe. *Par-delà Nature et Culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- Domingos, Luis Tomas. “A Visão Africana em Relação à Natureza”. ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTORIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH – Questões Teórico-metodológicas no Estudo das Religiões e Religiosidades, 3.. Anais... In: *Revista Brasileira de História das Religiões*, v, III, n.9, Maringá: jan. 2011. ISSN 1983-2859. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/html>>. Acesso em 23 de setembro de 2018.

- Duncan, Quince. “El Afrorrealismo: Una Nueva Dimensión de la Literatura Latinoamericana”. Habana: La Jiribilla, 2006. Disponível em: <http://www.lajiribilla.cu/2006/n272_07/272_06.html>. Acesso em: 6 out. 2014.
- Fu-Kiau, Kimbwandende Kia Bunseki. “A Visão Bântu Kôngo da Sacralidade do Mundo Natural”. Tradução para uso didático de PINTO, Valdina O. Salvador, mar. 1998. ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMONIO BANTU – ABANTU – COMUNIDADES ORGANIZADAS DA DIÁSPORA AFRICANA – Rede KÔDYA. Salvador: 2018. Disponível em: <<https://estahorareall.files.wordpress.com/2015/07/dr-bunseki-fu-kiau-a-visc3a3o-bantu-kongo-da-sacralidade-do-mundo-natural.pdf>>. Acesso em: 28 mar 2018.
- Gomes, Flavio dos Santos. *Mocambos e Quilombos*. Uma História do Campesinato Negro no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.
- Gonzalez, Roberto Martíñez. “La Animalidad Compartida”. In: *Revista Espanhola de Antropología Americana*, Madri, 2010, v. 40, n. 2, p. 256-263, ISSN: 0556-6533.
- Ilonbe, Raquel. *Ceiba*. Madrid: D. L., 1978.
- Leff, Enrique. *Racionalidade Ambiental: A Reapropriação Social da Natureza*. Trad. Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- Llosa, Mario Vargas. *El Hablador*. Lima: Editorial, 2008.
- Mendes, Rogério. *Pedagogia da Cimarronaje*. A Contribuição das Cosmogonias e Cosmovisões Africanas e Afrodescendentes para a Crítica Literária e Literaturas (Afro-) Latino-Americanas. Tese de Doutorado. PPGL/UFPE, Recife: 2019.
- Oliveira, Eduardo David. Filosofia do Encantamento. En: *Revista Trans*, 7, 2003, p. 5-7.
- Oliveira, Eduardo David. *Filosofia da Ancestralidade: Corpo de Mito na Filosofia da Educação Brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.
- Palomo, Benjamín. *Hablan los Nahuales*. Mito y Testimonio. São Salvador: UCA, 1998.

Porto-Gonçalves, Carlos Walter. Abya Yala. In: SADER, Emir. *Latino-Americana*. Enciclopédia Contemporânea da América Latina. São Paulo: Boitempo, 2006. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>>. Acessado em: 5 de maio de 2017.

Postioma, Adalberto. *Filosofia Africana*. Luanda: Seminário de Luanda, 1968.

Queiroz, Amarino Oliveira de. *As Inscrituras do Verbo*. Dizibilidades Performáticas da Palavra Poética Africana. Tese de Doutorado. PPGL/UFPE, Recife: 2007.

Spirito Santo, Augusto. “Menos Foucault e Mais Fu-Kial:” Filosofia Bacongo para Iniciantes. Rio de Janeiro: mar. 2011. Disponível em: <<https://spiritosanto.wordpress.com/2017/06/06/menos-foucault-mais-fu-kiau-filosofia-bakongo-para-iniciantes/>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

Oratura, etnotexto, oralitura: origen y destino de la palabra actante

*Oratura, etnotext, oralitura: origin and destination
of the acting word*

Laura Destéfanis

Mario Castells

Laura Destéfanis

Doctora en Filología Hispánica (UGR),
licenciada en Letras (UBA), investiga-
dora postdoctoral (CONICET-UBA)
y profesora de literatura argentina y lati-
noamericana en el Instituto Superior del
Profesorado Dr. Joaquín V. González
de la ciudad de Buenos Aires.

ORCID: <[https://orcid.org/
0000-0002-2353-8634](https://orcid.org/0000-0002-2353-8634)>

Contato: marialauradestefanis@gmail.com

com
Argentina

Mario Castells

Rosario, 1975. Escritor, crítico y traduc-
tor. Forma parte del Grupo de Estudios
Sociales sobre Paraguay (GESP-UBA).
Publicó *Diario de un albañil* (2021); *La
selva migrante. Carlos Martínez Gamba
y el exilio de la lengua guaraní* (2023).

Contato: mariocastells75@gmail.com

Argentina

Recebido em: 05 de junho de 2023

Aceito em: 25 de julho de 2023

PALABRAS CLAVE:

Oratura; Oralitura;
Etnotexto; Literatura
latinoamericana; Cultura oral.

Resumen: El objetivo de este artículo es brindar una revisión de las diversas tensiones que prevalecen entre cultura oral y cultura letrada en las sociedades latinoamericanas. Por una parte, hace foco en aquellos movimientos literarios que se plantearon esta problemática y la abordaron mediante diversos programas, tales como el indigenismo o la producción en lenguas originarias. Por otra parte, confronta las distintas instancias de formulación de un corpus heterogéneo que desde una perspectiva comunitaria, popular, plurilingüe y multiétnica denuncia la ideología del mestizaje y su estrategia monolingüizadora. Por último, pone en cuestión las relaciones entre transmisión oral y transmisión escrita considerando sus posibilidades y limitaciones diferenciales, y coteja los programas político-culturales levantados por diversos grupos intelectuales.

KEYWORDS: Oratura,
Oralitura; Ethnotext; Latin
American Literature; Oral
culture.

Abstract: The aim of this paper is to provide a review of the various tensions that prevail between oral culture and literate culture in Latin American societies. On the one hand, it focuses on those literary movements that raised this problem and addressed it through various programs, such as indigenism or production in native languages. On the other hand, it confronts the different instances of formulation of a heterogeneous corpus that from a communitarian, popular, multilingual and multiethnic perspective denounces the ideology of miscegenation and its monolingual strategy. Finally, it calls into question the relationship between oral transmission and written transmission considering their differential possibilities and limitations, and collates the political-cultural programs raised by different intellectual teams.

Desde tiempos de Colón aparecen indigenismos americanos en los documentos españoles que historían la marcha de la invasión. Ya en el *Diario* del primer viaje se encuentran, además de nombres geográficos, otras palabras: canoa, nuçay “oro”, hamaca, caníbal (con sus variables caniba, canima y cariba), ages, cacique “rey”, nitayno “señor principal”, cazabi, caribe, tuob “oro”, axí “oro” y guanín. Sin embargo, como canoa es la única palabra americana que aparece en la divulgada carta del almirante Luis de Santángel, primer relato oficial del descubrimiento, es también la única palabra americana que aparece en el *Vocabulario* de Nebrija de 1493 (Morínigo, 1959). Obviamente, nunca tan clara la máxima nebrijana: “la lengua es compañera del Imperio”. Por su parte, León Portilla en sus dos libros que compilan el genocidio de la primera etapa de la Conquista de México, *Visión de los vencidos* (1959) y *El reverso de la Conquista* (1964), nos revela no sólo islotes de palabras sino pedazos de un mundo arrasado a sangre y fuego, demostrando la presencia de una visión indígena de la invasión española. Esta visión configuró una expresión nueva.

Todos los pueblos indígenas de América generaron grandes corpus de oralitura; algunos hasta poseyeron libros propiamente dichos: códices, templos con frisos repletos de glifos, inscripciones rupestres. Para Gordon Brotherston el quipu también es escritura, cuestión que generó una polémica con John Murra (Escalante, 1997). Creemos con Gordon Brotherston, y esto es lo más destacado de su aporte, que cuando analizamos la producción textual de América Indígena debemos partir de una definición amplia. En ella debemos incluir la oralitura. Aceptar esta definición amplia se presenta

como un compromiso político e implica rechazar la imposición de criterios de Occidente a otros pueblos. Sólo en eso lo acompañamos en su debate con Murra. En *La América indígena en su literatura. Libros del Cuarto Mundo* (1997), Brotherston sostiene la tesis general de que las diferentes literaturas americanas pueden leerse como capítulos de un mismo libro. Para ello primero establece el “texto” americano, distribuido en las diferentes regiones geográficas y según sus distintas modalidades. Luego da cuenta de los dos géneros fundamentales: el que incluye la memoria de los linajes y el que comprende la idea de “génesis”. La última parte muestra cómo la literatura amerindia se fue apropiando de algunos textos occidentales.

Sin dudas esta literatura responde al esfuerzo de sectores de la nobleza indígena del siglo XVI, fundamentalmente mexicas, maya-quichés, del Tawantinsuyu. Las consideraciones precedentes ponen en evidencia la importancia de las lenguas en las diferentes contingencias históricas y políticas (en distinta medida: no es lo mismo el náhuatl, el quechua o el guaraní que lenguas como el ayoreo o el chané; en el caso de las primeras se trata de lenguas que llegaron a ser imperiales o generales, esto es, utilizadas como lenguas francas regionales o *koiné*, mientras que las segundas son lenguas restringidas al uso de sus hablantes naturales y no cumplieron el rol de lenguas de intercambio), las que a su vez influyeron en la supervivencia y en la difusión o la marginación de las “literaturas” amerindias. Las grandes lenguas americanas que sirvieron a la conquista militar y espiritual pergeñaron a su vez un vasto territorio de fronteras.

Multiétnica, pluricultural y plurilingüe, la literatura latinoamericana comprende diversas formas literarias (popular y culta, escrita y oral) que son simultáneas y autónomas, con unas características y funcionalidades propias que se interrelacionan. Las tradiciones orales que las narran pueden entenderse en función de las comunidades en que se producen. Estas coinciden con las tres vertientes culturales principales reconocidas en el continente: europea (fundamentalmente ibérica, pero no solamente), indígena y africana. La oralidad se define como una forma literaria diferente de la lengua escrita. Si bien algunos estudiosos la llamaron “literatura oral”, de acuerdo con Walter Ong no es pertinente denominar así a la tradición oral, puesto que la raíz *littera* del término “literatura” indica la presencia de la escritura (Toro Henao, 2014).

Como sea que la nomen, “folklore”, “oratura”, “oralitura”, “literatura oral”, no implica un corpus de textos orales pertenecientes sólo a sociedades ágrafas. Juan José Prat Ferrer (2007) contextualiza el proceso de conformación del concepto *oratura*, su génesis y los debates que fueron modelándolo. Su revisión es esclarecedora, no obstante es necesario considerar que muchos de los textos canónicos de la literatura occidental tienen un origen oraliterario. No es necesario apelar al mito de origen y señalar los poemas homéricos, la labor de los aedas; en la oratura europea podemos señalar el caso de los *lieder* y cuentos alemanes de raigambre popular oral, pese a sus cientos de años de convivencia con tradiciones escritas. En este sentido, la poesía, los géneros dramáticos o la narración de herencia popular hacen presente su apego al origen oral cuando conservan en su transmisión escrita

rasgos propios de la puesta en voz o la prototipia que da lugar a la caracterización codificada de personajes. Tal como lo explica Paul Zumthor en su libro *Introducción a la poesía oral*,

Anterior a toda diferenciación, de carácter indecible y apta para revestirse de lenguaje, la voz es una cosa: se describen sus cualidades materiales, el tono, el timbre, la amplitud, la fuerza, el registro..., y a cada una de ellas la costumbre le atribuye un valor simbólico en el melodrama europeo; al tenor le corresponde el papel de justo perseguidor; a la soprano, la femineidad idealizada; a la bajo cantante, la prudencia o la locura. La civilización japonesa ha manejado, más sutilmente que las otras, esos matices. Pero los pueblos son numerosos. Desde los antiguos romanos hasta los personajes de la ópera china, los indios de América, los pigmeos, todos valoraron esas cualidades materiales y trataron de codificarlas en sistema. De las sociedades animales y humanas, únicamente las segundas oyen cómo emerge, entre la multiplicidad de los ruidos, su propia voz, como un objeto; alrededor de éste se cierra y se solidifica el vínculo social, mientras una poesía toma forma. (Zumthor, 1991, p. 12).

Los mejores escritores africanos contemporáneos, informa Prat Ferrer, se alzan sobre los hombros de los maestros de la oratura de épocas pasadas:

El término oratura ha llegado a significar, en palabras de Thiong'o, "la fusión de todas las formas artísticas" en un juego dinámico de formas que rechazan las fronteras entre lo oral y lo escrito (1998, 115; cf. Poitevin, 2002). Para resaltar esta interdependencia entre el arte verbal oral y el escrito, el dramaturgo y crítico nigeriano Femi Osofisan (1946), profesor de arte dramático de la universidad de Ibadan, usó el término *lit/orature*. Susan Gingell usa la expresión "oratura textualizada" (*textualized orature*) para referirse a la producción oral puesta por escrito, entendiendo oratura como el trabajo creado y recreado en actuaciones y transmitido oralmente; la oralidad textualizada es la manera en que un escritor refleja el habla no estándar, diferente de la del grupo socio-cultural dominante (2004, p. 286). Para el profesor de arte dramático de la Universidad de Yale, Joseph Roach,

la relación entre oratura y literatura va más allá de la dicotomía oralidad/escritura, puesto que se asume que hoy día existe una interacción entre esas dos categorías; lo que caracteriza a la oratura es su carácter performativo y la continua interacción que se da en ella entre memoria e imaginación creativa (Elam, 2004, p. 12). La retórica de la oratura posee una riqueza de recursos que la literatura no puede reflejar. A la poética de la palabra, a sus ritmos y a los recursos propios de la música se añade todo un sistema de comunicación a través de los gestos y de la entonación de la voz. Los modos orales de comunicación directa humana –no mediada técnicamente– representan un régimen comprensivo de cognición, expresión y comunicación que definimos como un sistema de retóricas entrelazadas llamado “oratura” en oposición a la “literatura”. Este régimen no descansa sobre signos escritos fijos, sino sobre las variadas y flexibles capacidades de la voz humana: textos, entonación, melismas y melodías. La transmisión oral de significados por medio de la voz y la presencia personal física trasciende los límites de lo verbalizado al incorporar en proporción variada en los actos de actuación social tres estrategias de comunicación principales: el lenguaje o los actos del habla usan las palabras de un léxico y un sistema lingüístico; la entonación o la inflexión del habla usa los recursos líricos de la poesía y las herramientas prosódicas de un sistema de entonación particular; las melodías aprovechan la potencialidad expresiva de las estructuras musicales (Maid, Padalghare y Poitevin, 2005, p. 398). [] El término *orature* fue popularizado en el Caribe anglosajón por el poeta de Barbados, Edward Kamau Brathwaite, que también utilizó *auriture*, para incluir los textos musicales, enfatizando la función del órgano receptor –el oído–, frente a la del emisor –el aparato fonador. Por otra parte, Bode Sowande mantiene que las lenguas criollas del Caribe son un producto del poder creativo de la oratura y una de sus características es que se resisten a una normalización ortográfica (1996, p. 19-20). En el área de habla hispana la palabra oratura ha echado raíces en Paraguay, sobre todo en relación con la producción artística verbal guaraní. [] La oratura de los países africanos y americanos nos interesa también pues nos puede servir de referencia para realizar estudios comparados sobre las relaciones entre transmisión oral y transmisión escrita y otras cuestiones de oralidad y escritura en las culturas de las que nos sentimos herederos. Pero sobre todo, este tipo de estudios debe interesarnos porque aporta más luz al conocimiento de la diversidad de la experiencia cultural humana. (Prat Ferrer, 2007, p. 114-117).

Creemos que la oralidad intracultural de que dan cuenta los textos mencionados señala un encuentro con el sistema escrito en el que, a pesar de la preeminencia que las culturas escritas proyectan sobre las orales, no es capaz de (a)notar el abanico expresivo propio de la puesta en cuerpo. La notación escrita desconoce los matices expresivos de la corporalidad, ya sea por insuficiencia o incompetencia de los sistemas escritos o el desinterés letrado hacia modos de expresión que exceden la esfera de la palabra, por lo cual toda una problemática propia de esta comunicación queda puesta de lado y sigue siendo desconocida en el universo de “lo literario”. Solamente en el cruce con la aproximación a los estudios teatrales, algunas aristas de esta cuestión han sido bordeadas; sobra aclarar que quedan solapadas bajo la etiqueta de “la teatralidad” aun cuando escapan de cualquier tipo de rito o espectacularización, esto es, cuando se aborda una oratura que no se condice con los parámetros del umbral mínimo de ficción que históricamente exigió la puesta del cuerpo y la voz en “escena”.

Los textos orales reciben la influencia de los textos escritos o viceversa. De este concepto se deriva la *etnoliteratura*, es decir, la reelaboración escrita de las formas orales. La investigadora colombiana Nina Friedemann describe el etnotexto como “una creación literaria a partir de la transformación de una tradición oral étnica”. (Friedeman, 1999, p. 25). Vale decir que la etnoliteratura “ha tomado piezas de oralitura: expresiones estéticas de la oralidad, de una tradición étnica, las cuales debieron transferirse a la escritura para luego realizar una nueva elaboración estética escrita” (Friedeman, 1999, p. 25). La etnoliteratura se comprende como la reelaboración escrita de las formas

artísticas orales, es decir, como la transcripción de los textos oraliterarios. Se clasifica en transcripciones literales, transcripciones reelaboradas, reelaboraciones y creación literaria. Las transcripciones literales representan el habla en su realización, o sea, en el mismo acto de habla; las transcripciones reelaboradas introducen modificaciones lingüísticas y no revelan marcas de oralidad; por su parte, las reelaboraciones intentan o no conservar la versión del motivo del relato oral. El etnotexto comporta en sí mismo la complejidad de todas las traducciones, en cuanto a que actúan como equivalentes discursivos de textos orales que se ubican como sus referentes. No debe desconocerse que la traducción es apenas una aproximación: el lector de una obra traducida no comprenderá con plenitud el sentido completo y la complejidad de una expresión extraída de una cultura extranjera (Toro Henao, 2014). A pesar de lo cual, si bien los textos oraliterarios tienen implicaciones que van más allá de lo que se canta o relata ya que están insertos en una dinámica cultural propia, no quiere decir que no puedan ser analizados o interpretados desde otras perspectivas, puesto que son objetos culturales y por lo tanto susceptibles de ser abordados por diversos estudios.

El etnotexto constituye una literatura relativamente autónoma que comunica una experiencia nueva y traumática vivida por colectividades vencidas y marginadas por regímenes colonialistas. Siguiendo el hilo rojo de la etnohistoria sudamericana, Martin Lienhard caracterizó esta “literatura” no como prehispánica sino colonial, como una literatura alternativa: “Transformar las fuentes etnohistóricas, la visión de los vencidos, en textos alternativos es más que un cambio de etiqueta. Es el reconocimiento de que

estas poblaciones, si bien derrotadas, medio asimiladas o marginadas, no dejan de seguir su reflexión sobre el mundo”. (Lienhard, 1990, p. 176). Se debe tener en cuenta, a su vez, que los títulos de los relatos de la tradición oral son diferentes de los de la literatura escrita y muchas veces, más allá de la postura ética de los mediadores, resultan adjudicados a los recopiladores; el caso emblemático es el del *Ayvu Rapyta*, de León Cadogan ([1959] 1992).

El estudio de la oratura desde la crítica literaria ha apelado no sólo al registro y archivo de las tradiciones orales sino también a un amplio campo de trabajo interdisciplinario en el que la antropología, la historia, la lingüística y los estudios literarios se complementan. Bartomeu Melià estudió la oratura guaraní a lo largo de varias décadas desde su llegada al Paraguay. Su tesis doctoral, *La création d'un langage chrétien dans les Réductions des guarani au Paraguay* (1969), se aboca al estudio de las distintas reducciones de la lengua guaraní a escritura, fundamentalmente la de la Orden Jesuita y su “sacro experimento” de las Misiones. La complejidad del problema, tratado desde diversas perspectivas religadas, lo hizo pródigo en títulos: *El guaraní conquistado y reducido* (1997a [1986]), *Una nación dos culturas* (1997c [1988]), *La lengua guaraní del Paraguay* (1992), *El Paraguay inventado* (1997b), *Mundo guaraní. Visión antropológica* (2006), *Diálogos de la lengua guaraní* (2019). La caracterización que da Melià de oratura no se despega mucho de la de oralitura que proponen otras culturas de la región (la intelectualidad *mapuce*, la colombiana) pero su mayor pertinencia se debe a la extirpación de la raíz latina *lit* del concepto. En su libro dedicado a la literatura paraguaya escrita en guaraní *La lengua guaraní del Paraguay*.

Historia, sociedad y literatura (1992), Melià reafirma esta premisa y la expande a la propia producción escrita:

Popular por excelencia, la literatura paraguaya en guaraní, tanto o más que nombres de autores, tiene ciertos recursos comunicativos en los que se apoya y de los que depende: son las revistas, los cancioneros, los grupos musicales y las tablas del teatro, entre los principales. Es una literatura sin libros, si se quiere. Incluso cuando publicada, o es el registro de “oratura” que le precede o se destina a una “oratura” que le seguirá. (Melià, 1992, p. 204).

El aporte de Melià ha creado un sentido ya casi hegemónico, un *tape aviru* (camino preferente) para la lectura crítica. Con él se ha forjado una pléyade de peregrinos: Wolf Lustig, Domingo Aguilera, el mismo Augusto Roa Bastos. Ni necesitan admitirlo, todos los mencionados aceptan de buen grado su magisterio. Así Mark Münzel, otro compañero de ruta de Bartomeu Melià, cuando señala las pautas de estructuración del relato oral define la oratura como una interpretación emotiva del lenguaje:

La oratura estaría sometida entonces a leyes de estructuración distintas de las usadas en la literatura, pero se trata de algo más que la mera diferencia entre expresión escrita y expresión oral (por ejemplo, la diferencia entre una copla popular transmitida de generación en generación y un poema escrito), se trata de todo un estilo de expresión cultural, cuya característica distintiva es la oralidad. (Münzel, 1983, p. 7).

Wolf Lustig, por su parte, es quien mejor ha seguido las pautas convidadas por el maestro:

La tradición popular con la que entronca la actual literatura paraguaya en guaraní es también marcadamente oral, aun cuando se haya alejado o hasta se haya distanciado de su remoto substrato indígena. La imaginación y la

sabiduría colectivas se han volcado durante siglos sobre todo en los siguientes géneros (cf. González Torres, 1992):

- narrativos: el *káso* y el *mombe'u guá'u* (cuento “ficticio”): breves historias verdaderas o inventadas, a menudo satírico-humorísticas y protagonizadas por personajes y figuras típicas como el mono Ka'i, el Pychái (pobre-pícaro que tiene los pies llenos de niguas) o Perurima, lejano descendiente de Pedro de Urdemalas, así como las leyendas sobre seres fabulosos que en parte provienen de la mitología indígena, como el duende del bosque Jasy Jatere;

- líricos: las coplas de las antiguas canciones populares (a veces más narrativas que poéticas), las letras de canciones (*purahéi*) cantadas al ritmo de la polca paraguaya o la nostálgica guarania; los rítmicos versos de las adivinanzas populares e infantiles; los cantos relacionados con la Navidad y otras festividades religiosas;

- dramáticos: el teatro popular e improvisado en el que, según la categoría social de los personajes, se puede mezclar de forma espontánea y natural el discurso en guaraní con el castellano;

- pragmáticos: el rico caudal de los *ñe'ënga*, proverbios que en un tono serio-jocoso reflejan la sabiduría del campesino paraguayo, por ejemplo: *Mboriahu memby reikuaahagua, ijyva puku ha in'ë'ekuaa mantearã* (“para que conozcas al hijo de la mujer pobre: siempre tiene los brazos largos [de tanto trabajar] y sabe hablar bien”) (Aguilera, 1996, p. 97). (Lustig, 2002, p. 55).

En el prólogo a *Las culturas condenadas* (2011 [1978]) Augusto Roa Bastos redobra la apuesta. Pone frente al espejo roto de estas culturas a toda la sociedad nacional paraguaya:

El lenguaje de las culturas indígenas entraña pues en su contexto cósmico significaciones que anulan nuestros conceptos de temporalidad y espacialidad; forman constelaciones míticas en las cuales el sentido de la permanencia funciona no como petrificación del pasado sino como una estabilidad dialéctica que funciona de acuerdo con sus propias leyes. Esta perfección, esta plenitud, esta unidad y originalidad de los cantos y mitos indígenas –que sobreviven victoriosamente en las traducciones y versiones– prueban una de las tesis de

la ciencia lingüística: la de que no hay una lengua inferior a otra. Prueban, asimismo, que no solo las culturas que se proclaman “superiores” son las que producen “jerárquicamente” las mejores y más altas expresiones artísticas. Prueban que esta superioridad –en el sentido de plenitud y autenticidad– sólo puede brotar de culturas que han logrado un alto grado de unidad y cohesión, como sucede en el caso de las culturas vernáculas. La oposición entre lo “dicho” en los cantos indígenas y lo “escrito” en las letras paraguayas de escritura colonial, señala una distinción que considero significativa: la que va de lo vivo del acervo oral, del pensamiento colectivo, a lo muerto de la escritura literaria, de carácter siempre individual. El uno se genera y recrea a sí mismo sin cesar en módulos genuinos y no desarticulados todavía. En cambio, la literatura escrita en lengua “cultura” de sociedades dependientes y atrasadas como las nuestras, distorsiona y artificializa las modulaciones del genio colectivo; sobre todo en países como el Paraguay en cuya cultura se agudizan al máximo los problemas derivados del bilingüismo –guaraní/castellano– y la inevitable diglosia por la relación de dependencia entre la lengua “cultura” –dominante– y la lengua oral y popular –dominada–; escisión que determina el fenómeno de alienación cultural más peligroso en la base misma de una cultura que es la lengua. Tales interferencias obstruyen y desarticulan más aún y cada vez más las necesidades de expresión y comunicación en el ámbito de la sociedad nacional. He aquí tal vez la explicación de por qué los mitos y poemas indígenas, incluso el vasto réquiem que eleva como un trémolo funerario de las culturas condenadas, resaltan sobre todo lo escrito en la literatura nacional, la que por las razones apuntadas no ha podido estructurarse aún como un sistema coherente. (Roa Bastos, 2011, p. 24-25).

Se sabe de sobra que no existe ninguna equivalencia en el modo de manifestarse y en la socialización de las prácticas literarias escritas y las orales. Las primeras se concretan a través de la producción, la conservación, la difusión y la recepción (lectura) de unos textos verbales relativamente autosuficientes y –gracias a la escritura– fijos. Las orales, en cambio, aunque como señala Edwin Tito suponen la existencia teórica de un autor, para todos los fines prácticos son una obra colectiva. Todos los miembros de una sociedad se

creen con derecho, y además lo asumen, de cambiar, anular o aumentar a su libre albedrío algunos elementos de la obra total. Al respecto, una de las características más sobresalientes de la literatura oral es que al no tener un autor (o por lo menos uno conocido) es el pueblo quien toma ese rol, y por lo tanto tiene la capacidad de ir transformando una narración sin que los cambios signifiquen su pérdida de esencia:

Una obra literaria oral no existe fuera de su complemento inmediato: el auditorio. Se podría incluso decir que es el auditorio quien determina la narrativa, ya que el narrador-autor tendrá que estar atento a la composición del auditorio y a sus reacciones. Su acentuación, entonces, estará en función del auditorio. (Tito Quispe, 1997, p. 7-8).

La crítica literaria latinoamericana no asumió plenamente el problema de nuestras sociedades escindidas ni se abocó con especial interés al estudio de las oraturas del continente sino que se concentró, como no podía ser de otra manera debido a que sus bases programáticas la ligaban a la modernidad cultural, al estudio del texto y del autor, perpetrando teorías a partir de los parámetros de la literatura y a través de los recursos de apropiación que les son afines. Pese a las estrategias transculturadoras, el problema templó las herramientas críticas. El concepto de *transculturación narrativa* desarrollado por Ángel Rama pretende describir ciertas formas particularmente complejas y creativas de interacción entre las culturas americanas y europeas a partir del período de entreguerras. En *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) Rama plantea que la cultura latinoamericana posee fuerza transformadora y un afán reelaborador que opera sobre dos matrices culturales: la

tradición heredada del pasado de las propias culturas americanas y los aportes modernizadores de la cultura universal. La transculturación narrativa, vale decir, la que atañe a los procesos resemantizadores que moviliza la prosa del continente, ocurre en tres niveles distintos: el nivel de la lengua, el nivel de la estructuración literaria y el nivel de la cosmovisión.

Sólo ocasionalmente, sin embargo, la alta literatura se apropia de la producción popular iletrada para atacar y transformar los valores literarios tradicionalmente reaccionarios:

En el terreno específicamente literario las tentativas de transculturación (nombre prestigioso dado a ciertas manipulaciones de sustitución) pretenden, supuestamente, subvertir y transgredir las leyes del sistema, o los valores y tabúes de la cultura tradicional. Esas leyes operan permanentemente desde arriba hacia abajo, impidiendo la eclosión de esos acentos de rebelión y liberación que subyacen intrínsecamente también en la cultura iletrada, aunque no se perciban como tales. Los mimetismos de aprovechamiento o de transculturación practicados con buena o mala fe, no hacen sino servir a las leyes del sistema y justificarlas. Una cultura popular existe siempre, cualquiera sea su nivel, como hecho objetivo que obedece a sus propias leyes y que evoluciona o se transforma en virtud de ellas en la intrincada red de relaciones sociales y culturales de la colectividad, y que son el terreno fértil de las auténticas revoluciones sociales, culturales y políticas. (Roa Bastos, 1991, p. 101).

En *La literatura latinoamericana como proceso* (1985), libro en el que Ana Pizarro coordina un debate repleto de intuiciones más que de certezas, Rama elucubra nuevas hipótesis sobre la oralitura indígena. Tanteando la línea hacia futuros abordajes, el crítico plantea interesantes cuestionamientos que parten no obstante de premisas erróneas:

Existe la producción actual de una literatura indígena quechua, náhuatl, tupí-guaraní, etc., en lenguaje oral que constituye las expresiones populares folklóricas, cuyo estudio es contemporáneo y que puede o no ser de una tradición precolombina. Estas literaturas no están exentas de haber sufrido procesos transculturadores. (Rama en Pizarro, 1985, p. 23).

En este sentido, un fenómeno que Rama reconoce como emergente en la literatura latinoamericana es la reconversión del neo-indigenismo, que a diferencia de los anteriores indigenismos ya no involucra a escritores transculturadores sino a escritores en lenguas originarias –que, en algunos casos, sostienen posiciones esencialistas de la identidad étnica–. Aunque dieron un nuevo impulso a la interrelación entre literatura y oratura forjando obras de notable calidad literaria, lo cierto es que este movimiento acomoda sus estrategias discursivas y políticas a ciertas variantes estatistas. El problema de forjarse un público lector en su propio idioma ha pasado a un segundo lugar. Las estrategias principales de este indigenismo es pedagogizar al público occidental; de allí la importancia gravitante de la traducción entre sus propuestas, fundamentalmente la autotraducción. Esta cuestión convoca al debate acerca de la ideología del mestizaje y los indigenismos.

La literatura de la transculturación es una escritura fundada a partir de la batalla social y subjetiva de escritores “mestizos” para crear un registro lingüístico que traduzca las culturas locales y se apropie de los elementos foráneos. El emblema de esta lucha fue, sin dudas, José María Arguedas. Mercedes López-Baralt propone la noción “wakcha” de la etnografía andina como una de las claves para entender la escritura arguediana. En este sentido alude,

entre otros textos, a la intervención de 1965 para demostrar que Arguedas no sólo construye personajes wakchas sino que él mismo se presenta como un escritor huérfano de huérfanos (López-Baralt, 1996, 299-330). ‘Wakcha’: el que no tiene comunidad en la cual guarecerse y ha perdido todo lazo y posibilidad de establecer intercambios, reciprocidades; un ser desplazado que tiende hacia el migrante. Wakcha y lengua están intrínsecamente relacionados porque desde aquella marginalidad, tanto en la casa del castellano como en la casa del quechua, surge la necesidad de apelar a la más tierna imagen de la lengua, como alimento y cuidado, para dejar en claro que se opta por la lengua madrastra, no ya la madrastra que lo relega a la servidumbre, sino la lengua madrastra que lo cobija. (Mellado, 2014, p. 2).

La cuestión es que toda escritura, aun la escrita por indígenas y en lenguas originarias, comporta una adecuación, una adaptación al régimen literario. Y desde que el público de estas obras es mínimo, ajeno y progresista, la argamasa política requiere nuevos conceptos y estrategias discursivas. Por lo tanto, tratar con este problema exige hacerse cargo de las desigualdades e interrelaciones de cada lengua y nación en particular. Por ejemplo, la literatura paraguaya de expresión guaraní acaso tenga algo que ver con las del Estado Plurinacional de Bolivia; en cambio, con las literaturas indígenas mexicanas o con las mayas mucho menos. Si a esto le sumamos las escrituras etnoficcionales en lenguas occidentales estamos ante un repunte del magma cultural de la década del sesenta del siglo XX con su nueva veta de lava:

Fue –es– el momento de la revalorización de las literaturas étnicas y otras marginales y del afinamiento de categorías críticas que intentan dar razón de ese enredado corpus: “literatura transcultural” (Rama), “literatura otra” (Bendezú), “literatura diglósica” (Ballón), “literatura alternativa” (Lienhard), “literatura heterogénea” (que es como yo prefiero llamarla), opciones que en parte podrían subsumirse en los macro-conceptos de “cultura híbrida”

(García Canclini) o de “sociedad abigarrada” (Zavaleta), y que –de otro lado– explican la discusión no sólo del “cambio de noción de literatura” (Rincón) sino del cuestionamiento radical, al menos para ciertos periodos, del concepto mismo de “literatura” (Mignolo, Adorno, Lienhard). (Cornejo Polar, 2003, p. 7).

La recreación literaria del discurso del otro, la fabricación de un discurso étnico artificial destinado exclusivamente a un público ajeno a la cultura central, occidental, hegemónica, puede realizarse hoy desde las mismas escrituras en lenguas originarias. La necesidad de empalmar con políticas estatales pseudoinclusivas es parte de la dinámica coyuntural. Martin Lienhard lo problematizó a inicios de los noventa del siglo pasado dando una vuelta de tuerca al concepto de etnoficción:

A menudo la configuración heterogénea de los textos concretos impide adscribirlos a una sola de estas prácticas. La obra más famosa de Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, por ejemplo, se puede leer como un relato (más o menos ficcionalizado) de un viaje etnográfico o como texto científico (antropológico). Ciertos textos indigenistas, por otro lado, emplean por trechos procedimientos de índole etnoficcional. No conviene confundir la ficción que tematiza, desde fuera, las sociedades “exóticas”, y la que crea la ilusión de que estas nos hablan directamente. En la etnoficción, en efecto, surge una contradicción entre las características “occidentales” del texto literario (escritura, idioma, forma global, libro-mercancía) y un discurso narrativo que aparenta ser “indígena” y “oral”. El autor, en la etnoficción, se coloca la máscara del otro, empresa no solo difícil sino también, a todas luces, discutible. (Lienhard, 1990, p. 290-291).

Este enfoque se debería ampliar en la actualidad también integrando la literatura escrita en lenguas originarias, aun la escrita por indígenas. La literatura paraguaya de expresión guaraní, por ejemplo, es una literatura

escrita por mestizos, blancos y también indígenas (Brígido Bogado, Alba Eiragi, Luis Leiva). Afinando las caracterizaciones, sin embargo, la cuestión se complejiza hasta lindes imprevistos. En una conversación con Bartomeu Melià, el/la autor/a le preguntó el motivo por el que habían otorgado el premio “Susnik” a un ensayo derridiano de Viveiros de Castro sobre el *Ayvu Rapyta*, algo que era a todas luces muy poco pertinente. La respuesta fue más certera de lo que el/la autor/a esperaba:

Es que el *Ayvu Rapyta* es un libro y el autor de ese libro es León Cadogan. Él lo organizó tal cual lo leemos, no sólo sus paratextos y notas lexicológicas; ni hablar de la traducción. Todo: sus capítulos, sus recortes, la formulación del contexto. Para los guaraníes las *ñe'ẽ porã tenonde* son palabra viva, palabra en movimiento, palabra ritual. (Bartomeu Melià en comunicación personal, 2017).

Para Lienhard la etnoficción latinoamericana se inspira en una etnoficción europea preexistente:

La etnoficción latinoamericana se desarrolla sólo en los últimos decenios. Las prácticas escriturales predominantes suelen ser la etnografía, la etnografía ficcionalizada (indigenismo), la recopilación de los discursos del otro y la antropología. [] Ella surge, ante todo en el contexto de los grupos étnicos amenazados, en vías de extinción o ya disueltos y destruidos. (Lienhard, 1990, p. 299).

Lienhard se equivoca, sin embargo, al creer que los escritores etnoficcionales dudan en recrear un discurso indígena ficcional referido a poblaciones que mantienen una fuerte presencia en determinadas regiones, ya que aún pueden tomar un relevante papel en sus respectivos Estados nacionales.

Tomando en cuenta la experiencia actual creemos justamente lo contrario: los escritores en lenguas originarias han potenciado el verosímil de la literatura etnoficcional, como por ejemplo *Aqupampa*, de Pablo Landeo Muñoz, o *Irande*, de Elio Ortiz. Landeo Muñoz, novelista peruano, afirmó ser el primero en escribir una novela en lengua originaria; cuando supo que eso no era así, pues *Kalaíto pombéro* (1981) de Tadeo Zarratea, que no fue traducida al español hasta 2012, fue la primera novela escrita en lengua originaria, pasó a considerarse el primer novelista en lengua indígena en no traducirse al español. La mayoría de los novelistas paraguayos que siguieron la tradición iniciada por Zarratea (o acaso por Martínez Gamba; cf. Castells, 2022) no fueron traducidos. La gran mayoría de las obras en guaraní paraguayo no está traducida al español ni a otra lengua y es un déficit antes que un valor positivo. De todos modos, las particularidades de la lengua guaraní y su comunidad de hablantes hizo posibles estos infantilismos y que dichos escritores no precisaran traducción –aunque acotaran su público–. Por su parte, *Irande*, novela de Elio Ortiz, ganadora del Premio Guamán Poma de Ayala, fue traducida por el más cercano colaborador del escritor y cineasta guaraní izoceño, el antropólogo y escritor Elías Caurey (2017). Ambos intelectuales guaraníes son personeros de las políticas de negociación y adecuación que mantiene su nación con el Estado Plurinacional de Bolivia. Esta labor propia de intelectuales orgánicos ha dado sus frutos: consiguió que Charagua, *tekoha guasu* de esa nación, posea carácter de territorio autónomo. Creemos que la literatura paraguaya de expresión guaraní es un caso muy particular de literatura occidental escrita en una lengua originaria y no

se puede cotejar con otras, ni siquiera con la producida en la provincia de Corrientes, donde se habla y se escribe en otro dialecto del guaraní criollo. No obstante, el desarrollo desigual y combinado de estas lenguas, oraturas y literaturas clarifica los nexos: el archivo jesuita, el periodismo y los fanzines folklóricos, la poesía mundonovista, las gramáticas de la lengua, la música y las festividades populares. En este sentido nos interesa el tándem poético correntino que establecen las obras de Saturnino Muniagurria y Francisco Madariaga (Flores, 2015).

Para el crítico paraguayo Rubén Bareiro Saguier (1980) en el *Ayvu Rapyta* de Cadogan se encuentran las expresiones estéticas más genuinas del pueblo guaraní; es posible que tenga razón pero la cuestión no es para nada simple, porque la oratura sagrada de los pueblos originarios de América está lejos de ser literatura de ficción en el sentido dado a este género por la cultura occidental. Proponemos un ejemplo cercano: tomemos el caso de la poesía de vanguardia surgida del Taller de Poesía Manuel Ortiz Guerrero, que el crítico alemán Wolf Lustig nominó “poesía tangará”, tomando el nombre del libro de uno de estos poetas, Ramón Silva. Esta poesía escrita por paraguayos es una reelaboración de la oratura sagrada y de los ritos de las naciones guaraníes. El mismo nombre “tangará”, que refiere a un avecilla, es el de una danza ritual que practican las naciones Mbya Guarani y Pái Tavyetera:

Como explica un texto aclaratorio en la tapa del libro *Tangara Tangara* (Asunción: Eds. Taller, 1985), se trata de un intento de recuperar la esencia idiomática del guaraní: Ramón Silva [...] se sumerge en las profundidades del idioma guaraní, entrando en contacto directo con sus propias raíces. El punto de partida es el mundo indígena donde los sonidos se convierten en

omnipresentes dioses. Se inspira en una danza de los Mbya, en la cual la función mágica de la palabra relacionaba al hombre con las fuerzas primigenias. Pero no se trata de una nueva y anacrónica incursión en lo indigenista o de una indagación etnográfica; la función “mágica” de la palabra hará su efecto sobre cualquier paraguayo de habla guaraní, incluso sobre el lector o, mejor, “oyente” culto que no participa del trasfondo religioso indígena. Existe ciertamente el enlace con el “carácter sagrado” que tiene la palabra en la cultura indígena guaraní, pero lo que queda de él es ante todo la sensación de “potencia” que revela el material idiomático rítmicamente ordenado. Casi será imposible sustraérsele, tal vez incluso para quien no sabe guaraní. De todas formas, la capacidad de saborear estéticamente estas virtudes de *ñane ñe’ẽ*, “la lengua que tenemos en común” llega a crear un sentimiento de comunidad e identidad que abarca un compromiso ético social “con los dolores de seres hechos a imagen y semejanza de múltiples angustias”, es decir el pueblo paraguayo guaraní hablante de hoy. Otro argumento para reflexionar sobre la aparición de una poesía moderna y auténtica justamente a partir de *Tangara tangara* es que, amén de que casi todos los poetas actuales recurren a técnicas parecidas, su creador ya ha encontrado seguidores conscientes y explícitos. Lino Trinidad Sanabria incluyó en su última antología (que no esconde su pretensión de reunir textos “ejemplares”) varias poesías “del tipo tangara”, que allí se definen de forma algo reducida como “de versos cortos, sin estrofa ni rima, pero con un ritmo sonoro y uniforme”. Una calidad que, en el mismo contexto, destaca José Valentín Ayala para los textos de Don Lino, es su supuesta “pureza”, la ausencia de hispanismos, que también caracteriza los versos de Ramón Silva. La irradiación de su forma de poetizar parece llegar hasta los poemas-recetas de Graciela Martínez publicados últimamente en el “Rincón literario” de *Ñe’ẽngatu* y que se presentan allí también como muestras del “estilo ‘tangara’”. (Lustig, 1997, p. 5-6).

En lengua mapuche hay una palabra que designa la condición de “wakcha”, señala Silvia Mellado: “kuñifal”:

Este vocablo también nombra al sujeto cuya orfandad no está solamente dada por la falta de padres sino por la carencia de una comunidad con la cual establecer lazos de supervivencia. ¿En qué lengua hablan los kuñifales? ¿O

será la lengua en la que hablan aquello que también refuerza la condición de kuñifal? Si la carencia de bienes posibles de intercambiar es lo que marca al huérfano, podríamos preguntarnos si acaso la carencia del mapuchezungun –la lengua de los abuelos o la lengua materna borrada pues, en materia de generaciones, los padres de la mayoría de los poetas actuales ya no hablan la lengua como sí lo hacían o hacen los abuelos– es lo que convierte al poeta mapuche hablante del castellano en huérfano. La operación arguediana de elegir una lengua que exorcice la orfandad puede ligarse con las operaciones de un amplio sector de poetas mapuche quienes, en materia de lengua, también son hechura de la madrastra. Muchos de los poetas que hoy se asumen como miembros del pueblo originario no escriben en mapuchezungun. Desde la castilla, buscan y escarban hasta hallar la lengua borrada de sus padres. [...] La extraterritorialidad del kuñifal radica en que el poeta busca, mediante varias estrategias, el bilingüismo desde un desarraigo de la lengua que debiera ser la materna. [] Los poetas, pensados como tales en términos modernos, “negocian” su lugar en la literatura y lo construyen activamente al mismo tiempo que no aluden a la lengua mapuche como una condición *sine qua non* para posicionarse como escritores mapuche. Desde el castellano, en ocasiones en ambas lenguas o en la mezcla de ellas, estos poetas aprenden en algunos casos el mapuche desde las gramáticas, lo que supone un alejamiento de la oralidad y la gestualidad implícitas en el hablante, al mismo tiempo que reflexionan acerca del problema de la recepción y el público. (Mellado, 2014, p. 2-3).

El acto autotraductor es una práctica central y extendida en las literaturas indígenas de América Latina. Melissa Stocco toma herramientas de la teoría decolonial y asevera:

Dado que los textos autotraducidos de la literatura indígena contemporánea son la producción de individuos que viven en una situación de bilingüismo y biculturalidad tensionada, la noción de “lo ch’ixi” de Silvia Rivera Cusicanqui permitirá complejizar aún más esta figuración de la autotraducción como espacio, al incorporar una visión que no cancele los aspectos antagonicos entre las lenguas y culturas en contacto, sino que valore lo productivo y enriquecedor de tal conflicto. (Stocco, 2018, p. 47).

Pero en realidad la relación de los hablantes de lenguas originarias con la cultura letrada está lejos de desarrollar el crecimiento y la conformación de un nuevo público lector. No hay igualdad de condiciones entre la lengua de conquista y la originaria; si bien hay una correlación de fuerzas nueva, todavía es muy desigual:

Aunque mestizo y hablando una lengua indígena, el colono paraguayo tiene tendencia a considerarse a sí mismo culturalmente español. Muchos conservaban el español como pique de honor y quien más quien menos se creía descendiente de la más alta aristocracia española. [...] La sociedad colonial fue desde el principio oficialmente castellana; la lengua guaraní no entraba en la administración ni en la política oficial. [...] La pauperización o hibridación del guaraní paraguayo a la que aluden los modernos estudios es un proceso que tiene sus raíces ya en el mundo colonial y es la resultante de una estructura de dominación cultural que establece dicotomías entre las distintas áreas semánticas: una lengua viene a ser dominada cuando se la relega al coloquio íntimo y se le niega vigencia en lo que se ha dado en llamar el mundo de la cultura. (Melià, 1997c, p. 41).

Son muchos los factores que restringen el pleno desarrollo de la cultura escrita. Y hay restricciones sociales que persisten pese a la desaparición de las limitaciones técnicas. Por ejemplo, cada vez es más amplia la cantidad de paraguayos guaraní hablantes, desde la oficialización de la lengua guaraní en 1992, que se alfabetiza en su propio idioma. Sin embargo, esta posibilidad no incrementó el número de lectores en guaraní ni horadó los muros de la diglosia. En verdad, la escolarización de la lengua guaraní ayudó a que muchos hijos de extranjeros, monolingües en español, accedieran a un conocimiento más certero de la lengua popular del país; sin embargo, con el corrimiento de la frontera agraria, la descampesinización y el auge

castellanizador de los medios y las redes, ha crecido enormemente el uso del español y de la interlengua castellano-guaraní: ese *jopara* inaprensible que a veces es guaraní intervenido por hispanismos y otras veces es un español completamente percutido por el guaraní (Boidin, 2005). Lo extraño de esta interlengua es la poca eficacia a la hora de construir ficciones, nuevas poéticas. En todo caso, su fertilidad se ha manifestado más en terrenos del *jopara-guarani* y en sus viejos portes de oratura. Como productos de esta derecha sin registro ni catastro tenemos la poética de la polca *jabe'ò* o el *freestyle* en guaraní *chespi* o el guaraní que se usa en buena parte del nuevo cine paraguayo, como es el caso de películas dirigidas por Paz Encina, Ramiro Gómez, Enrique Collar o Tana Schémbori y Juan Carlos Maneglia. En tanto que en la poética del castellano guaranizado sigue conservando un lugar destacado la novela de Margot Ayala de Michelagnoli, *Ramona Quebranto* (1989), considerada la primera novela escrita en *jopara* –aunque previamente habían sido publicadas la novela *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí* (1984), de Josefina Plá y Ángel Pérez Pardella, y las columnas del diario recogidas en *Los monólogos* (1973), de José Luis Appleyard:

El bilingüismo en Paraguay tiene todavía otras características discriminatorias. Es sabido que solo comprende a una parte de los paraguayos. El Paraguay es bilingüe pero pocos paraguayos son bilingües: más aún, como veremos, tal vez nadie es verdaderamente bilingüe en el Paraguay. (Melià, 1997c, p. 45).

Como se sabe, hay usos de la escritura que afectan la organización social. Las consecuencias legales de la cultura letrada están estrechamente ligadas a la política y la religión. La escritura no es una destreza indiferenciada;

sus potencialidades dependen de la clase de sistema que prevalece en cada sociedad. No es lo mismo lo que puede acontecer en sociedades occidentales, mestizas o acriolladas, como la paraguaya o la de ciertas regiones del Ande, que el proceso de consolidación de una cultura letrada restringida como la que se está propiciando desde ciertas élites intelectuales indígenas en vinculación con políticas de asimilación estatal. Sólo con la suma y en interacción se construye la fuerza de la literatura en lenguas originarias, afinando las categorías y con tácticas mancomunadas para derrotar el embate monolingüizador de las burguesías neocolonialistas del continente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appleyard, José Luis. *Los monólogos*. Asunción: Loyola, 1973.
- Ayala de Michelagnoli, Margot. *Ramona Quebranto*. Asunción: Compugraph, 1989.
- Bareiro Saguier, Rubén. *Literatura guaraní del Paraguay*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Bareiro Saguier, Rubén. *De nuestras lenguas y otros discursos*. Asunción: CEADUC, 1990.
- Boidin, Capucine. “¿Jopara? ¿jehé’a? El mestizaje de las palabras, de las plantas y de los cuerpos en Paraguay”. En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Bibliothèque des Auteurs du Centre, 2005, s/p. Disponible en: <<http://nuevomundo.revues.org/598>>. Acceso: 3 de junio de 2023.
- Brotherston, Gordon. *La América indígena en su literatura. Libros del Cuarto Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

- Cadogan, León. *Ayvu Rapyta. El fundamento de la palabra. Textos míticos de los Mbya Guaraní del Guairá*. Asunción: CEADUC-CEPAG-Fundación “León Cadogan”, 1992 [1959].
- Castells, Mario. *La selva migrante: Carlos Martínez Gamba y el exilio de la lengua guaraní*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2022.
- Caurey, Elías. “Elio Ortiz García y la literatura guaraní”. En: *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos. Nueva Época*, Número Especial, 2017, p. 7-24.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores, 2003.
- Escalante, Pablo. “Reseña de *La América indígena en su literatura* de Gordon Brotherston”. En: *Vuelta*, 253, 1997, p. 48-52.
- Friedemann, Nina. “De la tradición oral a la etnoliteratura”. En: *Oralidad*, 10, 1999, p. 19-27.
- Flores, Enrique. *Gauchillaje entre demonios. Una cosmovisión correntina. Del gauchito Gil a Francisco Madariaga*. México: UNAM, 2015.
- Landeo Muñoz, Pablo. *Aqupampa*. Lima: Wiyay, 2016.
- León-Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- León-Portilla, Miguel. *Reverso de la Conquista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- Lustig, Wolf. “Ñande reko y modernidad. Hacia una nueva poesía en guaraní”. En: Méndez-Faith, Teresa. *Poesía paraguaya de ayer y de hoy. Tomo II: Guaraní – español*. Prólogo de Lino Trinidad Sanabria y estudio introductorio de Wolf Lustig. Asunción: Intercontinental, 1997, p. 21-48.

- Lustig, Wolf. "Literatura paraguaya en guaraní". En: *América sin nombre*, 4, 2002, p. 54-61.
- Melià, Bartomeu. *La création d'un langage chrétien dans les Réductions des guarani au Paraguay*. Tesis doctoral. Strasbourg: Université de Strasbourg, 1959.
- Melià, Bartomeu. *La lengua guaraní del Paraguay. Historia, sociedad, literatura*. Madrid: MAPFRE, 1992.
- Melià, Bartomeu. *El guaraní conquistado y reducido. Ensayos de etnohistoria*. Asunción: CEPAG-CEADUC, 1997a [1986].
- Melià, Bartomeu. *El Paraguay inventado*. Asunción: CEPAG, 1997b.
- Melià, Bartomeu. *Una nación, dos culturas*. Asunción: CEPAG, 1997c [1988].
- Melià, Bartomeu. *Mundo guaraní. Visión antropológica*. Asunción: Programa de Apoyo a la Conceptualización de la Iniciativa Mundo Guaraní / Banco Interamericano de Desarrollo (BID) / Ministerio de Relaciones Exteriores, 2006.
- Melià, Bartomeu. *Diálogos de la lengua guaraní*. Asunción: Grupo Editorial Atlas / Secretaría de Cultura de la República del Paraguay, 2019.
- Mellado, Silvia. "Lenguas kuñifal: Pasajes entre el mapuchezungún y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda". En: *Recial*, V, 5-6, 2014, p. 1-18.
- Morínigo, Marcos. *Programa de Filología Hispánica*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1959.
- Münzel, Mark. "Literatura no escrita". En: *Suplemento Antropológico*, XVIII (2), 1983, p. 7-13.
- Ortiz García, Elio. *Irlande. La muchacha que anduvo detrás del tiempo primigenio*. La Paz: Editorial 3600, 2018.
- Pizarro, Ana. "Introducción". En: Pizarro, Ana (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985, p. 13-67.

- Plá, Josefina y Ángel Pérez Pardella. *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí*. Asunción: Zenda, 1984.
- Prat Ferrer, Juan José. “Las culturas subalternas y el concepto de oratura”. En: *Revista de Folklore*, 316, 2007, p. 111-119.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007 [1982].
- Roa Bastos, Augusto. *AUGUSTO ROA BASTOS. Antología narrativa y poética. Documentación y Estudios*. Presentación y selección de textos de Paco Tovar. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Roa Bastos, Augusto (comp.). *Las culturas condenadas*. Asunción: Fundación Augusto Roa Bastos, 2011 [1978].
- Stocco, Melisa. “Trafal: una propuesta de estudio de la autotraducción en poesía mapuche”. En: *Literatura: teoría, historia, crítica*, 20 (1), 2018, p. 39-61.
- Tito Quispe, Edwin *Relatos de la Literatura Oral y Escrita del Altiplano Puneño*. Puno: Editorial Impresiones REPSA, 1997.
- Toro Henao, Diana Carolina. “Oralitura y tradición oral. Una propuesta de análisis de las formas artísticas orales”. En: *Linguist.lit.*, 65, 2014, p. 239-256.
- Zarratea, Tadeo. *Kalaíto Pombero*. Asunción: Servilibro, 2012 [1981].
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.

La crítica literaria chilena y la escritura de las mujeres

Chilean literary criticism and women's writing

Rocío Cano Cubillos

Recebido em: 12 de julho de 2023

Aceito em: 15 de julho de 2023

Doctora en Literatura Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona, actualmente ejerce como investigadora y docente visitante en la Universidad de Granada. Experta en literatura latinoamericana y género.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1793-2627>>

Contacto: r.a.canocubillos@gmail.com
Espanha

PALABRAS CLAVES:

Crítica literaria; Literatura de mujeres; Autoría; Chile; Escritoras.

KEYWORDS: Literary criticism; Women's literature; Authorship; Chile; Women writers.

Resumen: El siguiente trabajo aborda la relación histórica de la crítica literaria chilena con la figura autorial de las mujeres y sus obras. Se pretende mostrar que existe una situación de invisibilización y marginación basada en el eje sexo-genérico que tiene bases estructurales y que se perpetúan hasta el presente adoptando diferentes modalidades y actorías. Se comienza situando la discusión en el contexto ampliado de Latinoamérica para ir acotarlo posteriormente al contexto específico del campo literario chileno. En la última parte de este ensayo se presenta una panorámica sobre la polémica que surge en el 2019 en la esfera de la crítica literaria feminista chilena. En esta sección se reflexiona sobre temas como: las relación de las escritoras con el mundo editorial, las construcciones de autoría, la sororidad, etc. y deja entrever la profundidad de los paradigmas androcéntricos de lectura y valoración que continúan exigiendo una cierta "moral" y corrección en la construcción de las escritoras.

Abstract: The following essay addresses the historical relationship of Chilean literary criticism with the authorial figure of women and their works. It is intended to show that there is a situation of invisibility and marginalization based on the sex-generic axis that has structural bases and that perpetuate until the present, adopting different modalities and actors. The discussion begins by situating it in the expanded context of Latin America to narrow it down to the specific context of the Chilean literary field. In the last part of this essay, an overview is presented on the controversy that arises in 2019 in the sphere of Chilean feminist literary criticism. This section reflects on topics such as the relationship between writers and the editorial world, authorship constructions, and sorority. It reveals the depth of androcentric paradigms of reading and valuation that continue to demand a certain "morality" and correctness in the construction of the author's figure.

Creo que la crítica de medios masivos
 es muy importante en una sociedad,
 es la que con más propiedad podría cumplir
 la función clave y necesaria
 de conectar al público lector con el saber literario,
 con la valoración crítica
 de los textos y promover la potencialidad
 de la lectura que el público culto
 en su natural curiosidad podría desarrollar.¹
 (Olea, 2010, s/n).

La relación entre las instituciones de la intelectualidad latinoamericanas y las producciones textuales de las mujeres del continente nunca se ha dado en el diálogo. De hecho, se puede argumentar con certeza, como lo hace de forma brillante Mary Louise Pratt en su ensayo “No me interrumpas?: las mujeres y el ensayo latinoamericano” (2000), que las intelectuales del continente han sido conscientes de la segregación y la marginación de sus opiniones y propuestas por parte de la tradición masculina que se materializa, de manera preferente, en el ensayo de identidad. El trabajo de Pratt nos presenta una reflexión sobre la invisibilización de una tradición discursiva de las mujeres latinoamericanas, que la autora denomina: “ensayo de género”. La denuncia tiene que ver con la existencia de un cierto canon paralelo marcado por lo sexo-genérico que se desarrolla en los márgenes de la consagración y la gran conversación teórica, social y política del continente.

1 La cita pertenece al texto leído en la mesa de crítica realizada en la universidad Alberto Hurtado, en Santiago de Chile, con motivo de la visita del destacado crítico y profesor de literatura peruano, residente en EE.UU., Julio Ortega. El 3 de agosto del 2010.

No es de extrañar que Pratt escoja para el título de su trabajo la frase “no me interrumpas” usada por Victoria Ocampo en “La mujer y su expresión”, puesto que refleja de forma condensada, según ambas autoras, la actitud monológica del discurso masculino y el desprecio que ha mostrado frente a la posibilidad de interlocución con sus pares mujeres.

No ha sido Pratt la única autora quien ha sido crítica con la actitud que la intelectualidad masculina latinoamericana ha tenido frente a las aportaciones de las mujeres del continente, baste con recordar las críticas que María Lugones hace a la simplificación con que Quijano enfrenta la variante de género dentro de su teoría sobre la Colonialidad del poder, frente a lo cual la filósofa responde con su concepto de “Colonialidad de género” que viene a discutir no solo la situación de las mujeres latinoamericanas dentro de las macroestructuras coloniales, sino también, a dejar en evidencia la ceguera de los intelectuales de la escuela crítica latinoamericana frente a los temas relativos al género y a las mujeres. Otras intelectuales como Rita Segato, también han apuntado a una matriz patriarcal y misógina que subyace en la construcción de la identidad latinoamericana y las consecuencias que esto tiene para las mujeres y las disidencias en todos los ámbitos de la vida.

Uno de los ámbitos en donde se ve reflejada esta matriz de género es, sin duda, el de la literatura, espacio que funciona como centro gravitante, tanto de figuras ilustres de la intelectualidad, la vida social y cultural, como de las ideas del pensamiento americano.

En un intento por no caer en generalidad centraré la reflexión en el contexto chileno e intentaré hacer un recorrido a través de diferentes momentos

del último siglo en donde es posible observar las relación entre la literatura escrita por las mujeres y los aparatos críticos. Me interesa, entre otras cosas, señalar aquellos aspectos que se instalan como matrices de interpretación desde las “instituciones” que ostentan el poder de validar y consagrar autorías y obras. Y cómo éstas siguen operando, incluso en los discursos críticos actuales que esgrimen las propias autoras.

LOS SEÑORES DE LA CRÍTICA

Para poder hablar sobre la relación que históricamente ha existido entre los textos poéticos escritos por las mujeres chilenas y la crítica literaria, hay que comenzar retratando, al menos brevemente, la fisonomía de este dispositivo en el contexto chileno. Lo cierto es que en Chile la crítica literaria no ha sido un fenómeno de gran magnitud y, en general, han existido pocos críticos importantes durante la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, la influencia de los críticos “oficiales”, aunque pocos en número, ha sido enorme, así lo deja patente Ignacio Valente a referirse a Alone,² en el artículo “Alone y su época”:

2 Hernán Díaz Arrieta (Alone) (1891-1984). En 1913 adoptó el seudónimo Alone, para firmar dos cuentos que publicó en la revista *Pluma y lápiz*. Desde entonces se consagró a la crítica literaria, actividad que desarrolló ininterrumpidamente por más de 60 años en diversos periódicos y revistas, siendo su “Crónica Literaria” de *El Mercurio* la que alcanzó mayor continuidad y la que le valió el reconocimiento y prestigio. El año 1954 publicó su más renombrada obra *Historia personal de la literatura chilena*, para seguir con una interminable lista de trabajos críticos y su particular visión de su tarea en *Leer y escribir* y *El vicio impune (50 años de crónica literaria)* y sus memorias en *Pretérito imperfecto*. Hernán Díaz Arrieta (Alone), murió en Santiago el día 24 de enero de 1984.

Confío en que la distancia refuerce la afirmación, que aquí propongo, del papel que ha cumplido Alone en medio siglo de literatura chilena. Es un reconocimiento que hago desde la frialdad analítica del desacuerdo. Mis elogios serán sinceros y no ditirámicos; mis reparos, efectos naturales de la distancia generacional. Comenzaré por el tópico: la figura de Alone domina ampliamente el panorama de las letras chilenas de este siglo. Domina por talento, por calidad, por eficacia. Es un hecho que reconocen sus enemigos más enconados (numerosos, como los de todo crítico exigente y sincero): la opinión del grueso público, y por tanto el éxito o fracaso de obras y autores dependieron en Chile –bien o mal–del dictamen de este imprevisible juez. (Valente, 1971).

Las palabras de Valente son una confirmación de la influencia de Alone como crítico literario, o como figura que dicta, a modo de “juez”, los temas que caben dentro de la discusión literaria en la escena cultural chilena. Si bien, este tipo de institución-hombre, aparece como central en el ordenamiento de la literatura nacional, en el espacio de la construcción del canon académico nos encontraremos con la figura del antologador, que opera también como juez literario. Si hablamos de las décadas del 50 y el 60, no podemos obviar el libro *La literatura crítica de Chile* (1969), antologado por el famoso crítico Raúl Silva Castro. El surgimiento de este volumen evidencia un momento de revisionismo, que prueba la existencia de un corpus contundente y consolidado de nombres y discursos críticos en Chile. La antología de Raúl Silva Castro cumple la función “canonizante” de declarar el final de un período y apuntar aquellos textos imprescindibles para la formación de la crítica literaria chilena hasta ese momento. Lo que sorprende es que en este trabajo de 533 páginas, y que aborda más de un siglo de crítica literaria, no se incluya ninguna mujer. Para ser más precisa,

hay que aclarar que en el estudio preliminar del libro aparecen mencionadas cinco mujeres, no obstante, ninguna de ellas es recogida posteriormente a lo largo de la antología. A continuación, transcribo las únicas menciones a mujeres que se hacen en el volumen:

Amanda Labarca Hubertson (1886), que adoptó ese nombre como definitivo a raíz de su matrimonio con el novelista Guillermo Labarca Hubertson, comenzó sus labores editoriales con un volumen de crítica titulado *Impresiones de Juventud* (1909). Hay allí estudios sobre Baroja, Trigo, Valle Inclán, Rueda, Medina, los Machados y otros autores, todos los cuales revelan buenas lecturas y diligente atención. Fuera de ello, ha hecho campañas críticas en *Familia* (1914), *La Información* (1928), *Lecturas* (1932-33) y otros periódicos. No es crítica literaria exclusiva, como hacia esperar la bella iniciación de *Impresiones de Juventud*, pero en su obra escrita, de grande amplitud en los temas, suele aparecer, de vez en cuando, interés por el comentario de libros (Silva Castro, 1969, p. 30).

María Carolina Geel (1913), con obra de cuentista y de novelista, es también autora de semblanzas literarias en *Siete escritoras chilenas* (1953) y de artículos sobre libros publicados en *P. E. C.* (p. 38).

Margarita Aguirre (1925) vecindada en Buenos Aires, autora de cuentos y novelas, se ha distinguido por su conocimiento de la vida de Neruda, patentizado en *Genio y figura de Pablo Neruda* (1965). Más adelante este libro fue objeto de segunda edición en Chile, pero con otro título, *Las vidas de Pablo Neruda* (1967). (p. 41).

Entre los comentaristas de libros pueden mentarse, asimismo: Alejandro Gumucio (1913), Mahfud Massís (1916), Graciela Illanes (1917), Edmundo Concha (1918), Estela Lorca de Rojo (1918). (p. 42).

Como antes señalé, estas citas no son ejemplos de las menciones a mujeres dentro de la antología, sino que son todo lo que se puede encontrar sobre la actividad de las críticas chilenas desde comienzos del siglo XIX hasta

el año 1969. Es difícil creer que en un trabajo de estas características se omita de manera inocente el aporte a la crítica literaria chilena hecha por las mujeres, especialmente aquella que se produjo durante la primera mitad del siglo XX, momento en que la prensa femenina tiene un gran auge, que se enmarca en las luchas feministas por el sufragio y otras reivindicaciones que afectan a las mujeres de la época, incluida la lucha por la voz pública en los medios de comunicación. Por otra parte, el propio Raúl Castro Silva durante los años previos a la publicación de este volumen escribió un extenso trabajo sobre la prensa chilena entre los años 1812 y 1956, sobre la obra Gabriela Mistral y de María Monvel, entre otros trabajos relacionados con el tema. En resumen, no es posible pensar que la causa de la omisión sea el desconocimiento.

Darcie Doll se refiere a la presencia de las mujeres en los medios de comunicación escritos de la primera mitad del siglo XX y hace un breve sumario de nombres, que aunque sólo considera a aquellas más conocidas, da cuenta de algunos de los nombres ignorados por Silva Castro:

Entre las mujeres que ejercen la crítica literaria, podemos mencionar a Inés Echeverría Bello (Iris), Mariana Cox Stuyen (Shade), Laura Jorquera F. (Aura), Amanda Labarca, Sara Hübner, Gabriela Mistral, Elvira Santa Cruz Ossa (Roxane). Y a fines de la década del treinta, Magda Arce, Georgina Durand, Lenka Franulic, Ester Matte Alessandri, Henriette Morvan, Pepita Turina, entre otras. (2007, p. 83).

Lo nombres citados son algunos de los más representativos de la década del 30, y su número comprueba la existencia de un aparato crítico con

rasgos feministas, un discurso específico que, no solo intentó dar cuenta de un fenómeno literario que debía leerse de manera diferenciada, sino de una interpretación de la literatura general desde la perspectiva de las mujeres en cuanto lectoras informadas.

Profundizando en este tema, merece la pena mencionar el trabajo de la investigadora Claudia Montero publicado el año 2018, *Y también hicieron periódicos, Cien años de prensa de mujeres en Chile*, en donde analiza el fenómeno de la prensa de mujeres en Chile desde 1850 a 1950. Este volumen reúne información sobre más de 67 publicaciones periódicas, que dan cuenta del vigor de las escrituras de las mujeres en diversas áreas, tales como la cultural, la situación política y social de las mujeres, la política internacional, etc. Montero señala en la introducción al libro que tanto la memoria como el archivo tienen género, y que el hecho de que no se haya considerado las publicaciones periodísticas de las mujeres en los estudios historiográficos o en la crítica literaria “no necesariamente ha sido por una intensión de omisión. En realidad, la omisión comenzó a producirse en el momento mismo en que fueron publicadas las revistas y periódicos”. (Montero, 2018, p. 13). Las palabras de la autora ayudan a comprender que la invisibilización de las autoras chilenas, sus discursos y sus ideas, no tiene directa relación con su escasa participación en la vida pública, y tampoco atiende a una conspiración de los historiadores, sino que, más bien, obedece a una dinámica que permaneció intacta en las estructuras sociales, la cual permite asumir que las mujeres que han creado discursos, han hecho literatura, han tenido publicaciones periódicas para la difusión de sus ideas, han tenido círculos

intelectuales, etc. lo han hecho como parte de un circuito marginado desde el origen (diferenciado), en espacios que no se consideran parte del entramado cultural oficial o principal y que, por lo tanto, no se consagran una vez pasado el momento de su contingencia.

En el campo propiamente de la literatura, durante la década del 50 y el 60, la crítica adoptó la tendencia de incluir a las escritoras otorgándoles un espacio “propio” y obviamente marcado como el espacio diferenciado “femenino”. Las escritoras eran consideradas y analizadas dentro del espectro de las escrituras femeninas o escrituras de mujeres³, denominación que traía aparejado ya un estatus menor de relevancia e interés, e incluso un catálogo de adjetivos y premisas estereotipadas y maniqueas. Sobre las estrategias de la crítica literaria en este período, Haydée Ahumada explica que, el mayor riesgo que enfrentaron los discursos producidos por las escritoras y también el más frecuente fue la homogeneización: “Puede que lo más peligroso y a la vez el más frecuente, sea la anulación de las diferencias. Durante siglos, las mujeres han sido pensadas como un otro con relación al hombre y como igual con relación a ellas mismas.” (Ahumada, 1995, p. 125).

3 Cuando me refiero a escrituras femeninas o escrituras de mujeres en el contexto del uso que dió a estas adjetivaciones la crítica chilena durante las décadas mencionadas, me refiero a un uso despectivo, en donde se entiende literatura “femenina” como literatura menor, sentimental-confesional, sencilla, espontánea y centrada en temas asociados a los roles tradicionales y estereotipos de las mujeres. Este uso difiere del uso que le da la crítica literaria feminista a partir de la década del 70, especialmente las teóricas de la diferencia entre ellas Helene Cixous y Luce Irigaray, quienes reivindican lo femenino como un valor diferenciado en sí mismo, que se define por una serie de factores sociohistóricos, biológicos, etc. y que se reflejan en la construcción de imaginarios y discursos.

La demostración de que las palabras de Ahumada describen de manera precisa la situación de las escritoras en el espacio de la crítica literaria chilena, la encontramos al leer los propios textos críticos escribieron sobre ellas y sus obras:

Cultiva por decisión natural la brevedad, dentro de ella caben algunas maravillas, algunas ternuras, sobre todo las ternuras con que rodea a sus personajes Rosa Azul quien los enternece hasta transformarlos en ser de bondad o contemplación. Seres que Cecilia Casanova va juntando, como una coleccionista patética a veces, otras como aquella que reúne el mundo a su alrededor, con soledades, dramas, obsesiones: minutos de fulgor o infinita soledad, todo lo cual se diría que cabe en la palabra justa, en el giro acertado, en la frase que se inunda de poesía, no porque la poética este allí, requerida, sino que devine, cae como desde una copa colmada por la gota del corazón. (Víctor Castro, “Cuentos de Isabel Edward y Cecilia Casanova”. El Mercurio 21 de enero 1970).

*Es necesario reconocer en esta poetisa un armonioso talento para obtener brillo y contenido de las cosas simples, sus cantos a la sal, al mimbre, a la lluvia, la luz y el aire, al algodón y a la nieve, están preñados de ternura e irradian juicios que nos acercan a la grandeza que no solemos ver en el entorno. Su voz toca acertadamente a la naturaleza y la devela. Sus poemas intimistas en los que refleja vida de relación no alcanzan la depuración de los primeros. (José Luis Rosasco, “Jubilo de las sombras de Elisa de Paut”. Revista *Que Pasa*, 01 de enero de 1980).*

Revelando su oficio de poeta, *ella captura el mundo íntimo, los pequeños gestos de la vida cotidiana*, a través de juegos de palabra y giros cómicos de doble sentido () *todo el libro se sostiene en un ingenioso tinglado de asociaciones* que nos da la oportunidad de reírnos de nuestras propias calamidades. El aspecto más inédito (y polémico) reside en la aventura de presentar muchos relatos como crónicas íntimas, en las cuales la protagonista es Teresa Calderón. () Estas crónicas efectivas tienden a ser poéticas y lúdicas, y en muchos casos, ejercitan una picaresca femenina particular. (Rodrigo Cánovas, “Crónicas íntimas sobre el libro *Vida de perras*.” El Mercurio, 08 julio de 2000).

Santiago Waria (1992) *amplifica los mecanismos verbales utilizados antes por Elvira Hernández, al sensibilizarse por lo cotidiano*, o si bien, destilar ironía despiadada ante lo vernacular falsario, así la propia biografía aparece surcada por paradoja y desacato lingüístico, indicándonos el mestizaje entre dos mundos -*bajo la tutela de Pessoa y Pezoa Véliz*- recorridos con la lucidez más descarnada y más privada, de que es capaz. (Marcelo Novoa, “Poeta que Naufraga sirve para otra travesía”. El Mercurio, 25 noviembre de 1992).

Esta muestra de fragmentos de reseñas periodísticas nos permite ver que la práctica de homogeneizar las obras de las escritoras no es un fenómeno particular de un período histórico concreto o la característica de un crítico particular, sino que corresponde a una práctica que se desarrolla a lo largo de las décadas y, prácticamente, por todos los críticos del *stablishment* literario. Es fácil observar, siguiendo las frases que he subrayado, cómo en todas las críticas encontramos los clásicos clichés de la escritura femenina (la naturaleza, lo cotidiano, lo simple, lo tierno, sensible, espontáneo, etc.) o cómo, en la última cita el crítico opta por utilizar la palabra “tutelada” para referirse a las influencias literarias del texto, como una forma de infantilizar y desactivar la imagen de la tradición y la sucesión.

Otro aspecto que resalta al leer estas citas es la capacidad de los críticos para reseñar obras tan diversas usando los mismos elementos tópicos. Al mismo tiempo, es sorprendente descubrir la falta de profundidad con que se leen a las mujeres, aun cuando pretenden hacer una crítica positiva a los textos. En estos ejemplos se evidencia que los críticos leen los textos de las mujeres como si fueran todos iguales y los abordan desde un horizonte de expectativas que únicamente les permite buscar elementos estereotipados de

lo femenino. Una lectura planteada de entrada como sesgada, difícilmente hará el ejercicio de escarbar en las capas menos superficiales de sentido, en las diferencias y especificidades o en las lecturas comparadas con textos de la tradición. Por otra parte, aparece como evidente que los críticos mencionados desconocen las herramientas que aporta la crítica literaria feminista para analizar las escrituras de las mujeres. No obstante, lo que más preocupa es que parecen desconocer por completo la literatura de las mujeres en Chile, en Latinoamérica y en el mundo, etc.

Con la intención de no dejar la impresión de que las prácticas mencionadas anteriormente pertenecen a un pasado ya superado, a continuación haré referencia a la reseña que Camilo Marks publica en el periódico *El Mercurio*, dedicada a dos libros de poesía: *Lyrics* (2004) de Sergio Caddou y *Gran Avenida* (2005) de Gladys González. Reproduzco completos los párrafos que Marks dedica a cada texto para que quede constancia, no solo del contenido, sino de la extensión de cada uno:

Gran Avenida recurre a un tono corrosivo, lacerante, por momentos vulgar y, lejos de encandilarse con la purificación del dialecto de la tribu, González parece gozar con las incongruencias, las comparaciones y metáforas mezcladas, las interrupciones que constantemente desbordan nuestros pensamientos o los episodios con los cuales tratamos de dar sentido a la vida.

[...]

Lyrics, ya lo dijimos, es más cerebral, y sus fuentes van de Whitman a Eliot, de una tomadura de pelo a Baudelaire hasta Wallace Stevens. Con todo, Coddou desarrolla un medio expresivo por el cual los diversos matices idiomáticos que estructuran nuestra interioridad nos remiten al encantamiento tan caro a los autores románticos, con quienes, mal que le pese, está emparentado. En esta antología se advierte una vasta gama de técnicas, que recrean una

aguda percepción acerca de los tipos de discurso que nos rodean, en un amplio abanico, que abarca desde los más toscos clichés o refranes de la publicidad, hasta los intentos genuinamente literarios por dar una figuración a lo inefable. Coddou ignora, quizá a propósito, el carácter escurridizo, confuso, incierto de algunos vocablos y encuentra, en su misma imprecisión, una manera paradójica de establecer una comunicación silenciosa, oblicua con el lector. Los versos de *Lyrics* son “resbalones emocionales”, según la frase con la cual Ezra Pound denunciaba a la versificación angloamericana de fines del siglo XIX; si emplean a veces lo trillado, el lugar común, ello se debe a que, cuando las personas tratan, con muchas dificultades, de comunicarse, el resultado es siempre desordenado, insatisfactorio, lleno de oraciones incompletas. Y Coddou es algo conmovedor en esa clase de estrofas quebradas. (Marks, 2005).

En este caso, vemos que el crítico parece no saber qué decir sobre el texto de Gladys González o no tener interés en hacer, por ejemplo, una lectura intertextual como hace con el texto de Coddou, tampoco parece interesado en hacer un esfuerzo por situar a la autora dentro de algún movimiento estético o generacional o al menos hacer un análisis sobre el contenido. Podemos decir que Marks asimila implícitamente a Gladys González al no prestarle atención y no dedicarle más que un comentario superficial que, por lo demás, no cumple con lo mínimo requerido para poder decir que esto es una crítica o una reseña literaria. Por otro lado, el pobre comentario sobre *Gran Avenida* queda aún más en evidencia frente al comentario a la obra de Coddou, a la que presta sincera atención. En *Lyrics*, Marks es capaz de descubrir elementos que hacen posible una lectura en profundidad, detecta diversas fuentes de inspiración, matices idiomáticos, lo emparenta con los autores románticos, menciona la gran gama de técnicas escriturales,

el espectro de registros, etc. ¿Por qué Marks hace esta clara distinción entre los dos libros que propone analizar? Parece que *Lyrics* es, según Marks, un libro que vale la pena ser leído, que se inserta en el canon, en la tradición, y que aporta indicios para su lectura dentro de un esquema bien trazado y reconocible para él. Gladys González, por el contrario, no le da las coordenadas que necesita para llevar adelante una interpretación que se inscriba cómodamente dentro de los códigos que maneja, y por lo tanto, la ignora.

MUJERES QUE LEEN A MUJERES

Asimismo, Gilda Luongo (2007) plantea que el discurso crítico tiene algunas regularidades que muestran “las relaciones de poder que ligaron a las escritoras con los críticos: unos sujetos, en general varones, que leyeron, juzgaron y legitimaron (o no) el discurso de aquéllas” (2007, p. 60). La teórica, cuando escribe estas palabras está pensando en la recepción que tuvieron las escritoras de la primera mitad del siglo XX, aunque este diagnóstico pudiera aplicarse de la misma forma en el siglo XXI. Desde aquí, Luongo observa que “la lectura crítica ofrece otras tonalidades cuando es ejercida por las autoras para referirse a sus colegas o a la producción propia”. (p. 60). Aunque también señala que este tipo de ejercicio crítico, que lleva una marca sexo-genérica, no es valorada ni aceptada entre la fraternidad de los críticos.

Los siguientes ejemplos representan casos de crítica escrita por mujeres sobre la obra de escritoras:

La historia narra la vida de Zulema, una niña -que ante el lecho de muerte de su madre promete casarse con un hombre que no ama y ni siquiera conoce. Pero no se crea que se trata de una novela que plantea un tema recurrente y trivial, es más bien una novela en donde este motivo pareciera ser que sirve como pretexto para dotar al personaje de una personalidad de características peculiares, transformándolo súbitamente en niña-mujer con un tremendo sentido de su lugar en el mundo, donde “esta toma de conciencia” de la realidad hace que Zulema – por una parte – sea un personaje claramente delimitado que va moviendo la acción y, - por otra – que la novela bordee los límites de lo que se ha llamado novela de formación. (Rojo, 1990).

Gran Avenida nos señala la doble ruta que habremos de transitar como lectores de poesía. Para ello, la poeta nos introduce con un epígrafe de la Mistral. Poniendo en evidencia ese sutil lazo que une la escritura de las poetisas chilenas. Hilvanando esa historia velada de la literatura nacional, poderosa, innovadora en sus apuestas estéticas y políticas, desde el postmodernismo Mistraliano hasta nuestros días. Esta Gran Avenida a que nos enfrenta González, no es una avenida cualquiera. Es una gran avenida signada por la contracultura de los ochenta, y “el baile de los que sobran” Una “Gran” avenida sin glamour, que no es el paraíso, pero tampoco el ante paraíso, sino un lugar intermedio que podría, tal vez, constituir una especie de purgatorio contemporáneo de fuga. (Urriola, 2005).

Estos dos fragmentos muestran una predisposición a generar lecturas más detenidas y complejas, que se alejen de los estereotipos y de las generalizaciones. A pesar de ser textos en formato breve, hay en ellos una evidente preocupación por iluminar aspectos que sean un aporte a la interpretación y que inviten a la lectura. He incluido el fragmento del texto que Malú Urriola escribe sobre el libro *Gran Avenida* de Gladys González para hacer el contrapunto con el de Camilo Marks, escrito el mismo año. En donde Marks no encuentra nada que decir, Malú Urriola descubre múltiples de elementos a rescatar, identifica intertextos y encuentra significaciones que

pasan totalmente desapercibidos para Marks. Lo que se evidencia en este pequeño ejercicio de comparación entre ambas críticas hechas al texto de Gladys González no es solo la falta de interés o capacidad de Marks para leer a una poeta. Lo que subyace es que Marks es un crítico con muchísimo más poder simbólico e influencia que Urriola, y que la obra de Gladys González es menospreciada dentro de esa centralidad, capaz de disparar ventas y generar discusiones sobre la obra. En otras palabras, nos encontramos con que tanto la poeta como la crítica están fuera de los espacios de consagración y, a pesar del gesto de sororidad, ambas permanecen en la periferia.

En las últimas dos décadas, la institución de la crítica literaria ha sufrido cambios profundos que se inscriben dentro de dos fenómenos mucho más amplios. El primero de estos cambios, tiene que ver con la irrupción de las nuevas tecnologías que abren un espacio para el desarrollo de nuevas prácticas y estrategias de difusión. Y el segundo, con los cambios del paradigma económico:

La crítica de los medios está conectada al ámbito editorial, que en Chile está -al menos en lo que se refiere a narrativa- cada vez más centralizada por los grandes consorcios editoriales, quienes a través de sus operaciones de relaciones comerciales, promueven el comentario acerca de sus ediciones, orientando -de este modo- el gusto del lector y el éxito de ventas en un solo movimiento. (Olea, 2010, s/n).

Otra de las características de la crítica literaria de medios o periodística es que la figura del crítico literario “oficial” en los medios de prensa ya no existe como tal, más bien, lo habitual son los artículos de escritores o

académicos provenientes de espacios diversos, que ofrecen sus servicios de forma esporádica a modo de colaboración, atendiendo principalmente a los fenómenos en boga o la experticia temática del crítico/a, más que a una línea editorial o el estilo-gusto de una figura singular.

El análisis de estos fenómenos y las diferentes miradas que se entregan de la literatura desde estos nuevos formatos es un trabajo que ha comenzado a ser realizado sólo recientemente, pero que augura una línea de indagación de un gran valor, ya que pone en relación diferentes ámbitos de competencia; al tiempo que propone la necesidad de una mirada multidisciplinar. Patricia Espinosa ha sido una de las primeras en examinar el fenómeno de la crítica literaria contemporánea, especialmente en su artículo pionero sobre el tema “Crítica literaria en el Chile neoliberal: la invisibilización de la disidencia” (2016) en donde señala:

El campo literario nacional reproduce las tramas de posicionamientos sociales. Por lo mismo, el ejercicio de una crítica que se manifieste disidente a pertenecer a camarillas, tribus, “carteles”, grupos informales de sujetos con alta presencia mediática, orientados a posicionar las producciones literarias de los miembros de tal elite, se ve constantemente sometida a estrategias de violencia invisibilizadora. El objetivo es, en última instancia, la eliminación de las hablas del disenso, del desacuerdo, no complacientes con la hegemonía del mercado y las tramas de poder. (p. 9).

Espinosa pone énfasis en los procesos integrados que afectan al texto literario en sus diferentes aspectos, entre los que incluye su dimensión discursiva y su realidad material -en cuanto objeto de consumo-. De estas manera, la institución de la crítica literaria aparece en una tensión que se establece

entre su función de agente promotor de modelos y discursos comerciables “agente constituido por una subjetivación líquida, que le permite adecuarse con naturalidad a un campo donde las reglas están impuestas por la lógica de mercado” (p. 9) y discursos que se posicionan desde visiones disidentes, que operan desde la resistencia a la norma o “en la posibilidad de operar en la crisis de la discursividad hegemónica. Este accionar implica, por tanto, que la crítica literaria, aunque subsumida en las lógicas de poder, puede intentar una rearticulación de la práctica crítica”. (p. 10). Dentro de estos últimos, podemos encontrar, en las últimas décadas, un aparato crítico que ha buscado “desplazar el androcentrismo y la heteronorma” (p. 11) y ampliar el espectro de sujetos de enunciación, incluyendo “escrituras de minorías como mujeres, homosexuales, sujetos pertenecientes a pueblos originarios” (p. 12), lo que ha permitido que una serie de propuestas discursivas surgidas desde los márgenes hayan sido visibilizados y que emerjan nuevos diálogos en los que se reconoce la existencia de un contingente textual diferenciado.

La visión de Espinoza sobre la situación de la escritura literaria y crítica en Chile, resulta más que relevante para analizar una polémica que surge en el espacio de la narrativa/crítica literaria femenina/feminista chilena actual. La situación a la que hago referencia comienza, de manera formal, el día 24 de agosto del año 2019, a propósito de un artículo publicado por Lorena Amaro en *Palabra Pública*, medio digital de la Universidad Católica de Chile. En dicho artículo, titulado “Cómo se construye una autora: algunas ideas para una discusión incómoda”, Amaro hace un descargo vehemente a partir de un intercambio en *Twitter* con la escritora Montserrat Martorell.

El intercambio comienza con un comentario de Martorell: “Hay una generación de escritores para los cuales las narradoras no existimos”. A lo que Lorena Amaro responde: “Mucha preocupación de las autoras actuales por ser visibilizadas: en algunos casos recomendaría preocuparse y preguntarse antes por lo que se escribe, y también por promover la lectura de autoras históricamente invisibilizadas. Menos autopromoción”⁴ (Amaro, 2021, p. 279). Frente a esta respuesta, sin duda provocativa, vino la réplica de Martorell. En este punto la discusión/diálogo traspasa el espacio de las redes sociales y adopta un formato más decantado, a partir de un artículo de Lorena Amaro del 24 de agosto. A partir de aquí se genera una seguidilla de textos de autoras y críticas, quienes interviene en la discusión aportando sus puntos de vista a través de la plataforma virtual *Palabra Pública*.

En los textos publicados durante varios meses, las escritoras se situaron a favor y en contra de Lorena Amaro, hicieron descargos, plantearon cuestiones teóricas, defendieron sus puntos de vista, y desarrollaron un diálogo que va desde lo académico a lo personal, pasando por el activismo feminista y sus muchas definiciones y aristas. En esta discusión/diálogo participaron más de 15 autoras y críticas chilenas, latinoamericanas y españolas, entre las que se encuentran Lina Meruane, Julieta Marchant, Alía Trabuco, Adriana Pacheco, Nona Fernández, Claudia Apablaza, Mónica Ramos, Natalia Berbelagua,

4 Las referencias hechas a los mensajes intercambiados vía Twitter se reseñan en el artículo de Lorena Amaro: “‘Todas las escritoras no somos todas las escritoras’: Hacia una crítica feminista de la autoría en el nuevo milenio” del año 2021.

entre otras. Por supuesto, el asunto no sólo se limitó a los artículos en el medio digital, sino que también se tomó el espacio de las redes sociales.

Entre los aspectos que causaron más controversia en el intercambio entre las autoras encontramos, entre otros: las relaciones de las nuevas escritoras con los medios digitales y la autopromoción; la idea de si la sororidad es un valor absoluto que debe protegerse en un contexto de desigualdad estructural; si es posible criticar a otras autoras y cuál es la forma correcta de hacerlo; y la crítica al mercado y, en general, a una lógica neoliberal capitalista alrededor de la idea de autoría. En relación con este último, Amaro señala que su crítica no fue dirigida a Martorell, sino a “la construcción de autorías femeninas asociadas a la nueva circulación mediática, y con ello, su complicidad con las estrategias de mercado”. (Amaro, 2020, s/n). La preocupación que plantea la autora tiene su correlato en algunas de las ideas propuestas por Golubov en sus últimos trabajos, quien habla de “autora/marca”, refiriéndose al trabajo de marketing alrededor de una autora, que más que estar alrededor de la autoría, construye autoría. Golubov señala el riesgo de que las autoras se transformen en productos mediáticos “vendibles” y el riesgo que esto representa para la propia relevancia y visibilidad del trabajo escritural. La autora advierte que esta situación, asociada de manera concentrada en las “minorías” o subjetividades emergentes, provoca en las mujeres un rechazo a la categoría de “escritura de mujeres”. (Golubov, 2015).

Sin desconocer que lo que plantea Amaro es real y que existe un fenómeno de exposición mediática de la marca personal, no sólo de las escritoras, sino que de toda clase de sujetos en distintas actividades (básicamente si no

apareces en la primera página del buscador de Google NO EXISTES), hay que entender que este fenómeno no es nuevo, ni exclusivo de las mujeres o las disidencias, más bien atiende a la idea de “novedad” que prima en el marketing editorial, como en otros mercados. Sólo pensemos en fenómenos como el *Boom* latinoamericano, o en la obra de Bolaño después de su muerte. Por otro lado, el principio que promueve la desaparición de la autora frente al personaje femenino “atractivo” comercialmente lo hemos visto suceder en el contexto latinoamericano decenas de veces, baste con recordar a Teresa Wilms Montt, Bombal o Estela Díaz Varín en el contexto chileno o a escritoras como Alfonsina Storni, Elena Garro, Alejandra Pizarnik o Clarice Lispector.

Un aspecto que sí preocupa y que, lamentablemente, no fue parte de la discusión que se produjo entre las escritoras, es la resistencia y la dificultad que desde el sufragio femenino en 1949 ha existido entre las intelectuales y escritoras chilenas para usar el término “escritura de mujeres” o “escritura feminista”. Las razones y argumentos evidentemente han cambiado, pero el efecto permanece y se ha arrastrado desde la década del 50 hasta el presente. Lo que intento decir es que siempre ha existido un discurso que posiciona los términos “mujer”, “femenino” o “feminista” como marcas vergonzosas y/o indeseables⁵. Ya sea porque se considera que la escritura de mujeres ha sido cooptada por el mercado, porque las escritoras se preocupan más por

5 Para una revisión en extenso de la situación de invisibilización de las escritoras desde la década del 50 hasta la Novísima, ver: Cano, Rocío (2020). *Tinta Invisible. Las poetisas chilenas y sus obras entre 1950 y 2015*.

construir una imagen mediática que por escribir textos de calidad, ya porque la escritura de mujeres “habla de temas domésticos poco relevantes o sobre sentimientos melosos”, porque se busca una “discriminación positiva” o porque es demasiado “crítica” demasiado “ideológica”, etc. El punto es que siempre hay algo negativo al respecto, siempre hay una buena razón para alejarse y renegar.

Personalmente, creo que es aquí en aquellos mecanismos que construyen la categoría de mujer, femenino y feminista como “malas palabras” donde se debería situar la atención, con el objetivo de explorar la misoginia implícita, inherente y naturalizada que existe dentro de la escena literaria chilena y latinoamericana, como he intentado mostrar a lo largo de estas páginas. Creo que en este tipo de operaciones sutiles pero efectivas es donde se esconde lo más estructural del patriarcado y que nos transforma en promotoras de nuestro propio descrédito. Me parece que ahí es donde debería concentrarse el esfuerzo argumentativo, más que en probar quién es más vendido/a al capitalismo o quién se preocupan más o menos de su *Instagram*.

Otro aspecto de la polémica que vale la pena tener en cuenta es que lo que realmente molesta a Amaro e inicia todo este debate es que Martorell le haya respondido diciendo: “todas las escritoras somos todas las escritoras” lo que es interpretado por Amaro como una forma de homogeneizar a todas las escritoras, quitándoles su contexto y negando la diversidad. No obstante, en el contexto del intercambio, esta respuesta parece apuntar más a que: a pesar de que han pasado décadas aún las escritoras siguen teniendo un lugar secundario y son invisibilizadas. Leído de esta forma, no sería correcto

culpar a Martorell de “poner a todas en la misma bolsa”. Claramente, la idea de que todas las autoras sufren las mismas situaciones injustas es un reduccionismo, pues niega una serie de cuestiones como la raza, la lengua, la identidad genérico sexual, la clase social, etc. Y así lo señala Lina Meruane en el artículo que publica en respuesta a Amaro dos días después de la primera publicación en *Palabra Pública*:

No todas las escritoras somos hoy iguales ni enfrentamos los mismos problemas ni en la misma medida, y eso es cierto, porque no es lo mismo, por ejemplo, ser una poeta Mapuche o una cronista trans o una ensayista periférica que una autora de *best-sellers* que cobra grandes adelantos y va de gira por el mundo.” (2009, s/n).

Pero, y a pesar de todo lo interseccionales que queramos ser o parecer, lo cierto es que Martorell escribe su réplica en el contexto de un hilo de *Twitter*, y en este caso, creo que hay que dar un poco de holgura. Por otra parte, encontramos que este episodio invita a reflexionar otras cuestiones interesantes, por ejemplo, el hecho de que una parte importante de las autoras que se involucran en la polémica son precisamente autoras que participan de forma activa de estas formas de circulación editorial y mediática que Amaro crítica y todas son novelistas o críticas consagradas, tampoco participa del debate ningún hombre. Con respecto a este último asunto, cabe preguntarse si la ausencia de voces masculinas en esta polémica se debe al miedo que les provoca inmiscuirse en una “pelea de mujeres” o si simplemente no les interesan ni el tema, ni las personas involucradas.

Autoras como la misma Lina Meruane o Nona Fernández, quienes publican en editoriales globales como Random House o Alfaguara, tienen una presencia importante en los medios tradicionales, pero muchísimo más en redes sociales y son de una u otra formas “divas de la literatura chilena”, son las primeras en contestar. Teniendo esto en cuenta, no cabe duda que las críticas de Amaro provocan en estas autoras cierta incomodidad. Lina Meruane responde desde una calmada “buena forma” y con argumentos irrefutables (pero con un tono que no deja de ser pasivo agresivo) y señala:

[Amaro] asegura con una certeza envidiable que a una escritora la hace su escritura y de esto se deduce que a eso deberíamos dedicarnos todas, a escribir y escribir y escribir sin levantar cabeza, a poner las manos en la construcción de una obra sólida que hable por nosotras () ojalá fuera tan sencillo como escribir. Escribir mucho. Escribir bien. Escribir mejor. Porque enseguida pienso que nunca ha bastado con escribir, ni siquiera con escribir magníficamente. Gabriela Mistral era una escritora deslumbrante pero ya sabemos cuánto se la ninguneó. Y Marta Brunet (a quien Amaro se refiere largamente) era un talento puesto siempre por detrás de escritores que no lo eran tanto. (Meruane, 2019, s/n).

La réplica de Lina Meruane también apunta a una defensa corporativa (en el mejor sentido posible) ya que Amaro en su artículo critica el actuar del colectivo AUCH (Agrupación de Autoras Chilenas) del cual Meruane forma parte, al igual que Martorell. Pero sin duda, el aspecto más interesante de toda esta situación/acción es que, durante más de un mes, decenas de autoras y críticas estuvieron discutiendo públicamente sobre literatura, sororidad, autoría, mercado, medios digitales, etc. y lo mejor, de manera bastante apasionada. El debate las hizo defender posiciones, construir argumentos,

señalar cuáles son las debilidades del discurso “políticamente correcto” de la sororidad y apuntar a definir qué es en realidad lo que debería ser la sororidad, establecer, en general, una enorme cantidad de debates y preguntas sobre la escritura de las mujeres, sacar a la luz las incomodidades, las afinidades e infinidad de otras cosas. En fin, creo que el hecho de que se diera un debate así de acalorado y con tal masiva participación sólo habla de lo viva que esta la escena literaria y crítica del “mujerío chileno” y que es lo suficientemente fuerte para permitirse debates públicos de este tipo, no estar de acuerdo e incluso hacer facciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahumada Peña, Haydée. “La mujer, esa ‘otra’ provincia.” En: *La crítica literaria chilena*. María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños (editores). Concepción: Editora Aníbal Pinto, 1995, p. 125-131.

Amaro, Lorena. “Discutir estéticas (en respuesta a las ideas que propone Lina Meruane)”. En: *Palabra Pública*. Chile: 28 agost. 2019. Disponible en: <<https://palabrapublica.uchile.cl/discutir-esteticas-en-respuesta-a-las-ideas-que-propone-lina-meruane/>>. Acceso el 27 jun. 2023.

Amaro, Lorena. “Cómo se construye una autora: Algunas ideas para una discusión incómoda”. En: *Palabra Pública*. Chile: 24 agost. 2019. Disponible en: <<https://palabrapublica.uchile.cl/como-se-construye-una-autora-algunas-ideas-para-una-discusion-incomoda/>>. Acceso el 27 jun. 2023.

Amaro, Lorena. “Todas las escritoras no somos todas las escritoras”: Hacia una crítica feminista de la autoría en el nuevo milenio. En: *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9.2, 2021, p. 273-292.

- Cano Cubillos, Rocío. *Tinta Invisible. Las poetas chilenas y sus obras entre 1950 y 2015*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2020.
- Coddou, Sergio. *Lyrics*. Santiago de Chile: Ediciones Rottweiler, 2005.
- Doll Castillo, Darcie. “Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile.” En: *Revista chilena de literatura*, 71, 2007, p. 83-100.
- Espinosa Hernández, Patricia. “Crítica literaria en el Chile neoliberal: la invisibilización de la disidencia”. En: *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4.6, 2016, p. 1-14.
- Golubov, Nattie. “Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista”, *Mundo Nuevo*, año VII, p. 16, 29-48.
- González, Gladys. *Gran avenida*. Santiago de Chile: La Calabaza del Diablo, 2004.
- Lugones, María. “Hacia un feminismo descolonial”. En: *Estudios Feministas*, 18, no. 2, 2010, p. 321-338.
- Luongo, Gilda. “Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres.” En: *Íconos-Revista de Ciencias Sociales* 28, 2007, p. 59-70.
- Marks, Camilo. “*Gran Avenida* de Gladys González y *Lyrics* de Sergio Coddou”, En: *Revista de Libros de El Mercurio*. 17 Jun. 2005.
- Meruane, Lina. “Construirse colectivamente. Una reflexión en torno al artículo ‘Cómo se construye una autora’ de Lorena Amaro”. En: *Palabra Publica*. Chile: 28 agost. 2019. Disponible en: <<https://palabrapublica.uchile.cl/construirse-colectivamente-una-reflexion-en-torno-al-articulo-como-se-construye-una-autora-de-lorena-amaro/>>. Acceso 02 el jun. 2023.
- Montero, Claudia. *Y también hicieron periódicos: Cien años de prensa de mujeres en Chile 1850-1950*. Santiago de Chile: Editorial Hueders, 2018.

- Olea, Raquel. “Los espacios de la crítica literaria en Chile hoy en día”. En: *Letras en Línea*. Chile: sept. 2010, s/n. Disponible en: <<https://letrasenlinea.uahurtado.cl/los-espacios-de-la-critica-literaria-en-chile-hoy-en-dia/>>. Acceso el 20 may. 2023.
- Pratt, M. L., & Cano, G. “No me interrumpas”: Las mujeres y el ensayo latinoamericano. En: *Debate feminista*, 21, 2000, 70-88.
- Rojo, Nadya. “Cadáver del Incendio Hermoso”. En: *Suplemento Cultural, La Tercera*, Santiago de Chile, 01 jul. 1990, p. 5.
- Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2003.
- Silva Castro, Raúl. *La Literatura crítica de Chile: antología con estudio preliminar*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1969.
- Urriola, Malú. “Gran Avenida de Gladys González”. En: *letras.mysite.com*, Chile: ener. 2005, s/n. Disponible en: <<http://www.letras.mysite.com/gg120506.htm>>. Acceso el 04 jun. 2023.
- Silva Castro, Raúl. *La Literatura crítica de Chile: antología con estudio preliminar*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1969.

Glotopolítica e crítica genética

Glotopolitics and genetic criticism

Giovani T. Kurz

Recebido em: 07 de junho de 2023

Aceito em: 07 de agosto de 2023

Doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução na Universidade de São Paulo e em Literatura Comparada na Universidade Paris 8, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7442-6889>>

Contato: gtkurz@usp.br
Brasil

PALAVRAS-CHAVE:

Glotopolítica; Crítica genética; Tradução; Colonialismo; Literatura latino-americana.

KEYWORDS: Glotopolitics; Genetic criticism; Translation; Colonialism; Latin-American literature.

Resumo: Do plurilinguismo ao gesto tradutório, propõe-se neste ensaio uma leitura abrangente de distintos atravessamentos glotopolíticos na escrita literária. Para tanto, retomam-se escritores cuja prática se estrutura a partir de sobreposições linguísticas, bem como sob a consciência política — que transparece no movimento criador — das hierarquizações coloniais a que estão sujeitos. Por meio de ensaios de Jacques Derrida e Sylvia Molloy, coloco em primeiro plano os processos composicionais de dois escritores latino-americanos — Copi e Alejandra Pizarnik — enquanto marcos incontornáveis desse entrelugar criador. Nos trânsitos por entre as línguas surgem eixos capazes de orientar uma sistematização possível dessas dimensões glotopolíticas da criação.

Abstract: From plurilingualism to the gesture of translation, this essay proposes a comprehensive reading of distinct glotopolitical crossings in literary writing. I revisit the works of writers whose practice is structured by a linguistic overlapping, as well as by the political consciousness of the colonial hierarchies to which they are subject. Through essays by Jacques Derrida and Sylvia Molloy, I foreground the compositional processes of Latin American writers Copi and Alejandra Pizarnik as unavoidable landmarks of this creative in-between. From the transit between languages, I draw axes capable of guiding a systematization of these glotopolitical dimensions in literary creation.

Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne.

(Derrida, 2016, p. 25).

¿En qué lengua se despierta el bilingüe?

(Molloy, 2018, p. 36).

1.

A prótese de origem: é este o subtítulo que Derrida dá ao seu *O monolinguismo do outro*, amparando-se em sua própria experiência colonial franco-magrebina para colocar no centro do seu ensaio o *possuir a* — e o *possuir-se pela* — língua francesa. “Sou monolíngue. O meu monolinguismo demora-se [*demeure*] e eu lhe chamo a minha morada [*demeure*], e sinto-o como tal, nele me quedo e habito-o. Ele habita-me. [...] Este monolinguismo, para mim, sou eu”, diz ele. (2016, p. 23-24). É tomando-se a si como exemplo e objeto que Derrida mergulha no corpo-a-corpo com a língua que conduz seu ensaio — “Sob este título, o monolinguismo do outro, imaginemos. Esboçemos uma figura. Ela não terá senão uma vaga *semelhança* comigo mesmo e com o gênero de anamnese autobiográfica que parece sempre de rigor quando nos expomos no espaço da *relação* (2016, p. 45, grifos originais). A prótese de origem como aquilo que ocupa a gênese: Derrida é enfático ao destacar que, como é evidente, a possibilidade de falar várias línguas existe por meio de “próteses, enxertias, tradução, transposição”, diz (2016, p. 119); seu ponto central, contudo, é que sempre se fala a partir do “idioma

absoluto”, da “promessa de uma língua ainda inaudita”. (2016, p. 119). A falta não se produz, então, pela ausência; é a mobilidade permanente que impossibilita a substituição. É a agitação da posse que faz da língua algo que não pertence – mas, antes, a que se pertence. “Nesta pertença ou não-pertença *da* língua, nesta filiação *à* língua, nesta intimação ao que tranquilamente se chama uma língua [...] quem a possui?” (2016, p. 42, grifos originais); e segue: “É ela alguma vez possuída, a língua, de uma posse possuinte ou possuída? Possuída ou possuinte como própria, como um bem próprio? O que há com este estar-em-casa [*être-chez-soi*] na língua em direção ao qual não cessaremos de voltar?”. (2016, p. 42-43). Acompanho a tradutora Fernanda Bernardo em uma observação fundamental: o *être-chez-soi* ocupa no dicionário derridiano o lugar equívoco do “estar-em-casa” e, ao mesmo tempo, do “estar-em-si”.¹ É seu nascimento na Argélia que insere na relação um conflito não da identidade – “conceito cuja transparente identidade a si mesma é sempre dogmaticamente pressuposta por tantos debates sobre o monoculturalismo ou sobre o multiculturalismo, sobre a nacionalidade, a cidadania, a pertença em geral” (2016, p. 39) –, mas da identificação: “Uma identidade não é nunca dada, recebida ou alcançada, não, apenas se suporta o processo interminável, indefinidamente fantasmático, da identificação (2016, p. 39). A própria categoria do “franco-magrebino” se faz objeto de desmoronamento: “um traço de união não é nunca suficiente para cobrir

1 Em nota, Fernanda Bernardo sintetiza que “Derrida criará o sintagma ‘*chez soi chez l'autre*’ para designar a abertura heteronômica da incondicionalidade da hospitalidade como a estrutura da identidade hétero-auto-nômica – uma identidade em desconstrução. Em auto-desconstrução”. (Derrida, 2016, p. 43).

os protestos, os gritos de cólera ou de sofrimento, o barulho das armas, dos aviões e das bombas”. (2016, p. 36).

A língua não pertence, portanto. O coração dos oito capítulos de Derrida é a aporia que retomo aqui desde a epígrafe: *Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne* — “Sim, eu não tenho senão uma língua, ora ela não é minha” (2016, p. 25); e a pergunta vem do próprio autor: “Que quis eu fazer ao articular mais ou menos assim: ‘portanto, não há bilinguismo ou plurilinguismo’? Ou ainda, multiplicando assim as contradições, ‘não se fala nunca uma única língua, portanto não há senão plurilinguismo?’” (2016, p. 48). É do *possuir-se* pela língua que Jacques Derrida fala aqui; é frente à possibilidade da “miragem de uma outra língua” (2016, p. 49) que o filósofo pensa esse envolvimento pelo seu avesso, a sobreposição equívoca do *dentrofora*:

Uma vez que os sujeitos capazes de falar várias línguas *tendem* a falar uma única, mesmo quando esta se desmembra, e porque ela não pode senão prometer e prometer-se ameaçando desmembrar-se, uma língua não pode senão ela mesma falar de si mesma. Não se pode falar de uma língua senão nessa língua. Nem que seja a pô-la fora de si mesma. (2016, p. 48, grifos originais).

A aporia “não há tal coisa, não há senão tal coisa” serve aqui como esboço da promessa de que Derrida fala. Se por um lado a desapropriação da língua aparece como “um fora absoluto, uma *zona* fora da lei, o enclave clivado de uma referência que mal é audível ou legível a esta *absolutamente outra* anteprimeira língua, a este grau *zero-menos-um* da escrita que deixa sua marca fantasmática ‘na’ dita monolíngua” (2016, p. 116), é a promessa, o desejo

da língua que reaparecerá como a “língua inaudita”, como “monolíngua *do* outro [...]: a língua é do outro, vinda do outro, *a* vinda do outro”. (2016, p. 119-120). Pois “de cada vez que abro a boca, de cada vez que falo ou escrevo, *prometo*” (2016, p. 119).

Por fim: a língua é algo que se dá como impossível, como interdito. Assim como o possível se dá apenas a partir do momento em que há algo que o impede, a língua passa à existência com a sua reinvenção posterior ao que a refreia – é o que a habilita. “A língua dita materna não é nunca puramente natural, nem própria, nem habitável. *Habitar*, eis um valor bastante *desorientador* e equívoco: não se habita nunca o que se está habituado a chamar habitar. Não há *habitat* possível sem a diferença deste exílio e desta nostalgia.” (2016, p. 106, grifos originais). E o filósofo arremata: “A partir, sim, *a partir* desta margem ou desta derivação comum, todos os expatriamentos permanecem singulares”. (2016, p. 106).

Esse ensaio de 1996 representa para Derrida justamente um expatriamento singular; o olhar para a língua mais marcado pela questão colonial. A impossibilidade de síntese é dado central da dicção derridiana, bem como a experiência desse *dentrofora* leitor. A revisita sinuosa pelos conceitos – de que deriva justamente o impossível da conceituação – produz aqui a possibilidade de, a abertura para, uma escrita não-monolíngua. É o desconcerto, o assombro da desapropriação; com ela, o tomar-se pela língua – gênese da impossibilidade da posse. “Não se fala senão uma língua – e não se *a tem*. Não se fala nunca senão uma língua – e, pertencendo-lhe, ela é dissimetricamente,

sempre, para o *outro*, do outro, guardada pelo outro. Vinda do outro, deixada ao outro, ao outro retornada.” (2016, p. 71).

Para Derrida também tem importância incontornável o gesto da escrita como corpo; o traço, o rastro. “O terror exerce-se mediante feridas que se inscrevem no próprio corpo. [...] E quando dizemos corpo, tanto designamos também o corpo da língua e da escrita como aquilo que faz delas uma coisa do corpo”. (2016, p. 55-56):

A “escrita”, sim, designaríamos assim, entre outras coisas, um certo modo de apropriação amante e desesperada da língua, e, através dela, de uma palavra tão interdutora quanto interdita [...], e, através dela, de todo o idioma interdito, a vingança amorosa e ciumenta de um novo adestramento que tenta restaurar a língua, e crê ao mesmo tempo reinventá-la, dar-lhe finalmente uma forma (em primeiro lugar deformá-la, reformá-la, transformá-la), fazendo-lhe assim pagar o tributo do interdito, ou, o que vem sem dúvida a dar no mesmo, desonerando-se junto dela com preço do interdito. (2016, p. 62-63).

É também uma experiência de desenraizamento, de migração e de sujeição colonial que conduz o ensaio de Sylvia Molloy sobre *Viver entre línguas*. Publicado originalmente em 2010, este texto sobre um escrever atravessado pelo plurilinguismo se aproxima de Jacques Derrida pela sua enunciação autobiográfica, embora se afaste radicalmente dele na dicção que adota diante dos atravessamentos da heteroglossia. A vida entre línguas de Sylvia Molloy se organiza em 34 capítulos brevíssimos, que vão da infância à produção de uma literatura tensionada pelo plurilinguismo de que se é vítima e sujeito. A escritora argentina parte de sua genealogia: “Às vezes digo que sou trilingue, que me criei trilingue. [...] Primeiro falei espanhol, depois,

aos três anos e meio, meu pai começou a falar comigo em inglês. O francês veio depois [...]”. (Molloy, 2018, p. 7). Então aparece a família da sua mãe, de onze irmãos; os três mais velhos, francófonos pela influência de seus pais, falavam um francês “que eu imagino espesso, meridional”; e então a perda gradual da pluralidade: “a família se tornou monolíngue”. (2018, p. 11). “Os pais, meus avós, continuaram falando seu francês na intimidade, quando contavam coisas um para o outro, quando faziam amor?” (2018, p. 11). “Perder’ uma língua, ficar deslíngado”, ela diz (2018, p. 11). A questão que se apresenta centralmente aqui: “Cada idioma tem seu território, seu tempo, sua hierarquia.”. (2018, p. 15). Derrida já perguntava “em que língua escrever memórias, uma vez que não existiu língua materna autorizada” (2016, p. 60). Molloy lembra: “Aprendi a falar primeiro em espanhol, mas a ler primeiro em inglês” (2018, p. 13); “A casa reproduz essas divisões no romance familiar: espanhol com a mãe, inglês com o pai. Mistura (quando não estão te ouvindo) com as irmãs, como uma espécie de língua particular” (2018, p. 16).

Se era possível enxergar em *O monolinguismo do outro* uma espécie de centro gravitacional na aporia “sim, eu não tenho senão uma língua, ora ela não é minha”, o texto de Sylvia Molloy parece atingir uma flexão fundamental no capítulo a que a autora dá o nome de “Ponto de apoio”. Ali, dissecam-se o bilinguismo e sua possibilidade; faz-se uma espécie de revisita involuntária ao *possuir-se* pela língua de Derrida, pelo seu atravessamento múltiplo e, ao mesmo tempo, pelo *ter* impossível da língua. Molloy escreve:

Queira ou não queira, sempre somos bilíngues *a partir de* uma língua, aquela onde nos hospedamos primeiro, mesmo que provisoriamente, aquela em que nos reconhecemos. Isso não significa aquela em que nos sentimos mais confortáveis, nem a que falamos melhor, muito menos a que usamos para escrever. Há (é preciso encontrar) um ponto de apoio, e a partir desse ponto a relação com a outra língua se estabelece como ausência, ou, antes, como sombra, objeto de desejo linguístico. Apesar de ter duas línguas, o bilíngue fala como se sempre lhe faltasse algo, em permanente estado de necessidade. [...] Sempre escrevemos a partir de uma ausência: a escolha de um idioma automaticamente significa o fantasmamento do outro, mas nunca sua desapareição. Aquela outro idioma em que o escritor não pensa, diz Roa Bastos, pensa-o. (2018, p. 18-19).

A prótese de origem: “o bilíngue fala como se sempre lhe faltasse algo”; “sempre escrevemos a partir de uma ausência” (Molloy); “não se habita nunca o que se está habituado a chamar habitar”; “A ‘escrita’, sim, [...] um certo modo de apropriação amante e desesperada da língua” (Derrida). Enquanto Jacques Derrida pensava o, e *a partir do*, Magrebe francófono na sua relação com a metrópole francesa,² Molloy se dirige ao latino-americano – já bi ou trilíngue, sobredeterminado – cujo destino é o norte anglófono. Mergulhar então em uma glotopolítica, uma política da língua, é emaranhar-se no corpo-a-corpo com a língua de que falava Derrida. “Este discurso acerca da ex-apropriação da língua, mais precisamente da ‘marca’, abre para uma política, para um direito e para uma ética” (2016, p. 51), diz ele. Sylvia Molloy

2 “A língua da Metrópole era a língua materna, na verdade o substituto de uma língua materna (existe alguma vez outra coisa?) como língua do outro. [...] Neste ‘país’ da Argélia, víamos, aliás, reconstituír-se o simulacro espectral de uma estrutura capital/província, (‘Alger/o interior’, ‘Alger/Oran’, ‘Alger/Constantine’, ‘Alger-cidade/Alger-periferia’, bairros residenciais, geralmente no alto/bairros pobres, frequentemente mais embaixo.”. (Derrida, 2016, p. 74).

lembra do colégio de sua infância: “Se uma aluna falar em espanhol de manhã e não em inglês, e for pega por uma professora, ela é castigada. [...] À tarde o colégio é em espanhol. Se alguém fala inglês ninguém se importa”. (2018, p. 15). Em língua francesa, o filósofo já apontava o lugar de uma política da língua, sujeita sempre à experiência colonial e no cerne da cultura:

Não posso, ainda aqui, analisar de frente esta política da língua, e não gostaria de me servir demasiado facilmente da palavra “colonialismo”. Toda cultura é originariamente colonial. Não tenhamos somente em conta a etimologia para o lembrar. Toda a cultura se institui pela imposição unilateral de alguma “política” da língua. O domínio começa, como é sabido, pelo poder de nomear, de impor e de legitimar as designações. [...] Não se trata de apagar assim a especificidade arrogante ou a brutalidade traumatizante daquilo a que se chama a guerra colonial moderna e “propriamente dita”, no próprio momento da conquista militar, ou quando a conquista simbólica prolonga a guerra por outras vias. Pelo contrário. Da crueldade colonial, alguns, nos quais me incluo, fizeram a experiência dos dois lados, se assim se pode dizer. Mas sempre ela revela exemplarmente, uma vez mais, a estrutura colonial de toda a cultura. Testemunha-a como mártir, e “em carne viva”. (2018, p. 69-70).

“Pour la glottopolitique” [Por uma glotopolítica], de 1986, pode orientar um debate mais sistemático. Antecedendo em uma década *O monolingüismo do outro* e em quase trinta anos *Viver entre línguas*, o texto de Louis Guespin e Jean-Baptiste Marcellesi integra o cânone mais rigoroso no debate sobre as políticas da língua – a começar pela origem do conceito que dá título ao campo de investigação. “Outras considerações nos levaram a preferir um neologismo a expressões como *política linguística* ou *planejamento linguístico*. Sem a termos inventado nós mesmos, propusemos a palavra ‘glotopolítica’”,

dizem os autores (1986, p. 5).³ Infinitamente menos ensaístico do que os textos de Derrida e Molloy, “Pour la glottopolitique” tem horizontes científicos bastante marcados, e caminha para atingir uma série de objetivos propostos dentro do contexto de uma efetiva glotopolítica, “necessária para abranger todos os fatos da linguagem em que a ação da sociedade toma a forma do político”. (1986, p. 5). A questão aqui consiste na produção de um conjunto de instrumentos que possibilite uma verdadeira política democrática da língua. Tendo em vista as experiências linguísticas assaz radicais de Jacques Derrida e Sylvia Molloy, submetidos à opressão colonial mesmo nas suas relações familiares, nota-se com alguma naturalidade que há pontos fundamentais da discussão que ultrapassam as dimensões linguísticas; assim, “longe de simplesmente organizar um debate sobre a linguagem, estão inevitavelmente envolvidos em um confronto sobre a relação interativa entre identidade social e práticas linguísticas”. (1986, p. 6). Logo, seria indispensável construir uma glotopolítica preocupada em atuar “não apenas sobre o estatuto das línguas, mas também sobre as práticas linguísticas e sobre a relação, no indivíduo social, entre pensamento e linguagem”. (1986, p. 9).

Há então uma afirmação que nos leva outra vez a Derrida; Guespin e Marcellesi não hesitam: “A linguagem não preexiste, mas se produz incessantemente no ato da enunciação”, dizem (1986, p. 9). Daqui deriva a impossibilidade do domínio anterior, ou exterior, à enunciação, ao ato

3 Todas as traduções dos trechos de “Pour la glottopolitique” presentes aqui são minhas.

de fala – o “*speech act*” da promessa a que fazia referência o filósofo do Magrebe. “*Uma língua não existe. Presentemente. Nem a língua. Nem o idioma nem o dialeto. Esta é, aliás, a razão pela qual não se conseguiriam nunca contar estas coisas e pela qual [...] não se tem nunca senão uma língua, este monolinguismo não faz um consigo mesmo*”. (2016, p. 116). Há ainda uma dimensão a se recuperar: se Louis Guespin e Jean-Baptiste Marcellesi insistem primeiro em uma “política democrática da língua”, é em torno de seus agentes que as transformações efetivas devem se dar. A cenografia democrática, contudo, enfrenta uma ruína progressiva, e se torna assim possibilidade remota de cartografia para o trabalho político com a língua. Já em 1986 enxergando no horizonte a aridez desta democracia, Guespin e Marcellesi dedicam uma seção de seu artigo ao que eles chamam de uma “autogestão linguística” [*autogestion langagière*] (1986, p. 27), que “exige que os vários espaços de uma vida inextricavelmente social e linguística sejam levados em conta”. (1986, p. 29). “A atenção às práticas linguísticas, tornadas incontornáveis por uma prática de autogestão, só pode respeitar em profundidade essa dinâmica real da linguagem, pois somente ela criará as condições para o diálogo permanente entre os diversos coletivos sociais e, assim, as melhores condições de adaptação linguística”. (1986, p. 30).

Há, portanto, uma última dimensão fundamental no uso da língua, a mais importante para este ensaio, de que se deve tratar a partir dessas políticas de autogestão linguística – por óbvio, a literatura. Proponho aqui um olhar para o texto literário amparado pela crítica genética, de modo a

encontrar tais atravessamentos linguísticos nos gestos de escrita; concentro-me, pois, nesta agência glotopolítica da criação. Sylvia Molloy já apresentava sua anatomia de uma escrita plurilíngue, concentrada em especial no bilinguismo do ensaísta. Derrida, por sua vez, faz do sotaque, este vestígio último, seu “corpo-a-corpo com a língua”; “a sua sintomatologia invade a escrita”. (2016, p. 77). Se a língua se produz incessantemente no ato de enunciação, a criação literária portanto reinventa a língua a cada letra – é esta a dinâmica real da linguagem.

Para a escritora argentina, “ser bilíngue é falar sabendo que o que se diz está sempre sendo dito em *outro* lugar, em muitos lugares” (2018, p. 52); “o bilinguismo implícito daquele que domina mais de uma língua – por hábito, por comodidade, como desafio, com fins estéticos, seja simultânea ou sucessivamente – torna evidente esta alteridade da linguagem” (2018, p. 52) – “Esta é a fortuna do bilíngue, e é também sua desgraça, seu *undoing*: sua des-feitura”. (2018, p. 52). Em Jacques Derrida, essa alteridade essencial da língua toma a dianteira: “Eu não tenho senão uma língua e ela não é minha, a minha ‘própria’ língua é-me uma língua inassimilável. A minha língua, a única coisa que me ouço falar e me ouço a falar, é a língua do outro”. (2016, p. 52).

O monolinguismo do outro: sempre algures.⁴

4 Fernanda Bernardo destaca o lugar do *ailleurs* derridiano, que ela traduz por “algures”. Bernardo nota, contudo, como a expressão “*d’ailleurs*” em francês produz também um “aliás”, um “isto é”, um “além disso”. O algures, o *ailleurs*, retoma portanto esse não-lugar, esse para-além: o fora, o exterior.

2.

A ausência-sem-ausência da prótese aparecia já em 1977, em *Le bal des folles* [O baile das loucas] de Copi. Nesta novela, construída essencialmente em torno dos travestismos, esbarra-se em um protagonista, “Copi”, cuja perna é arrancada por uma jiboia e então substituída por uma prótese de metal – “muito dolorosa nos primeiros meses” (Copi, 1977, p. 70).⁵ É sob esse pseudônimo que habita Raúl Damonte, argentino de Buenos Aires, nascido em 1939. O protagonista homônimo destrincha o apelido: “Agora sou seu pobre Raúl (este é o meu verdadeiro nome, o meu nome é Raúl Damonte, mas assino Copi porque é assim que a minha mãe sempre me chamou, não sei por quê)”. (1977, p. 52). Copi, personagem de *Le bal des folles*, escreve um romance; pensa em seu editor; escreve, reescreve. Na novela, assim como em boa parte da obra do escritor, a figura do estrangeiro ocupa lugar central; não apenas um estrangeiro nacional, mas um marginal à língua, ao gênero, à sexualidade. A história de amor de *Le bal des folles*, entre Copi e Pietro Gentiluomo – depois chamado Pierre –, se desenrola na transposição dessas fronteiras. A certa altura, a própria homossexualidade se desfaz com a transição feminina de Pietro/Pierre – cujo nome já sugeria outro tipo de mobilidade. Mais adiante, ainda, o amor de Pietro/Pierre se põe em disputa justamente por uma mulher-travesti, Marilyn – à imagem de Marilyn Monroe, ícone tanto feminino quanto gay. Para além dessas fronteiras, a língua se transpõe o tempo inteiro; o plurilinguismo da

5 As traduções de *Le bal des folles*, não disponíveis em português, são minhas.

narrativa se configura desde as primeiras páginas e se emaranha com o lugar de enunciação do escritor, com essa cenografia complexa que se constrói; a narração acontece em francês – língua estrangeira a Copi, argentino –; a voz do amante Pietro surge em italiano, enovelada com a voz francesa; mais tarde, Marilyn fala inglês. “Coglione! me crie-t-il. Figlio di una putana! Pierre, je t’en prie, je pleure, Pietro, ti supplico, restiamo ancora insieme! [...] Sei contento, adesso, sei contento? me crie-t-il” (1977, p. 75); “I love Dédé, dit-elle, she is so incredible! [] New York is fantastic! nous dit-elle. You are always high!”. (1977, p. 60).

Para além da estrutura polilíngue do texto, chama a atenção, ao longo dos capítulos, o monólogo interior, a narração-para-si, tentativa convulsiva de organizar a “desmemória” desse narrador – sempre em língua estrangeira, pois Copi o faz em francês, não em seu espanhol materno. Produz-se um distanciamento entre enunciação e enunciador, o enunciado como outro tipo de transposição. Tem-se o desenraizamento constante, a condição movente e a impossibilidade de fixação; os imigrantes Copi, Pietro, Marilyn em Roma, Paris, Ibiza, Tanger, Nova York. A prótese de origem: para além da perna e seu substituto mecânico, artificial, recorre-se à substituição impossível da língua materna – “muito dolorosa nos primeiros meses”. A dimensão glotopolítica surge justamente na relação entre essas múltiplas línguas que se sobrepõem.

O plurilinguismo e a obsessão com a escrita apareciam também em seu primeiro livro, *L'Uruguayen* [O uruguaio], de 1973 – e recorrem em sua obra. Nesta primeira novela, é o “uruguaio” que aparece como língua. Em

uma série de cartas jamais enviadas, escritas em fluxo contínuo, o narrador – “Copi”, sempre – se dirige ao “Mestre” [*Maitre*], por vezes com gentileza, por vezes com alguma violência, para narrar sua presença na República Oriental do Uruguai; “o Uruguai é um rio que se encontra, naturalmente, a ocidente da República, e seu nome, em índio, poderia ser traduzido por a República (URU) que está no oriente (GUAY)”. (Copi, 2015, p. 12). Também escrito originalmente em francês, há uma camada intrigante de humor quando esse narrador Copi esboça palavras em espanhol – ou, ele diz, “em uruguaio”. Para além de simplesmente estar nessa “República que está no oriente”, Copi atravessa, sempre estrangeiro, a catástrofe que atingiu o país, cobrindo-o de areia, bombardeando-o e dizimando seus habitantes – que, com naturalidade, ressuscitam posteriormente. Esse protagonista-autor-narrador Copi conduz, apesar da narração em francês, alguns diálogos rudimentares em espanhol. Conversa com o Presidente, inclusive: “Avion?’ lui demandai-je. ‘No avion’, dit-il. [...] ‘Barco?’, dis-je. ‘No barco’, me répond-il. [...] ‘Por qué no barco?’, dis-je fermement. ‘No mar’, me dit-il”. (Copi, 2018, p. 28-29).

Perder uma língua, ficar deslinguado – dizia Sylvia Molloy. Pode-se falar antes em reinvenção, perturbação ou trapaça. Kafka, destacavam Deleuze e Guattari, fazia vibrar com intensidade o vocabulário dissecado, desterritorializado.⁶ Havia um uso criativo da pobreza de sentido. Como

6 “Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a sua? Ou então não conhecem mesmo mais a sua, ou não ainda, e conhecem mal a língua maior de que são forçados a se servir? Problema dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problema de uma literatura menor, mas também para nós todos: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem, e de fazê-la escoar seguindo uma linha revolucionária sóbria? Como devir o nômade e o imigrante e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no

em *L'Uruguayen*, a língua produz o território; na literatura menor, o território é móvel, constantemente refeito pela palavra. A territorialização, a desterritorialização, a reterritorialização são atos, gestos da língua. Em Copi, tem-se, em especial no caso de sua primeira novela – embora a prótese de *Le bal de folles* crie um objeto em torno do qual há muito o que se dizer –, esse território gerado pela palavra: “tudo pode ser um lugar a partir do momento em que eles [os uruguaios] possam defini-lo com uma palavra”. (2015, p. 15). Copi, nascido em espanhol, narra em francês; os diálogos em espanhol são de uma simplicidade gritante. Exilado em Paris, o Copi-escritor, pessoa física, parece cortar o seu cordão umbilical e conservar em espanhol apenas o trauma, murmúrios quase infantis. Derrida destacaria, em 1996: “Imagina-se o desejo de apagar um tal acontecimento [...]. Mas, cumpra-se ou não este desejo, o traumatismo terá tido lugar, com os seus efeitos indefinidos, desestruturantes e estruturantes ao mesmo tempo”. (2016, p. 90-91). E Sylvia Molloy: “Pode-se falar em trauma no idioma que se falava — quer dizer, no idioma em que se *era* — no momento do evento traumático?”. (2018, p. 49).

Para além de Molloy ou Copi, é de outra escritora nascida à beira do Rio da Prata, emigrada, imigrante, bilíngue, que se deve falar. Como Raúl Damonte, oriundo da província de Buenos Aires, mas habitante de Paris,

berço, dançar sobre a corda bamba. [...] Servir-se do polilinguismo em sua própria língua, fazer deste um uso menor ou intensivo, opor o caráter oprimido dessa língua a seu caráter opressivo, achar os pontos de não cultura e de subdesenvolvimento, as zonas de terceiro mundo linguísticas por onde uma língua escapa, um animal se enxerta, um agenciamento se instala.”. (Deleuze; Guattari, 2017, p. 40-53).

Alejandra Pizarnik carrega em sua literatura uma série de sobredeterminações. O trabalho extraordinário de Mariana Di Ció sobre os manuscritos de Pizarnik, publicado em 2014, revela aspectos sobre a poeta argentina que permaneciam até então nas sombras – é este, inclusive, o título do trabalho: *Une calligraphie des ombres*, uma caligrafia das sombras. Volto aqui aos manuscritos de Alejandra Pizarnik com o amparo de Mariana Di Ció para pensar a presença do francês em seu processo de escrita, destacando os modos como uma língua estrangeira é capaz de, por vezes, estrangeirizar a língua materna – gesto com que a própria criação literária contribui.

Alejandra Pizarnik, é preciso destacar desde já, descendeu de judeus ucranianos que emigraram à Argentina alguns anos antes do nascimento de Flora Alejandra – o nome de batismo da poeta, que adotou Alejandra mais tarde; em certo sentido, como o Pietro/Pierre de Copi. Pizarnik desenvolveu uma obra marcada pela renovação dos símbolos poéticos, pela presença pictórica e pela integração da reescrita e da intertextualidade como procedimentos de composição (Cf. Di Ció, 2014). Interessa-me aqui, pontualmente, pensar os anos de 1960 a 1964, quando a poeta viveu em Paris. É nesse período que se desenvolve seu domínio do francês, o que a leva inclusive a misturar o francês e o espanhol em seus textos – vários deles, diga-se, ainda inéditos. Curiosamente, ao conjunto de textos escritos em francês, Pizarnik dá o nome – em espanhol – de “Poemas franceses” (2014, p. 27).

Sua relação com a literatura francesa, contudo, não começa em solo parisiense. Alejandra Pizarnik tem desde muito jovem, em sua biblioteca, obras de Rimbaud, Artaud, Lautréamont, Breton, Valéry, Gide e Proust – para não

citar uma infinidade de outros. Nas margens dos livros, anotações recorrentes de sinônimos, definições, traduções (2014, p. 27). Vivendo na França, inflama-se seu desejo de ver seus poemas traduzidos à língua francesa. Seu sucesso é até então modesto, tendo publicado *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958) e *Árbol de Diana* (1962) — mais tarde, apareceriam *Los trabajos y las noches* (1965) e *Extracción de la piedra de locura* (1968), além de outras obras publicadas apenas postumamente, como *El infierno musical*, escrito em 1971. Embora nos anos seguintes Pizarnik consiga por fim um sucesso quase comercial tanto na Argentina quanto na França, com a proliferação de traduções e publicações de sua obra, é apenas após sua morte que haverá uma difusão ampla da obra da poeta.

Os manuscritos de Alejandra Pizarnik se encontram, hoje, na biblioteca da Universidade de Princeton, nos Estados Unidos. Com originais autógrafos de 1954 a 1972, o arquivo da poeta compreende todo o seu período de atividade – inclusive o último par de anos de sua vida, 1971 e 1972, quando sua saúde mental já aparece abalada. Chama a atenção, Mariana Di Ció destaca, a pluralidade de suportes, além do caráter essencialmente visual de sua escrita – “antes mesmo de serem objetos da leitura, são objetos da *visão*” (2014, p. 11):

Os arquivos de Pizarnik mostram a que ponto as práticas de criação, de correção e de reescritura se confundem com o texto, ao estágio de integrá-lo. [...] Uma vez que conservam o traço de práticas de escrita e de diferentes estratégias de *visualização* (função indicial de desenhos e de siglas, agenciamento e mobilidade de textos sobre a página branca), os rascunhos da escritora testemunham igualmente uma vontade de colocar em destaque a

dimensão gráfica das palavras e, de maneira geral, produzir uma analogia entre a letra e as imagens. Isto é, um pensamento plástico que já faz parte da obra e que implica, assim, uma concepção da poesia em que o *visível* seria tão importante quanto o *legível*. (2014, p. 36-37).

Embora haja muito o que dizer sobre seu processo de escrita, dirijo-me aqui a um aspecto bastante específico, e que interessa diretamente à repercussão glotopolítica de que trato neste ensaio, ligada a uma certa textura das palavras de que a pesquisadora fala neste último trecho: o *Palais du vocabulaire*, palácio do vocabulário.

Entre os cadernos da poeta, Mariana Di Ció destaca a presença dessa categoria particular, indicada muitas vezes pela anotação “PV” nas margens de textos, além de três dos cadernos que apresentam a inscrição já em sua capa. De saída, chama a atenção o signo poético que o “palácio” representa, e que Pizarnik inclusive aproveita em um dos poemas de *El infierno musical*, “A máscara e o poema”:

O esplêndido Palácio de papel das peregrinações infantis.

Ao pôr do sol deporão a acrobata em uma gaiola, a levarão a um templo em ruínas e a deixarão ali sozinha. (Pizarnik, 2021, p. 61)

O palácio de Pizarnik é uma espécie de modelo ou metáfora de seu empreendimento poético, destaca Di Ció; e mais além: é um projeto que concretiza sua escrita poética. Em *O infierno musical*, inclusive, muito mais do que em outras obras da poeta, faz-se enfática a presença de línguas estrangeiras: o primeiro poema se chama “Cold in hand blues”, e há títulos em francês (“L’obscurité des eaux”) e referências a escritores francófonos

(“Les Chants de Maldoror”, de Lautréamont). O palácio configura, assim, uma espécie de sinalização do patrimônio poético da escritora, que constrói a partir dessas sinalizações, e da coleção de citações – uma antologia pessoal de vozes.

A dimensão material da palavra tem protagonismo no percurso criativo da poeta – “O que quero é honrar a possuidora da minha sombra: a que extrai do nada nomes e figuras”. (Pizarnik, 2021, p. 37). Além de sinalizar palavras ou mesmo trechos inteiros que lhe pareciam ter um sabor específico, Pizarnik manteve em seus cadernos aquilo que chamava de “Casa de citas”, uma casa de citações. Abaixo, uma reprodução do arquivo da biblioteca da Universidade de Princeton de uma das páginas dessa “Casa de citas”, repleta de recortes em espanhol e francês, além de uma segunda página com anotações para textos futuros – estruturas de escrita e caminhos de composição. Em ambas é possível notar o atravessamento bilíngue no *avant-texte*, no que precede a composição de fato em Alejandra Pizarnik:

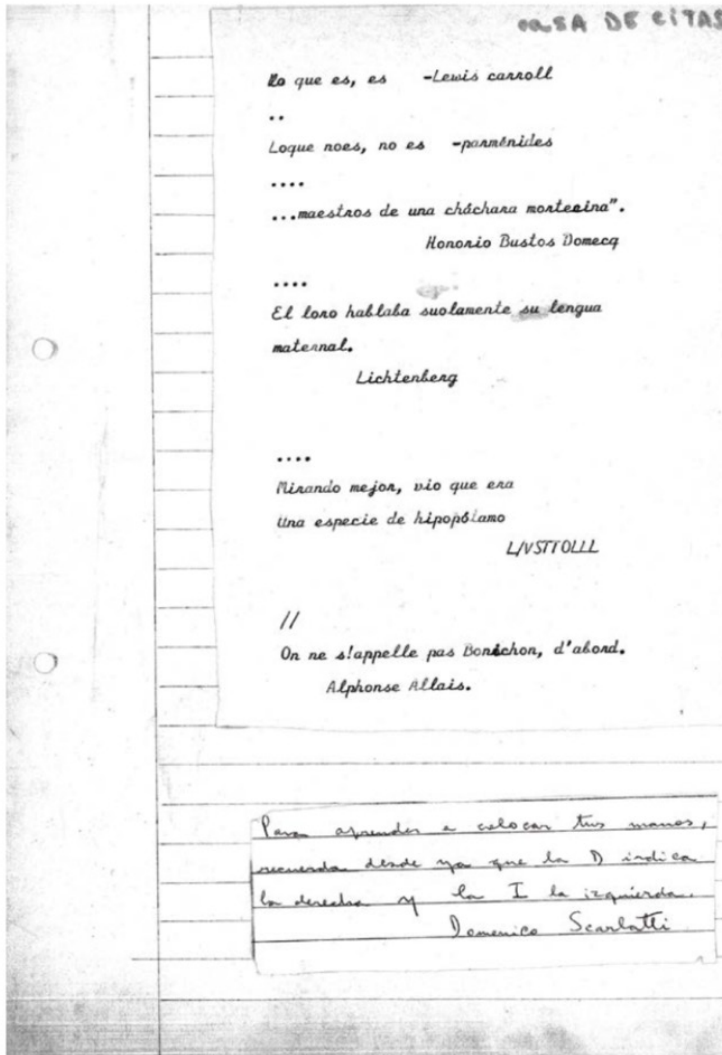


Figura 1 – “Casa de citas” (Di Cío, 2014, p. 298)

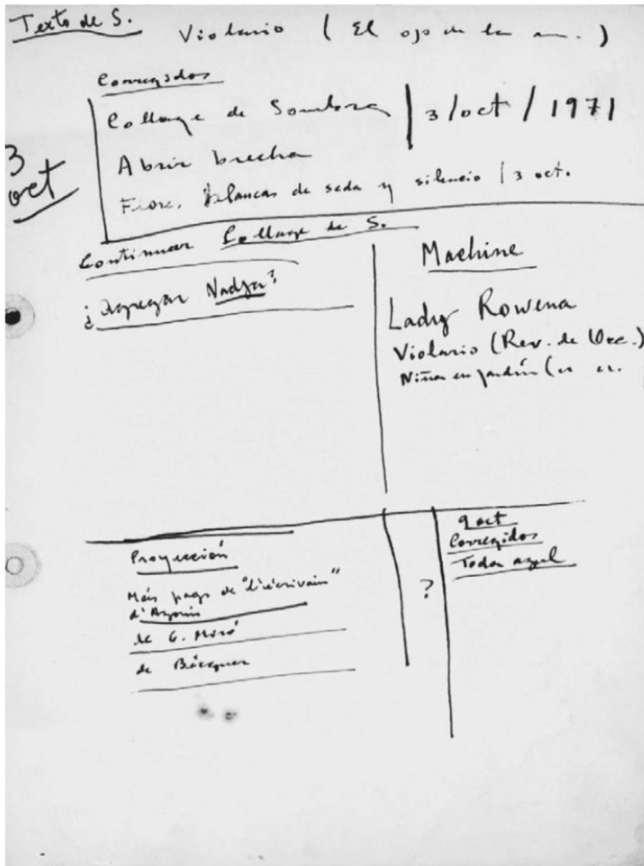


Figura 2 – Organização do texto (Di Cío, 2014, p. 156)

Além disso, deve-se retomar o caráter tão “visível” quanto “legível” de que Di Cío fala em seu estudo. É possível recuperar uma página arrancada de caderno, como se vê, em que a poeta pinta e, sob o espaço da imagem, acrescenta um texto em francês: “Je me rappelle le vert, le lilas, le gris,

le parfum, la chanson et le vent, mais je ne me rappelle pas ce qui [*sic*]
a dit l'ange” [Lembro-me do verde, do lilás, do cinza, do perfume, da
canção e do vento, mas não me lembro daquilo que disse o anjo]. Nota-se
o “qui” no lugar do “que”, acentuando essa estranheiridade – juvenil,
até – de quem escreve:



Figura 3 – *Composição com texto em francês (Di Ció, 2014, p. 103)*

Por fim, há uma outra dimensão material do percurso de composição de Pizarnik que deve ser destacada: as fichas da escritora. Durante seu período de leitura, que no caso de Pizarnik tem lugar de muito destaque em seu espaço de escrita, em sua preparação à escrita, a poeta produziu dezenas de fichas de vocabulário, apresentando sinônimos que poderiam ser consultados no momento da redação.

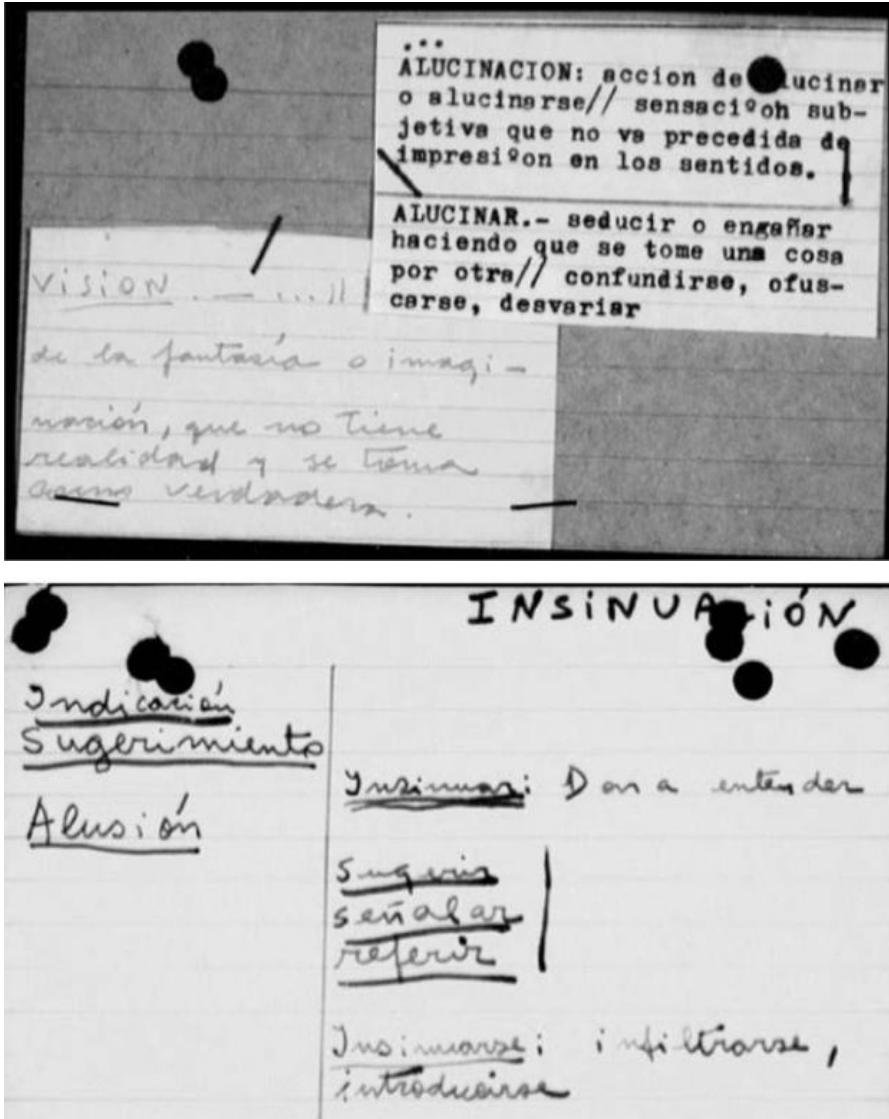


Figura 4 – Fichas de sinônimos e preparação do vocabulário (Di Cío, 2014, p. 80)

Para a poeta, o estudo da língua francesa e mesmo da gramática espanhola, o olhar cauteloso ao vocabulário de sua língua materna – por vezes como estrangeira, revisitando os primeiros passos de quem mergulha na língua – enfatizam a estranheza do espaço da criação. Mariana Di Ció enfatiza o lugar importante, privilegiado que a constituição de um glossário particular tem no trabalho de preparação à escrita (2014, p. 79). Da obra de Alejandra Pizarnik, extrai-se, portanto, outra dimensão que o plurilinguismo assume diante de uma escritora: a estrangeirização de sua língua materna, por um lado – estrangeirização reforçada pelo trabalho criativo, pela cautela diante de cada sílaba, pela necessidade material de constituição do poema –; e, por outro, a aprendizagem da língua francesa como transposição do monolinguismo: um bilinguismo enovelado, que a poeta não parece de fato possuir, mas pela qual parece constituir-se permanentemente. Deve-se destacar, ainda, as composições não-verbais da escritora: os desenhos, as pinturas, frequentemente acompanhados por palavras, frases, citações em línguas diversas; a visualidade parece de fato ter, como diz a pesquisadora, um lugar de equivalência com a legibilidade no percurso de escrita de Alejandra Pizarnik.

O que estou dizendo? Está escuro e quero entrar. Não sei mais o que dizer. (Não quero dizer, quero entrar.) A dor nos ossos, a linguagem partida a pauladas, pouco a pouco reconstruir o diagrama da irrealidade.

Não tenho poses (isto é verdade; algo por fim verdadeiro). Depois uma melodia. É uma melodia carpideira, uma luz lilás, uma iminência sem destinatário. Vejo a melodia. Presença de uma luz alaranjada. Sem o teu olhar não saberei viver, também isto é verdade. Eu te suscito e te ressuscito. E

me disse que saísse ao vento e fosse de casa em casa perguntando se estava. (Pizarnik, 2021, p. 35, “A palavra do desejo”).

3. (DESFECHO)

A década de 1970 parece ter sido terreno fértil para a composição de textos polilíngues a partir de uma consciência criativa – seria possível acrescentar *Eisejuaz* (1971), de Sara Gallardo; ou recuar no tempo em direção ao “Meu tio, o Iauaretê” (1961), de João Guimarães Rosa; ou avançar no tempo em direção ao *Mar Paraguayo* (1992), de Wilson Bueno. Nos dois casos brevemente apresentados aqui –Copi e Alejandra Pizarnik –, há atravessamentos muito distintos da consciência criadora pela língua estrangeira. Copi joga um jogo de esquecimento do espanhol, apresenta-o a partir do francês, deixa outras línguas – tão estrangeiras quanto o espanhol se tornou para ele – invadirem seu texto; o jogo linguístico é central. Em Pizarnik, é o sabor da sílaba que ocupa sua preocupação principal. O espanhol – também língua materna – jamais deixou de ser a língua de preferência na escrita; ele aparece, contudo, como um aprendizado constante por meio das fichas de leitura, assim como o francês: é o estudo da língua de adoção que faz a poeta revistar a língua do seu país de origem com a diligência de estudante. Inclui-se a língua estrangeira, como diz Derrida, pelas “próteses, enxertias, tradução, transposição”. Aprende-se, aqui, a falar a língua materna de outro modo; funda-se outro território. O bilíngue, refém do vaivém linguístico, como dizia Sylvia Molloy (2018, p. 44), encontra um espaço único para

a criação: um entre-espaço, ou um espaço sempre em trânsito; o tempo inteiro estrangeiro, desiste de possuir a língua, de entendê-la; prefere colocá-la no exterior e, a partir dela, compor sempre neste *fora*. Contudo, é à criação verbal que se dirigem, é na literatura que encontram morada, que habitam. Afinal, como confessa Jacques Derrida, “eu me entrego sempre à língua” (2016, p. 79).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Copi. *Le bal des folles*. Paris: Bourgois, 1977.
- Copi. *O uruguaio*. Tradução de Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- Copi. *L'Uruguayen*. Paris: Bourgois, 2018.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka*. Por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- Derrida, Jacques. *O monolingüismo do outro*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.
- Di Ció, Mariana. *Une calligraphie des ombres*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2014.
- Guespin, Louis; Marcellesi, Jean-Baptiste. Pour la glottopolitique. *Langages*, No. 83, Glottopolitique (Septembre 86), 1986, p. 5-34.
- Molloy, Sylvia. *Viver entre línguas*. Tradução de Julia Tomasini e Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- Pizarnik, Alejandra. *O inferno musical*. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

O insílio: certa dívida da crítica literária na América Latina

The Insilium: a Debt of Literary Criticism in Latin America

Cristina Gutiérrez Leal

Recebido em: 27 de maio de 2023

Aceito em: 28 de julho de 2023

Doctora en Literatura comparada (UFRJ). Profesora de español como lengua adicional (ILAACH-UNILA). Investigadora de literatura latinoamericana y caribeña. Traductora y escritora. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-4025-3320>> Contato: cdgl19@gmail.com Brasil

PALAVRAS-CLAVE:

Insílio; Literatura latino-americana; Diamela Eltit; Descolamento; Crítica literária.

KEYWORDS: Insile; Latin American literature; Diamela Eltit; Human displacement; Literary criticism.

Resumo: Dentro do amplo escopo de temáticas e correntes estéticas que a literatura latino-americana tem produzido, o deslocamento em suas múltiplas faces – migração, exílio, diáspora – desempenha um papel de destaque. No entanto, é importante ressaltar que existem projetos estéticos construídos com base em um tipo de deslocamento não geográfico, o insílio, o qual representa uma das grandes lacunas na historiografia literária da América Latina. Nesse sentido, o objetivo desta análise é compilar, por meio de uma revisão bibliográfica não exaustiva, uma série de reflexões teóricas que possam servir como uma sistematização preliminar sobre o tema do insílio. Essa compilação será realizada a partir da análise de determinadas obras críticas e literárias, visando a propor uma reconfiguração da cartografia crítica da literatura latino-americana. Para tal propósito, o corpus do trabalho é composto por textos críticos de autores como Jacques Derrida, Elena Palmero González e Eduardo Lalo, além do romance *Los Vigilantes* (1994), da escritora chilena Diamela Eltit (1949).

Abstract: Within the broad scope of themes and aesthetic currents that Latin American literature has produced, displacement in its multiple faces – migration, exile, diaspora – has played a prominent role. However, it is important to note that there are aesthetic projects built on a non-geographic type of human displacement, the insile, which represents one of the great gaps in Latin American literary historiography. In this sense, the aim of this analysis is to compile, through a non-exhaustive bibliographical review, a series of theoretical reflections that can serve as a preliminary systematization on the theme of insile. This compilation will be carried out from the analysis of certain critical and literary works, aiming to propose a reconfiguration of the critical cartography of Latin American literature. For this purpose, the corpus of the work is composed of critical texts by authors such as Jacques Derrida, Elena Palmero González and Eduardo Lalo, in addition to the novel *Los Vigilantes* (1994), by Chilean writer Diamela Eltit (1949).

INTRODUÇÃO

A historiografia da literatura hispano-americana tem desempenhado um papel fundamental na sistematização de muitos dos temas e projetos estéticos que perpassam o desenvolvimento histórico de nossas nações e suas conexões com a literatura universal. Ao examinarmos os momentos canonicamente destacados da história literária hispano-americana, é possível encontrar eventos como a configuração das jovens repúblicas no começo do século XIX, refletida na forma como o romantismo foi apropriado e reconfigurado em prol de uma ideia de identidade nacional, por exemplo; outro marco importante é a renovação literária e política representada pelo modernismo, que teve um impacto significativo além da região, especialmente na Espanha. As vanguardas também desempenharam um papel crucial, caracterizando um período de prolífica produção literária estruturada por projetos estéticos antes impensáveis. Além disso, o chamado “realismo mágico” emerge como um ponto extremamente relevante na configuração da literatura hispano-americana, consolidando uma ideia distintiva.

Sem dúvida, também existem projetos inovadores que produziram obras às margens dessa grande história da literatura hispano-americana. A partir deles, surgiram temas e correntes estéticas que hoje são amplamente estudados por setores da crítica literária e alimentam as novas tendências da historiografia em nossa região. Dentro desse amplo escopo de temáticas e correntes estéticas, encontramos o exílio, cujo (nem tão) oposto, o “insílio”, se configura como o foco do presente trabalho, já que, acredito, as reflexões teóricas e conceituais sobre o “insílio” ainda são incipientes e configuram, em

certa medida, uma das grandes dívidas da historiografia literária na América Latina. Nesse sentido, a análise que aqui apresento pretende compilar uma série de reflexões teóricas que possam servir como sistematização, ainda que larvária, sobre o tema mediante obras literárias a partir das quais é possível começar a pensar acerca do insílio como motivo literário e, a partir dele, a reconfiguração da cartografia crítica da literatura latino-americana.

INSÍLIO: UM TIPO DE DESLOCAMENTO?

O deslocamento é privilegiado neste trabalho como matriz principal com potência suficiente para pensar os mais distintos modos de mobilidade, pois, em palavras de Elena Palmero González, pensar o deslocamento “significa remeter a diferentes formas de mobilidade, física, espiritual, linguística; as diversas práticas de emigração, exílio, diáspora, êxodos, nomadismos, circulações humanas; é pensar em traslados e trânsitos de todo tipo” (2010, 109). No âmbito dessa multiplicidade de formas e práticas, se considera a noção de insílio como um tipo de deslocamento, cuja singular direção, para dentro, postula outra maneira de pensar a estrangeiridade, conforme explico no decorrer das seguintes reflexões.

A pergunta acerca do estrangeiro já encontrou resposta em muitas áreas do conhecimento. Julia Kristeva, nas primeiras páginas de *Estrangeiros para nós mesmos*, afirma que “o estrangeiro que habita em nós, ele é a face oculta da nossa identidade” (Kristeva, 1994, p. 9), e o contato com esse nosso rosto vindo de fora parece interpelar também nossa maneira de nos relacionarmos

com o que consideramos diferente. “Poderemos viver com outros?”. (Kristeva, 1994, p. 9). No texto *Da hospitalidade* (2003), Jacques Derrida responde a essa pergunta: é impossível viver com outros, mas é um imperativo. Nesse mesmo livro *Da hospitalidade*, o autor nos revela um dos seus grandes apogemas: a hospitalidade é uma aporia, um conceito sem poros, é dizer sem possibilidades de respirar, irresolúvel. “Como se o imperativo categórico da hospitalidade exigisse transgredir todas as leis da hospitalidade, a saber, as condições, as normas, os direitos e os deveres que se impõem aos hospedeiros e hospedeiras”. (Derrida, 2003, p. 69). Pois, segundo ele, a hospitalidade radical – e não pode existir hospitalidade sem ser radical – é impossível por uma série de questões relacionadas também aos conceitos de soberania e propriedade. O autor postula que o estrangeiro é, fundamentalmente, um desafio ao poder do *logos* paterno, logo à autoridade “do pai, do chefe da família, do ‘dono do lugar’, do poder da hospitalidade”. (2003, p. 7).

Ser *host* a partir do conceito de hospitalidade radical é, então, impossível, pois em face ao “estranho”, ao vindo de longe, ao diferente, não somos capazes de apartar a necessidade de sentir-nos resguardados em prol de um “próximo” que não o é tanto, que continua a ser estrangeiro. Nesse sentido, Derrida discute a fundo o conceito e convida-nos a pensar nele da única forma possível: desde a sua complexidade.

A literatura não é alheia ao tema e, de fato, uma das grandes figuras da tradição literária ocidental é a do deslocado, nas suas múltiplas acepções: o exilado, o migrante, o refugiado, etc. E essa figura se faz tão presente na literatura contemporânea que ela transforma a tradição de produção da

literatura identificada como nacional, tornando complicada essa definição “tradicional - nacional” e, talvez, irrelevante (Bernd, 2007). Neste sentido, é importante repensar as formas que temos de nos relacionar com o deslocamento como conceito meramente geográfico, para dar caminho, assim, a um entendimento maior sobre as movimentações próprias do humano, aquelas que ocorrem dentro, no insílio, e que, como já disse, contam com pouquíssima reflexão teórica dentro do campo intelectual na América Latina.

Há uma intensa discussão interdisciplinar em torno do deslocamento geográfico, com várias propostas artísticas/poéticas que exploram o exílio, as diásporas e outros movimentos migratórios no contexto estético contemporâneo. Não há dúvidas de que esse tema tem ocupado uma posição de destaque na literatura. Por sua vez, o insílio se apresenta como um monstro disforme, que não tem estrutura definida e pode ser experimentado com formatos muito diferentes, que ainda não foram suficientemente analisados pelos estudos literários e pelos estudos da cultura de forma geral. O exílio parece mais diáfano, não menos doloroso e significativo, mas, sim, mais caracterizado, com rosto mais bem definido tanto dentro da história das civilizações quanto dentro da crítica cultural. Aqueles que ficam tornam-se opacos nas grandes histórias dos deslocamentos.

○ INSÍLIO, SUA URGÊNCIA

Diante da necessidade de sistematização bibliográfica da literatura relacionada ao insílio, se faz necessária uma proposta cartográfica de autores que

abordam/abordaram o tema a partir de procedimentos teóricos, de projetos estéticos e de poéticas inovadoras em decorrência da condição insílica. Sobre a urgência desse procedimento o escritor porto-riquenho Eduardo Lalo afirma, em seu livro *donde*:

Até hoje na literatura e na história, o exilado foi um personagem protagonista. Proponho outro: o que ficou, o que retornou, o que não pode (ou não quis) ir a algum lugar. [...] Aposto na pertinência desses seres, em seu heroísmo domiciliar. (Lalo, 2005, p. 95, tradução minha).

Nesta citação do Lalo, “quem fica” é colocado como uma nova categoria a partir da qual vale a pena olhar o mundo e as identidades; uma categoria cívica/política que tem repercussões nos laços que se formam ou deveriam formar-se com a sociedade. Nesse sentido, os estudos sobre as múltiplas formas do deslocamento deveriam prestar atenção a essa figura de quem ficou, do *insilado*, para pensar a cultura em trânsito do nosso tempo.

Apesar de as discussões literárias sobre o insílio não se materializarem em uma bibliografia crítica sistematizada e abundante, existem formas de cartografar aproximações incipientes de autores que tradicionalmente dedicaram suas reflexões a temas como diáspora ou estrangeiridade, organizando assim, uma pequena amostra de trabalhos que exploraram o tema do insílio. A seguir, são destacadas algumas apreciações.

George Simmel, em *El extranjero. Sociología del extraño*, refere-se à experiência de ser estrangeiro como uma forma social, como uma maneira particular de se relacionar com o outro. Neste sentido, desenvolve uma série de apreciações acerca do tema, e uma das que mais me interessa é aquela em

que afirma que ser estrangeiro não é necessariamente “vir de outro país, de outra terra” (Simmel, 2012, p. 14), pois também é forasteiro aquele dissociado das características comuns em um grupo social, aquele que experimenta um peso da “estranheza”, cuja composição complexa convoca várias perspectivas e pontos de vista. Quem é, então, o forasteiro? Como reconhecer um estrangeiro inclusive dentro da sua terra? A ideia de distância tem sido prolificamente associada ao ser-estrangeiro, mas na dialética proximidade-distância, Simmel consegue criar alguns elos para entender melhor certos lugares opacos do próprio conceito de estranheza:

Existe um estranhamento que rejeita a mesma ideia de compartilhar algo comum e genérico com os outros. A relação dos gregos com os “bárbaros” é um exemplo típico deste não reconhecimento no outro de uns traços genéricos, considerados específica e exclusivamente humanos [...]. Como membro do grupo está, ao mesmo tempo, próximo e distante. (Simmel, 2012, p. 25, tradução minha).

Então, esse estar em um grupo em relação ao qual nos parece muito clara a ideia de traços em comum e, ainda assim, sentir um tipo de rejeição, produz um modo de afastamento moral e identitário que, apesar da proximidade, empurra o sujeito a experimentar uma forma social distinta, a se sentir estranho, sem pertencimento, estrangeiro em sua própria terra: insilado. O insílio, como a estrangeiridade, seria também uma forma social, uma ideia de relação com o outro atravessado pela dialética entre proximidade e distância. Então, o insilado, nesse caso, pode ser visto não só como o oposto

de quem está partindo, mas também como alguém que assume uma espécie de estrangeiridade dentro do seu próprio território.

James Clifford, por sua vez, ajuda-nos a pensar uma possível estrutura epistemológica e teórica para o insílio, pois no seu livro *Itinerarios transculturales* chama a atenção para a necessidade de se pensar a diáspora para além das grandes narrativas e abrir para interpretação as formas não essencialistas, definitivas e arquetípicas de mobilidade (1999, p. 305). A partir dessa ótica, seria vislumbrável um gesto descentralizador da experiência da diáspora capaz de iluminar pontos ainda obscuros que se tornam uma alternativa de análise e uma valiosa chave de leitura, que de certa forma fazem-nos ampliar os modos em que os deslocamentos tinham sido pensados, e abrir a possibilidade de considerar o insílio – como forma colateral ao movimento das diásporas - uma das suas manifestações.

Justamente neste sentido, Avtar Brah em *Cartografias de la diáspora* (1996) propõe o termo “espaço diaspórico” para pensar uma ideia de diáspora mediada por vários fatores, tais como lar, viagem, fronteira, minoria, poder multiaxial, etc., e no desenvolvimento das suas premissas teóricas introduz – digo “introduz” porque não o amplifica – um modo de pensamento que vem iluminar este trabalho:

Meu argumento central é o espaço da diáspora como categoria conceitual daquele que habita e não apenas daqueles que migraram e de seus descendentes, mas também aqueles que são construídos e representados como nativos/autóctones. Em outras palavras, o conceito de espaço da diáspora [...] contém genealogias de dispersão relacionadas com aquelas que tendem “a ficar onde estão”. (2011, p. 220, tradução minha).

Desta forma, Brah, que dedica inúmeras páginas a refletir sobre a noção de diáspora, abre o leque de interpretação para fazer do diaspórico um conceito desligado de um relato único e unívoco, tomando-o como uma área de análise que permite a criação de um espaço expansível onde podem conviver distintos lugares de fala, distintos lugares de onde nomear o deslocamento. Como vemos na citação, um desses lugares é o daquele que fica, aquele cuja viagem é empreendida só em direção interna e que, em determinados contextos, vem configurar novos imaginários, novas identidades, inéditos veículos para pensar o modo de habitar um mundo. O insílio poder-se-ia plantear, então, como um espaço diaspórico? Talvez não exatamente, pois o insílio, sendo uma espécie de contracapa do exílio, é individual e, geralmente, atrelado a circunstâncias políticas; mas as reflexões de Brah são importantes por considerar aqueles que “ficaram” como uma categoria em aberto que propicia formas de organização e representação.

Nessa mesma linha de pensamento, Néstor García Canclini, em *El mundo entero como lugar extraño* (2014), reflete sobre vários temas relacionados ao deslocamento e à cultura da globalização. Especificamente no ensaio que dá título ao livro, o autor pensa como a reflexão sobre os exílios do século passado precisa ser revisitada à luz dos novos tipos de movimentos humanos e modos (impossíveis) de ser estrangeiros, pois é cada vez mais frequente a ideia de que não existe mais um lugar para onde ir, já não há lugar livre de desemprego, violência e/ou xenofobia.

Assim, o autor fala de várias formas não tradicionais de movimentação, formas de estrangeiridade à margem do habitual relato do deslocamento

e que, para este estudo, poderíamos enquadrar como possíveis formas de insílio. O primeiro caso seria o dos indígenas. Nas sociedades americanas eles poderiam ser considerados os primeiros insilados, pois, quando não exterminados, foi-lhes arrancada sua própria terra e o direito sobre ela, inclusive sem tirá-los dela, obrigando-os a ficar à beira dos serviços básicos e muitas vezes com grandes dificuldades para demarcação de terras. Neste sentido, as populações indígenas seriam estrangeiras no seu próprio território, expostos como corpos exóticos, alheios, estranhos, em lugares que foram primeiramente habitados por elas. Em palavras de García Canclini:

Ser exótico na própria terra, servir de entretenimento para os turistas, ver rituais e música transformados em fetiches e em mercadorias são os procedimentos que convertem em estrangeiros 50 milhões de indígenas e 150 milhões de afro-americanos na América Latina. (2014, p. 52, tradução minha).

Outra das formas de ser estrangeiro sem se deslocar geograficamente apontada por García Canclini é a propiciada pela tecnologia da informação e comunicação: “A linguagem ordenada nomeia como migrantes as pessoas que têm dificuldades de mudarem o analógico para o digital e nomeia como nativos os jovens e as crianças formados na internet” (2014, p. 52, tradução minha). Embora não seja uma das formas de insílio que são abordadas neste trabalho, esta perspectiva oferece óticas para entender, mais uma vez, como a tecnologia “estrangeiriza” certo grupo de pessoas e propicia o espaço insílico. Idosos ou, inclusive, adolescentes e crianças sem contato com a tecnologia digital tornam-se estrangeiros em face aos “nativos” digitais e, assim, viram corpos deslocados sem sair de casa: insilados.

ALÉM DESSES EXEMPLOS:

sentem-se estranhos os que veem seu país se transformar ao aumentar a gente com outras roupas e com outras línguas; ou que já não podem, devido à violência cotidiana, sair às ruas de noite ou deixam de usar partes íntimas da própria cidade. A interculturalidade e as comunicações globalizadas nos tornam estrangeiros não só das paisagens que eram próprias para nós ou nossos pais. Somos convidados ou pressionados a viver em outras pátrias. (Canclini, 2014, p. 52, tradução minha).

A forma de habitar um lugar, de estabelecer relações sociais e espaciais, também poderia fazer surgir tipos de experiências insílicas, pois, para aqueles cujo pertencimento baseia-se nos vínculos afetivos criados a partir das experiências ali vivenciadas, uma vez que lhes são tiradas, lhes é retirado também seu pertencimento. Assim, aparece um outro atravessamento para pensar o insílio: o de comunidade. Os lugares que herdamos como nossos, que recebemos de geração em geração, colaboram – mesmo que de forma adjeta – para a configuração da nossa identidade e, portanto, da nossa ideia de pátria/país. Quem tem que lidar com o estranhamento de não ter mais certa ordem territorial já manejada vê-se em uma situação de estrangeiridade. O turismo global estaria, talvez, causando estes fenômenos em cidades raptadas pela obrigação se receber turistas e comprazê-los com uma imagem pré-desenhada: “O sentimento de ser estrangeiro na consciência do desajuste, na perda da identidade na qual antes nos reconhecíamos”. (Canclini, 2014, p. 54).

LATINO-AMÉRICA INSÍLICA

Apresentadas as definições teóricas, ainda incipientes, sobre o insílio, mostra-se a necessidade de sistematização de propostas literárias associadas às experiências de insílio. Durante a revisão de dados bibliográficos para pensar este tema, houve a evidência de que os trabalhos sobre o tema do insílio estão relacionados às obras de autores que produziram seus textos durante os períodos ditatoriais do Cone Sul ou que se encontraram vinculados aos complexos processos históricos caribenhos do século XX. A seguir, estão dispostos alguns exemplos pontuais que, além de retratar o tema, colaboram na ampliação de seu entendimento teórico.

No caso do Chile, Araucaria Rojas fez um trabalho importante sobre Rubén Sotoconil, ator e dramaturgo chileno que, apesar de vivenciar as fatalidades do regime de Augusto Pinochet, decidiu permanecer no Chile, insilado no interior do país. Pensando nesse caso específico, a pesquisadora afirma que:

O insílio além de atomização, o esquecimento e o recuo forçado, é também – e sobretudo – a criação de novas possibilidades de enunciação e articulação comum. Ocupa o lugar comum da clandestinidade como única via de implantar estratégias de resistência e de sortear o horror. O ponto de fuga da repressão. (2017, p. 145, tradução minha).

A clandestinidade associada ao exílio interior terá especial protagonismo nas narrativas de insilados. Neste caso, é a notável produtividade vital e estética que produz o insílio de Sotoconil, pois é através dela que o dramaturgo assumirá tanto sua vida como sua obra, produzindo refúgios de

enunciação desde as margens de um país que expulsa a seus habitantes. Aproveito este contexto chileno para referir também o trabalho de Naim Gomez, que estuda o insílio na poesia chilena no ensaio “Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta”. (2017). Gomez faz uma análise exaustiva de obras poéticas escritas na clandestinidade e no interior do Chile, associando esse deslocamento ao interior do país com o insílio.

No caso caribenho, um dos autores habitualmente associados à produção literária do insílio é o cubano Pedro Juan Gutiérrez, autor, dentre outros livros, de *Trilogía sucia de La Habana* (1998), cuja obra e vida tem sido analisada por Ingenschay (2010) como uma das manifestações que ele denominou de fenômenos colaterais do exílio: a diáspora e o insílio. Ingenschay afirma: “Por la desproporción entre su fama fuera del país y su silenciamiento en Cuba, Gutiérrez es un insilado muy particular” (Ingenschay, 2010, p. 9). Desta forma, Gutierrez é visto como um insilado cuja atuação celebrada no exterior faz da sua permanência em Cuba um acontecimento muito significativo no circuito literário da ilha. Este autor, como vários outros caribenhos, formaria parte de uma relevante tradição de insilados do Caribe, cujo estudo sistemático e comparativo é uma urgência nos estudos caribenhos e na crítica cultural latino-americana.

Na América do Sul, uma das referências mais citadas ao se falar do insílio é Illanez (2006), que publicou um artigo na revista da Universidad Nacional de San Juan, na Argentina, no qual faz uma breve, mas esclarecedora, caracterização do insílio, derivada da experiência argentina com o golpe

e a ditadura. Primeiramente, ele realiza uma distinção já conhecida entre exilado e migrante, argumentando o que já muitos teóricos falaram: aqueles que deixam um país para uma vida melhor, para trabalhar, são migrantes e não exilados, já que sua relação com a memória e o retorno é diferente da de um exilado que foi expulso do país e para quem o retorno não é mais uma possibilidade.

Assim, ele faz uma ponte para falar de insílio, enfatizando que tal noção requer uma caracterização daquele que dentro da própria pátria se apresenta como alienado, mas não alienado exclusivamente no âmbito socioeconômico, mas no sentido ontológico. A geografia de quem fica é configurada pela impossibilidade da viagem, não há lugares para ir, não há condições físicas para se relacionar, se está no insílio em relação ao território mais imediato e o único pensamento que se produz desta realidade é o da imobilidade, da “viagem imóvel”, que pode ser atravessado por questões sociais e políticas e que muitas das vezes torna-se uma questão da ordem do existencial.

O insílico é caracterizado pelo silêncio, talvez por isso tenha sido mais ininteligível, mais opaco e bem mais difícil de interpretar. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que é também mais difícil de nomear. Como já foi dito, para o exílio, a literatura tem sido muito mais receptível, e os autores têm até uma tradição para herdar e subverter. Mas como se nomeia a “quem fica”? É indizível? Esse estar-sem-ser que as línguas românicas nos permitem discernir é onde está a condição do insilado. Trata-se de um sujeito que está, mas não é dentro do lugar, sua existência dentro do território é uma circunstância, mas não sua identidade, porque sua pátria foi alienada. Ele

já não está lá, pois os insilados estão insilados em relação aos autoritários e despóticos, mas também com respeito ao seu próprio povo, que deixa de ser “seu” para se tornar mero contexto, aquilo que o rodeia, mas que foi perdido.

E, tal como aqueles que partem, o insilados configuram a sua nova identidade a partir da sua pátria distante e da sua memória alargada, porque agora lidam com dois lados do espaço/casa:

O insílio é uma identidade violada porque é uma memória reprimida. Mas esta contenção cumulativa tende a ser liberada e depois se transforma em cultura, é uma consciência estranha (...) é uma cultura, isto é, abrange o campo da expressão, e é fonte de conduta política e social, etc. (Illanez, 2006, s/n, tradução minha).

Parece-me sumariamente importante explorar essa passagem da memória reprimida à sua configuração como cultura. Qual é a forma de cultura proporcionada pela memória do insílio?

No exílio, temos a vantagem e a desvantagem de nos sentirmos estrangeiros. No insílio é ao contrário: se tem a desvantagem de ser um nativo, de compartilhar certos códigos de comunicação. A inscrição está na sua própria terra como um exilado. Do ponto de vista do insílio, pode-se dizer que o que parece ser o próprio é estranho. (Illanez, 2006, s/n, tradução minha).

A possibilidade remota de voltar para casa é uma espécie de compensação para o exílio, mesmo que ele lide com a estranheza do regresso; mas a condição de “nativo” é o peso no insílio, e isso resulta numa relação tensa com o que é seu e com a sua pertença; além da reconfiguração da relação com a perda como falsificador de identidade, e não como componente alternativo,

porque quem se sente forasteiro/estranho/estrangeiro na sua própria pátria, perdeu-a irremediavelmente.

Essas ideias trazem de volta, com Derrida, a pergunta por uma possível hospitalidade. Quem é o *host* de quem não foi embora? Ele próprio? Ela própria? Nesse sentido, poderíamos falar de uma hospitalidade radical? Será que só no insílio é possível uma hospitalidade? Aquela que é oferecida “sem pedir a ele seu nome, nem contrapartida, nem preencher a mínima condição”? (Derrida, 2003, p. 69). Para ensaiar uma tentativa de resposta a essa pergunta irei focar a obra de alguns escritores latino-americanos que decidiram ficar nos seus países, inclusive quando o aparente imperativo comunitário era o de se exilar. Refiro-me a contextos de ditaduras, regimes autoritários ou processos de colonização nos quais a existência se torna precária no sentido material e simbólico.

Embora possam existir mais exemplos de obras e autores passíveis de serem lidos sob a luz do tema que nos ocupa, interessa-me pensar um romance em específico: *Los Vigilantes* (1994), de Diamela Eltit, que é uma das vozes literárias mais consolidadas da literatura latino-americana contemporânea. Entre seus livros mais representativos estão *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El Infarto del alma* (1994), etc. A sua obra tem se caracterizado por uma insistente exploração da linguagem, nos seus textos há uma busca por um certo modo de dizer que consiga trazer as temáticas que ela decide trabalhar com a devida complexidade tanto argumentativa quanto estética. A sua proposta de linguagem atravessa muitas formas, desde o gênero epistolar até o trabalho em conjunto com outros artistas. Durante

a ditadura de Augusto Pinochet, Eltit fez parte do grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), onde junto com Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld e Juan Castillo propuseram intervenções urbanas em protesto contra o regime militar. Nesse contexto, muitos escritores chilenos saíram exilados, e ela ficou em Chile. Mas o seu insílio não foi silencioso, foi altamente expressivo tanto nas ações urbanas com um grupo CADA quanto nas suas obras. Muitas produções da literatura de autoria de Eltit têm sido lidas em chave histórica, e um adjetivo que não falta nos textos críticos é hermética. Esse hermetismo é potente se o pensarmos como uma das formas em que a condição insílica funda poéticas particulares para veicular-se na literatura. O estudo da obra de Diamela Eltit, à luz da noção de insílio, aproxima os estudiosos desse tema de uma experiência estética que singulariza uma vivência histórica do âmbito sul-americano.

LOS VIGILANTES E A HOSPITALIDADE RADICAL

Los Vigilantes tem sido lido a partir de muitas perspectivas. Uma das leituras mais citadas é a da psicanálise, que interpreta o romance como uma representação edípica: “amor entre mãe e filho à sombra de um pai cúmplice ausente na ordem política.” (Avelar, 2000, p. 242). E, de fato, a relação entre os personagens (mãe e filho) estimula o surgimento de muitas possibilidades de leitura, pois é atravessada por um pai que está presente na ausência, por um interlocutor que vigia sem estar presente fisicamente, formulando-se como uma figura fantasmagórica e inquisitiva a quem o

leitor só tem acesso de modo vicário, através de Margarita, a personagem principal. Tal interlocutor foi pensado como uma alegoria da modernidade: “fonte de imaginários eurocêntricos, de materialidades históricas como a lei, instituições legislativas, prisões, instituições educacionais, o Estado”. (Ojeda, 2006, p. 4, tradução minha).

Dada sua importância no cenário literário latino-americano, *Los Vigilantes* dá origem a uma série de reflexões políticas que o entendem como uma crítica à ordem social herdada das estruturas colonialistas do Ocidente. Estas interpretações são inteiramente justificáveis se considerarmos o que é explicitamente declarado no argumento narrativo. O fato de que o lugar (cidade, país) onde os personagens vivem é chamado, precisamente, de Occidente, permite que a maioria das interpretações do romance retornem, sempre, àquele lugar de entendimento, no qual se assume ser: “a consciência histórica da América mestiça e indígena, a América subjugada pelo “Ocidente”, cujo avanço foi possibilitado pela colonização violenta do outro”. (Ojeda, 2006, p. 2).

Entre outras, estas leituras parciais abrem, de fato, um panorama de interpretação que dá conta do poder de significado que Eltit propôs com sua escrita. Neste trabalho, tomo tais contribuições como antecedentes importantes para iluminar uma área que talvez não tenha sido vista tão claramente até agora: o insílio e sua forma de hospitalidade. Em *Los Vigilantes*, várias formas de manifestação deste tema podem ser identificadas. Por um lado, sua proposta estética-estrutural revela um modo de escrita que produz uma narrativa tripla: pai, mãe, filho. Estamos diante de um

produto estético próprio do insílio? Não necessariamente, porque escrever um romance de diferentes perspectivas não é algo exclusivamente elitiano. O que consigo identificar como inovador e, além disso, articulá-lo em uma espécie de discurso insílico, pois há nele vários motivos, todos ligados a esta tripla instância narrativa, cujos registros de escrita são completamente diferentes. Membros de uma mesma família, as três vozes a partir das quais o discurso é organizado têm várias particularidades.

A voz narrativa principal desenvolve sua perspectiva da história através de cartas. O gênero epistolar, embora tenha uma tradição crítica no campo dos estudos literários, não é o formato mais utilizado no romance latino-americano, e muito menos numa metáfora para a América Latina colonizada. Creio que, no caso de *Los Vigilantes*, o formato epistolar poderia responder à necessidade de enunciar aquele sujeito deslocado internamente que é a mãe – ela vive trancada em casa com seu filho – a partir de um código íntimo, uma plataforma discursiva onde a ideia de coletividade é quebrada, e resumida em dois corpos que acabam se tornando um só dentro da casa. Aquele lugar de onde Margarita escreve é o lugar da pessoa que escreve de certa forma para se narrar/compreender, afinal, a carta acontece onde há necessidade de um interlocutor para receber aquela narração de si.

E, neste sentido, uma das mais poderosas propostas narrativas do livro é a perspectiva deste interlocutor. Apesar de saber o que o pai responde, pensa, impõe, não lemos uma única carta escrita por ele. O leitor o lê através das respostas de Margarita, como uma presença extremada deste pai, mas uma presença sem fala, sem discurso constituído, sem um corpo textual,

ilegível. “Pero ¿cómo te atreviste a escribirme unas palabras semejantes? No comprendo si me amenazas o te burlas”. (Eltit, 1994, p. 21). Estas “tales palabras” são inacessíveis para o leitor. Este relato implícito/tácito, mas não dito, não colocado em palavras, é um desafio à própria ideia de narração, pois configura um corpo textual invisível.

Esta ausência-presença é o grande olho vigilante da história e, embora não esteja presente no corpo ou na palavra, exerce um controle sobre os corpos insilados da história. Entretanto, à medida que a história avança, esta figura perde gradualmente seu lugar de autoridade e Margarita toma algumas decisões autônomas. Mas assim como está presente, é também uma ausência real e factual, que traz em jogo a possibilidade de uma ideia de identidade, por vezes, não atravessada pelo logos paterno – autoridade – que é construído ao longo da história. Assim, sem pai, entendido como uma história de poder, entendido como Estado, não há identidade nacional, e, desta forma, surge uma identidade íntima, uma identidade insílica cujos referentes geográficos relacionados à cidadania são deslocados. Ela é vista de dentro e organizada em espaços reduzidos (casa, bairro), o que determina uma dialética diferente entre interior/exterior, nativo/estrangeiro.

A voz insilada se comunica com um poder sem corpo, sem uma linguagem tangível, o que a leva a uma associação de estrangeirismo em relação ao contexto em que habita, o que, sem exigir um deslocamento para fora, parece exigí-lo para dentro. A narrativa ausente do poder interroga a relação com o espaço e do espaço com os corpos que o habitam, posto que o insílio não ocorre em relação a um país, e sim em relação a um espaço identitário

imediatamente, ocorre na estranheza de não mais fazer parte de um lugar (ou nunca ter feito).

Por outro lado, há a narração do filho, uma linguagem larval que abre e fecha o romance: “O que esta figura representa não é ‘a’ linguagem, mas a resistência contra a linguagem e o desejo de encontrar outra linguagem”. (Ojeda, 2006, p. 7). Esta linguagem que balbucia, que se expressa em onomatopeias, tem sido lida como uma resposta à disputa de poder entre os pais; embora eu a considere uma leitura completamente legítima, tendo a pensar que é, também, certa tentativa de uma linguagem diferente, que explique o complexo cenário existencial. Este deslocamento ininteligível que é o insílio talvez só possa ser representado por uma língua-rabisco: “Es bonito, duro, dulce. Golpeo mi cabeza de tonto, PAC PAC PAC PAC suena duro mi cabeza de tonto, de tonto. TON TON TON To. [] Hago un hoyito y me tuerce la mano. La mano. Si ella sigue, BAAAM, BAAAM, me reiré”. (Eltit, 1994, p. 10).

Assim, testemunhamos três modos de narração: um, digamos, orgânico, em registro epistolar; um segundo, que guia a sequência de eventos, porém sem corpo, materialmente ilegível; e outro larval, gaguejante, inorgânico, cuja existência denota a busca de uma linguagem que nomeie este deslocamento interno.

Já no nível da trama, há vários indícios que nos permitem delinear possíveis formas de entender como surge a condição insílica. Embora estas características possam ser provavelmente delineadas a partir de mais lugares interpretativos, aqui vou escolher aquelas que me parecem ser as mais

fundamentais. Primeiramente, a importância dos vizinhos no romance deve ser recuperada; eles, os verdadeiros vigilantes, constituem o lado de fora da história. Há uma casa (o interior) e eles (o exterior). Neste sentido, retomo uma das ideias discutidas anteriormente: no insílio não há território, há uma casa, um bairro; e a ideia de (não) pertencer é organizada em torno desta comunidade imediata, em relação à qual existe uma “consciência de desajuste”. (García Canclini, 2014, p. 54).

Em *Los vigilantes*, esta estranheza torna-se uma forma de isolamento que obriga mãe e filho a encontrar espaços na casa e em si mesmos (a escrita para a mãe; os vasos para o filho) que os conectam com alguma forma alternativa possível de habitar o mundo que os fez estrangeiros. Este contexto, que não é mais um país, uma cidade, mas um bairro – que se tornou um olho controlador – fala, então, de uma relação diferente com o espaço:

Siento que los vecinos quieren representar una obra teatral en la cual el rol del enemigo es adjudicado a los habitantes que no se someten a la extrema rigidez de sus ordenanzas () El verdadero conflicto que afrontamos descansa en los vecinos y en el conjunto de sus intolerancias. Ahora, gracias a ellos, la ciudad que en algunas horas y por obligación recorro, me parece un espacio irreal () Ellos intentan establecer leyes que nadie sabe a ciencia cierta de dónde provienen. (Eltit, 1994, p. 33-34).

A lei, que em um contexto de deslocamento geográfico seria representada pelo Estado/nação, é aqui teatralizada pelos vizinhos. O “inimigo”, neste caso, é aquele que vive fora daquela lei, um estranho a ela, de costas para ela, submetido ao rigor de suas próprias ordenanças, de seu próprio espaço insilado, de sua casa, que se configura, diante da violência destes vizinhos,

como um refúgio: “¿Cuál de todas las orillas es la que me corresponde?” (Eltit, 1994, p. 109), pergunta a protagonista, uma vez completamente separada da sociedade onde ela vive: “La casa es ahora nuestra única orilla y se ha convertido en un espacio inexpugnable para la desidia de Occidente. Jamás podrán derribar la simetría en la que conseguimos concentrar nuestras defensas”. (Eltit, 1994, p. 109). Aquela casa que no início do romance era vista apenas como um local de confinamento, pois os protagonistas estão alienados em seu próprio lugar (o Ocidente), é vista como o único espaço possível onde se pode “concentrar as defesas”, em outras palavras, encontrar uma forma de existir.

Esta transição de apropriação do espaço se vê claramente no uso dos pronomes possessivos: no início do romance, a protagonista fala da “nuestra casa” em relação ao pai ausente; no final, quando já existe uma reapropriação do significado e do lugar de identidade que a casa ocupa, aparece uma “mi casa” ligada a cenas do que talvez sejam sinais daquela hospitalidade radical que Derrida achava impossível, mas que, como vemos ao longo do romance, o insílio favorece, sustenta. A premissa de Derrida de que a hospitalidade é uma aporia reside, como já foi dito, no fato de que ela é atravessada pelo logos paterno, por uma ideia de poder que sempre interrogará o hóspede, e este interrogatório desfaz a hospitalidade, mutila-a, pois o deslocado é sempre outro de quem é necessário desconfiar. No romance, esta hospitalidade radical aparece claramente por meio da casa:

Abrí mi casa a los desamparados en cuanto tocaron mi puerta. Desobedecí, como ves, las órdenes sin el menor titubeo (después hube de repetir el gesto

con mi corazón exaltado sabiendo que tu mirada ausente me vigilaba). (...) Eran dos familias completas las que mostraron ante mis ojos la profunda miseria que transitaba por sus cuerpos. (Eltit, 1994, p. 89).

O evento narrado corresponde a um momento da trama do romance em que Margarita e seu filho, desobedecendo a todas as leis possíveis, hospedam em sua casa “los desamparados”, pessoas que, diante do desastre no Ocidente, perderam tudo. É senso comum um anfitrião perguntar ao convidado seu nome, sua origem, sua idade, e isso tornaria a hospitalidade atravessada por algo que é da ordem do poder e da autoridade e, portanto, inviabilizaria a hospitalidade. Mas, nesta parte do romance, não há perguntas diretas sendo feitas aos desamparados. Há a repetição de um gesto que questiona a aporia derridariana: “hube de repetir muchas veces el gesto de la puerta abierta (ahí tu hijo y yo definitivamente cómplices, unidos como una sola figura)”. (Eltit, 1994, p. 98). Este gesto é a linguagem do insilado, uma linguagem que vai além do verbal e é atravessada pelo corpo, que sabe oferecer-se como um lugar e oferecê-lo a outros em absoluta desobediência aos códigos legais de um lugar ao qual eles não pertencem mais.

A encenação desta desobediência à lei/pai e à lei/vizinhança torna possível o encontro de sujeitos deslocados à margem de uma ideia de sociedade/cidade: mãe e filho insilados e pessoas sem-teto que, expulsos de suas vidas e espaços, encontram naquela casa uma forma de comunidade, a daqueles que perderam seu vínculo com a sociedade que os cerca, mas conservam um espaço físico e ético que lhes permite congregarem-se por força do reconhecimento, por força de ver naquele outro uma vulnerabilidade que não

é estranha, onde a pertença é reconfigurada e feita em relação a uma dor comum e não a uma identidade pátria/país/nacional comum: “Hambrientos, definitivamente entumecidos, atravesaron el umbral. Les proporcioné todo lo que necesitan”. (Eltit, 1994, p. 89). Nesta solidariedade radical estaria a hospitalidade radical? Tenho a tendência de acreditar que sim, pois não é necessária a narrativa de uma identidade, uma linhagem, para se manifestar: “la única conversación que mantuve con ellos giró en torno al frío y a la resistencia para soportarle”. (Eltit, 1994, p. 82). Assim, não houve nenhum ritual de passagem que respondesse à autoridade, nenhuma verificação de parentesco, de filiação, de história moral.

É importante notar que esta “única comunicação” é a única de natureza verbal, arbórea e orgânica; porém, sabe-se pela história: “Me vi en la necesidad de lavar sus cuerpos. Los desvestí uno por uno y, con el paño más fino de hilo que guardaba en el fondo del armario, quise encontrar la verdadera piel que envolvía la piel de la carencia. Fue una búsqueda, un conocimiento, un estremecimiento mutuo”. (Eltit, 1994, p. 90).

Esse conhecimento, este “estremecimiento mútuo” ocorre fora da linguagem verbal (como ocorre também no discurso larval da criança?), e acontece, antes, através do corpo, mediante o encontro destes corpos necessitados e, mais uma vez, do reconhecimento de um lugar comum, de um espaço de vulnerabilidade compartilhada. Nessa necessidade de lavar o corpo podemos ler também uma necessidade de compreensão, de acesso a áreas de “verdadera piel”, como se a “piel de la carencia” não fosse legível; estamos

testemunhando, mais uma vez, a busca de um conhecimento silencioso, não expresso na linguagem. O conhecimento do insílio?

Pode-se observar como a literatura resolve a aporia derridariana, expõe a hospitalidade radical, a torna possível, porque “Dar por algumas horas un pedazo de techo no puede ser el delito”. (Eltit, 1994, p. 68). É por isso que a hospitalidade em *Los Vigilantes* é um imperativo ético.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Com base nas reflexões desenvolvidas nas seções anteriores deste artigo, alguns aspectos poderiam ser sistematizados neste momento, na tentativa de oferecer algumas conclusões. Primeiramente, pode-se afirmar que o insílio deve ser pensado dentro das múltiplas formas de manifestação do deslocamento. A figura de “quem fica” convida a repensar uma nova ideia de cidadania – atravessada pela distância entre a noção de Nação/Estado e circunscrita a ambientes domésticos/íntimos –, mas também traz à luz propostas estéticas com especificidades dignas de serem incorporadas a uma possível revisão histórica das poéticas da literatura latino-americana contemporânea, e este é o segundo aspecto que acreditamos ser relevante. Esta incorporação também requer um esforço cartográfico, um novo mapeamento que permita traçar rotas de compreensão e entendimento da comunidade literária na América Latina e no Caribe.

Como já foi dito, o insílio é um tema incipientemente estudado e sempre associado às literaturas produzidas no contexto dos regimes ditatoriais da

América do Sul. Neste sentido, um gesto cartográfico importante é ver como a literatura caribenha (principalmente a de Cuba e Porto Rico, mas também, e especialmente no contexto político atual, a da Venezuela) poderia configurar um espaço de enunciação fora da órbita das grandes capitais culturais/editoriais da região – Buenos Aires, México –, para verificar a presença do insílio como fenômeno social e como praxe estética, com o desenvolvimento de uma potente escrita insílica. Acreditamos que novos mapas, assim como a construção teórica de tais escritas, tornam-se urgentes. Assim sendo, o trabalho aqui realizado oferece chaves de leitura para começar a organizar uma forma sistematizada de pensar esses processos de escrita que abrem importantes debates estéticos em torno ao contemporâneo na comunidade literária latino-americana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Arfuch, Leonor. *O espaço biográfico dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- Barrientos, Mónica. “Autoridad, marginalidad y palabra en Los Vigilantes de Diamela Eltit”. *Cyber Humanitatis* n. 35, 2005.
- Bernd, Zila. “Colocando em xeque o conceito de literatura nacional”. I simpósio internacional relações literárias interamericanas sobre território e cultura. UFF – 8 e 9 nov. Niterói, 2007.

- Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Traficantes de sueños: Madrid, 2011.
- Clifford, James. *Itinerarios Transculturales*. Editorial Gedisa S.A. Barcelona – Espanha, 1999.
- Derrida, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade / Jacques Derrida [Entrevistado]*. São Paulo: Escuta, 2003.
- Eltit, Diamela. *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers, 1994.
- Eltit, Diamela. *Los Vigilantes*. Buenos Aires-Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 1994.
- Eltit, Diamela. *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2016.
- García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- García Canclini, Néstor. *El mundo entero como lugar extraño*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2014.
- Illánéz, Chango. *Exilio e insílio*. Una mirada sobre San Juan, su universidad y las herencias del proceso. Revista La Universidad. Disponible en: <<http://www.revista.unsj.edu.ar/numero19/exilio.htm>>.
- Ingenschay, Dieter. (2010): “Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija” [en línea]. En: *Ángulo Recto*. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, vol. 2, núm. 1. En: <<http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/articulos02.htm>>. ISSN: 1989-4015>.
- Kristeva, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Traducción de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- Ojeda, Cecilia. “Triunfo y fracaso en Los vigilantes de Diamela Eltit.” *Ciberletras* 15. (July 2006) – ISSN 1523-1720.

Lalo, Eduardo. *donde*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2005.

Palmero González, Elena. Deslocamento. In: Bernd, Zilá (org). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

Ramos, Julio. *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2012. Ravetti, Graciela. Narrativas performáticas. In: Ravetti, Graciela e Arbex Márcia. (Org.) *Performance, exílio, frontera, errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, Post-lit UFMG, 2002, p. 48-67.

Simmel, Georg. *El extranjero*. Sociología del extraño. Ediciones Sequitur: Madrid, 2012.

Fantasías revolucionarias: sobre
*Otra vez el mar y Arturo la
estrella más brillante* de Reinaldo
Arenas

*Revolutionary fantasies: about Reinaldo Arenas Otra
vez el mar and Arturo la estrella más brillante*

Candelaria Barbeira

Doctora en Letras por la Universidad
Nacional de Mar del Plata (UNMdP)
y becaria posdoctoral del Consejo
Nacional de Investigaciones Científicas
y Técnicas (CONICET). Se des-
empeña como docente en el área de
Teoría Literaria (Departamento de Letras,
UNMdP).

ORCID: <[https://orcid.org/
0000-0001-5177-7707](https://orcid.org/0000-0001-5177-7707)>

Contacto: cbarbeira@mdp.edu.ar
Argentina

Recebido em: 03 de junho de 2023

Aceito em: 17 de julho de 2023

PALABRAS-CLAVE:

Reinaldo Arenas; *Otra vez el mar*; *Arturo la estrella más brillante*; Fantasía; Lenguaje.

Resumen: El artículo aborda la novela *Otra vez el mar* (1982) y la *nouvelle Arturo, la estrella más brillante* (1984) de Reinaldo Arenas (Holgúin, 1943- Nueva York, 1990) a partir de la problematización del quehacer literario en relación con las "ficciones" subjetivas producto de la imaginación de los protagonistas. La concepción de la literatura y del lenguaje que se configura desde ambas narraciones asume un carácter bivalente y contradictorio, tensionado hacia lo testimonial por un lado y por otro hacia la fantasía como reducto de lo inefable.

KEYWORDS: Reinaldo Arenas; *Otra vez el mar*; *Arturo la estrella más brillante*; Fantasy; Language.

Abstract: The article analyzes the novel *Otra vez el mar* (1982) and the *nouvelle Arturo, la estrella más brillante* (1984) by Reinaldo Arenas (Holgúin, 1943- New York, 1990) taking as point of view the conception of literary work related to the subjective fictions product of the imagination of the protagonists. The conception of literature and language configured from both narratives assumes a bivalent and contradictory character, stressed towards the testimonial and towards fantasy as a place of the incommunicable.

Luego de instalar su nombre en las letras cubanas con su ópera prima; luego de ser arrestado, huir y ser encarcelado; luego de firmar una confesión donde admite ser un “contrarrevolucionario” arrepentido de su debilidad ideológica y de su homosexualidad; luego de prometer no escribir “ni una línea” contra la Revolución cubana (*Antes que anochezca*, p. 230); luego de un período de ostracismo al salir de prisión, en 1980 Reinaldo Arenas (Holguín, 1943- Nueva York, 1990) logra trasladarse a Estados Unidos a través de la migración masiva conocida como “éxodo de Mariel”. En esos primeros años fuera de Cuba publica la novela *Otra vez el mar* (1982) y la *nouvelle Arturo, la estrella más brillante* (1984). Ambas establecen vasos comunicantes con una línea ya presente en su narrativa: la exploración de la imaginación de los personajes como fabulación imperante sobre las circunstancias externas a la conciencia de los protagonistas; a su vez, ambas incorporan la referencia a la Revolución, contrariando la idea de literatura que se promulga desde la ficción.

OTRA VEZ EL MAR: EL MARICÓN Y EL MARXISMO

Otra vez el mar (1982) es la cuarta novela de Arenas y la tercera de la “Pentagonía”, ciclo narrativo que recibe dicha denominación a raíz de la situación agonística de los personajes principales.¹ La redacción de la novela presenta un itinerario accidentado, con sucesivas reescrituras, circunstancia remarcada en

1 La pentagonía, injerto léxico de “pentalogía” y “agonía”, se compone de las novelas *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1975), *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991) y *El asalto* (1988).

los paratextos, donde se establecen las coordenadas de las sucesivas versiones que van desde la primera, en 1966 en La Habana, hasta la que finalmente se publica, fechada en 1982 en Nueva York (*Otra vez el mar*, p. 375).

La novela se centra en Héctor, un escritor cubano en el contexto de la Revolución, con la cual tiene conflictos a pesar de desempeñarse como funcionario de alto rango. La historia transcurre en 1969 y relata el regreso del protagonista y su esposa en automóvil de Guanabo a La Habana, luego de haber pasado seis días de descanso con su hijo de pocos meses. Desde ese enclave narrativo los personajes principales reflexionan, entre recuerdos y digresiones, sobre los acontecimientos de esa semana, enfocándose en el desinterés del marido hacia su pareja y la tensión sexual entre Héctor y un joven que conoce en la playa.

El libro presenta una estructura especular organizada en dos partes. La primera se distribuye en seis secciones, del “Primer día” al “Sexto día”, identificadas en el índice, puesto que la primera parte no presenta divisiones internas: dentro del mismo párrafo se pasa de un segmento al otro y solo en el margen de la página se indica el día/sección correspondiente. Cada uno se inicia con un intertexto bíblico que establece el correlato con el Génesis y los seis días de la creación. La voz narrativa en la primera mitad está representada por el fluir de conciencia de la esposa de Héctor, a quien no se le otorga nombre. En la segunda, éste asume las riendas del relato, donde priman las reflexiones y disquisiciones poéticas sobre la narración de hechos, y se organiza a su vez en seis “Cantos” (referencia homérica, al

igual que el nombre del protagonista).² Si bien el argumento se desarrolla según una cronología lineal, la escritura se complejiza al mixturar recuerdos, fantasías y reflexiones, sumando en la segunda parte una escritura lúdica en la que predomina el verso.

En ambas partes se le otorga un rol fundamental a la espacialidad de la página: si en el trayecto inicial se produce a partir de la variación de la tipografía en el margen de la hoja en el cambio de “día”, en la segunda parte se trabajan con insistencia los espacios en blanco y la dirección de los versos de manera caligramática. El trabajo con la diagramación puede considerarse una característica propia de la obra areniana, compartida en particular con *Celestino antes del alba* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*, en las que se interrumpe la página con fragmentos de textos, primero como citas a modo de epígrafes que de manera repentina suspenden la narración, luego párrafos independientes situados en el margen de la carilla, incorporando reflexiones de los personajes o fragmentos de noticias periodísticas. Sin embargo, tal como apunta Alicia Rodríguez (1987), en *Otra vez el mar* el sistema social y político se internaliza e integra: las consignas, los documentos, citas y mensajes radiales que en las dos primeras novelas de la pentagonía se presentan a modo de collage son incorporados ahora dentro del contexto temporal y espacial de la narración.

2 La intertextualidad con la *Iliada* se vuelve más explícita aún en una escena que parodia la batalla entre griegos y aqueos llevando la épica al plano de la erótica, donde se lucha por Helena de Troya utilizando los falos a modo de espadas hasta que aparece Paris. El triángulo amoroso, como indica Olivares, se reescribe en una nueva combinación del deseo amoroso, que ya no se define en el triángulo compuesto por Menelao, Helena y Paris sino en la mujer, Héctor y el joven muchacho que conoce en la playa (1987, p. 312).

Roberto Valero señala cinco tiempos en *Otra vez el mar*: un presente instantáneo o tiempo técnico (cinco o seis horas de viaje en auto de regreso a La Habana), un pasado reciente (los seis días en la playa), un tiempo histórico (vinculado a los procesos sociales pero también a los hechos de la biografía de los personajes), un tiempo poético que abarca los sueños y visiones y un tiempo bíblico que va del Génesis al Apocalipsis (Valero, 1991, p. 144-145). El texto supone, entonces, un recorrido vectorial que va del comienzo al fin y un trazado circular, por cuanto ambas secciones abren y cierran con la escena del viaje en automóvil y la reflexión sobre el mar.

La novela en su totalidad se resignifica en las últimas líneas del libro cuando, segundos antes de que Héctor estrellé intencionalmente el coche que conduce, se revela al lector que su esposa es (y siempre fue) una creación de su fantasía: “Aún tengo tiempo de volverme para mirar el asiento vacío, a mi lado. Allá voy yo solo -como siempre- en el auto. Hasta última hora la ecuanimidad y el ritmo: la fantasía...” (*Otra vez el mar*, p. 375). Por un lado la novela aborda su propio estatuto fictivo al modificarlo en la instancia conclusiva y, a su vez, presentar la primera parte, poblada de las fantasías de ella, como una invención en tercer grado (el personaje de ficción crea un ente imaginario que al mismo tiempo se pierde en las visiones de su entelequia) o, como lo plantea Olivares, al revelarse los segmentos como mimesis del producto y mimesis del proceso (1987, p. 315).³ En este sentido,

3 En un punto, además, la imaginación se vuelve imagería en el sentido religioso, a partir de la aparición de Dios, la Virgen y los ángeles, que caminan sobre las aguas, no para probar su carácter divino sino para alcanzar un avión y abandonar el lugar (*Otra vez el mar*, p. 79).

el idealismo trascendental implicado en la poética de la imaginación creadora (la alquimia del pensamiento que le da estatuto real a lo fantaseado) se ajusta al tratamiento filosófico que Gaston Bachelard le otorga a este tema en *Poética de la ensoñación* (1960), donde atribuye la actividad poética a la ensoñación como estado intermedio entre el sueño y la vigilia, en el que la imaginación se separa de la racionalidad y las imágenes producidas crean, a su vez, lenguaje.

La “fantasía” como condición de posibilidad del argumento puede pensarse como uno de los ejes de la novelística areniana. En su ópera prima, *Celestino antes del alba* (1967), se daba la situación contraria por cuanto el personaje innominado era aquel que tenía estatuto de ser “real” y Celestino, el primo imaginario que acaparaba los principales acontecimientos del relato); la relación con la primera novela de Arenas incluso se fortalece cuando la narradora femenina afirma que Héctor, además de ser su pareja, es su primo (*Otra vez el mar*, p. 42). También en *El palacio de las blanquísimas mofetas* aparece la identidad problematizada desde la fantasía a partir de las transfiguraciones de Fortunato, especialmente con su tía Adolfinia. Es posible agregar a esta serie temática el breve libro póstumo de Arenas titulado *Sobre los astros* (2006). Allí encontramos “El hombre”, relato breve protagonizado por el único habitante del universo, quien posee el don de materializar todo aquello que su imaginación proponga, y se obsesiona con “la Idea”: “Ahora la gran idea que obsesionó a todos sus antepasados, aquella secreta idea, lo poseía plenamente y no le permitía escuchar los gemidos de los detectores que trataban de rescatarlo” (*Sobre los astros*, s/n). “La Idea” se devela al

concretarse: el personaje, literalmente, se evapora. El carácter abstracto del argumento, cargado de símbolos al estilo de una alegoría o de una parábola (o un cuento de Oscar Wilde) y las descripciones detalladas, cargadas de imágenes visuales y elementos preciosistas nos remiten al modernismo y al simbolismo, para lo cual nos sirve tener en cuenta el idealismo trascendental en este conjunto de estéticas.⁴ Sin embargo, la convergencia más significativa se da entre *Otra vez el mar* y *Arturo, la estrella más brillante*, puesto que en ambas la progresión del argumento se da a partir de las elucubraciones de la imaginación de los protagonistas, cuyas “ficciones” subjetivas adquieren un peso equiparable (incluso superior) al de los acontecimientos que tienen lugar fuera de su conciencia.

Este acento puesto en la “fantasía” y la “imaginación” ha sido interpretado en varias ocasiones en términos de una huida de la “realidad”. Eduardo Béjar piensa este aspecto en relación con el marco filosófico de la modernidad para señalar en la obra de Arenas un esfuerzo de evasión poética ante un sistema de reducción y exclusión, instaurado por una razón que se organiza alrededor del sujeto en tanto agencia homogénea y última de objetivación de la realidad (1994, p. 53). La racionalidad y la voluntad de saber, propias de la modernidad, entrarían en crisis en tanto se excluye la tendencia dionisiaca a lo inconmensurable y a un tiempo se reclama un cuestionamiento

4 La edición de *Sobre los astros* (Sevilla, Point de Lunettes, 2006), acompañada por ilustraciones de Jorge Camacho, no presenta numeración de páginas. El libro, de publicación póstuma, reúne tres relatos breves: “La reina”, “El hombre” y “La mesa” (ya publicado como relato enmarcado en *Otra vez el mar*). Según afirma Juan Abreu en el prólogo, corresponden a los primeros años de la década de los ‘70 (*Sobre los astros*, s/n).

autorreflexivo para desarticular la coerción impuesta al individuo en su deseo de lo ilimitado (Béjar, 1994, p. 59). Rodríguez piensa la construcción imaginaria de un universo donde el ser humano que no acepta el discurso autoritario, no tiene otro recurso que el silencio, la soledad y el suicidio: “El homosexualismo del narrador funciona como una particularizada estrategia para desmontar los mecanismos insidiosos de ese discurso. La muerte, desde luego, pero en la antesala de ella la imaginación”. (1987, p. 172). Laura Maccioni, por su parte, disiente con las lecturas que interpretan el recurso a la imaginación de un mundo de ficción como evasión, refugio o escape de un presente experimentado como insoportable, en el que la literatura sería el lugar de liberación y al mismo tiempo de resistencia y sostiene que para Arenas la creación literaria no se limita a una subversión de los valores imperantes, que son los mismos que se denuncian, sino que ocurre “cuando se logra abrir una línea de fuga, una vía por la cual la potencia de la vida queda liberada de las formas que detienen su devenir y la aprisionan al confinarla bajo distintos modos de organización del ser”. (2011, p. 105).

De nuestra parte recuperamos el término “fantasía” en su acepción psicoanalítica, como “Guion imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente”. (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 138). El término crece en relevancia a la luz del trabajo de Freud en “El creador literario y el fantaseo” (1907), donde vincula el fantaseo o sueño diurno al juego infantil y la actividad poética, perspectiva que entra en coherencia con las divagaciones e imágenes

que pueblan la primera parte de la novela. A su vez, la equivalencia entre “días” y “cantos”, implícita en la estructura especular de la novela, equipara simbólicamente la creación divina con la creación literaria, a partir de la homologación del génesis bíblico a la épica homérica.

En *Otra vez el mar* notamos que el fluir de conciencia de la primera parte vehiculiza la tensión entre la idea y su concreción (“Me levanto, no me levanto, me levanto no levantándome” [*Otra vez el mar*, p. 211]), pero además el pensamiento, la palabra y la acción surgen en exclusión mutua e irresoluble: “Aquí no hay trascendencia, aquí todo pertenece a la inmediatez, a la urgencia de la sobrevida ¿Si de pronto habláramos en este lenguaje en el cual pensamos?”. (*Otra vez el mar*, p. 116). La conciencia es el espacio de los anhelos, las confesiones, los propósitos, lo inarticulado y por ello mismo lo multiforme, el reducto último de la intimidad. En simultáneo el texto cuestiona la noción de “realidad”: “se sentirá acosado, disconforme, ultrajado, y también pensará que hay otra realidad, la verdadera, escondida, inalcanzable, tras la aparente ” (*Otra vez el mar*, p. 110), afirma la versión femenina de la conciencia del protagonista; más tarde él mismo llevará ese cuestionamiento al plano de la historia, contraponiendo la “R.”, que apocopa la Revolución, con la realidad, ambas socavando la fantasía: “Avance de la ‘realidad’: triunfo de la R.”. (*Otra vez el mar*, p. 219).

A propósito de lo anterior, notamos que la economía del lenguaje aparece asociada a la Revolución en el uso de siglas y abreviaturas que luego, en las “Notas finales del autor” que cierran la novela, se explicitan junto con el conjunto de citas literarias utilizadas en el texto, al incluir una lista

de abreviaturas relacionadas con la organización social establecida por el sistema de gobierno: “TC: Trabajo en el centro”, “UPC: Unión de Pioneros Cubanos”, etcétera.⁵ Esa escasez del lenguaje contrasta con la profusión verbal que caracteriza la narración: la proliferación de aliteraciones y paronomasias, los párrafos interminables, la asociación libre de elementos temáticos y la extensión misma de la novela, que se configura como un *potlatch* lingüístico-poético de signo contrario al empleo utilitario o meramente comunicativo de la palabra.

En *Otra vez el mar* se transgreden las fronteras genéricas, tanto en lo sexual como en lo textual. En este último sentido, además de la presencia de lo poético y lo dramático que permea especialmente la segunda parte, encontramos fragmentos que adquieren visos ensayísticos, como en el pasaje del “Quinto día” donde Héctor transmite a su esposa la siguiente reflexión acerca del escritor y (en) la Revolución, en una de las pocas intromisiones del discurso del personaje masculino en el de ella:

Qué se puede escribir en estos momentos, me responde sin mirarme [] Cualquier cosa que cuentes se vuelve conflictiva solamente por el hecho de ser contada tal como es; y si inventas, si imaginas, si creas, entonces es aún peor [] es horrible vivir en un sitio donde el sentido de la producción (producción que además nadie disfruta) impere *de tal modo que el creador, el artista, se crea una cosa ornamental, inútil o parasitaria* si lo acepta todo, y enemigo encarnizado si hace alguna objeción. Es ofensivo pensar que el hecho de cortar diez arrobas de caña sea mucho más importante que el de (por lo demás imposible) escribir un buen libro ¡Escribe una cantata, un himno, una loa! Si es que no quieres tener problemas. Pero el poema, tu

5 Para la noción de *potlatch*, entendido como el don o destrucción de magnitudes espectaculares de riqueza cfr. Georges Bataille (1987), *La noción de gasto*.

poema, *la poesía, es ya aquí un sentimiento antiguo, reaccionario, ridículo, contraproducente, peligroso, precisamente por querer seguir siendo nuevo (Otra vez el mar, p. 146, nuestro destacado.)*

Como primer punto debemos resaltar que la palabra pronunciada, ya sea desde el testimonio o desde la imaginación, implica un conflicto entre el individuo y la sociedad, de modo que la mujer y sus divagaciones aparecen como lo no dicho, un reducto interior que se puebla de fantasías. La caracterización del escritor que se plasma en la novela de Arenas se define por la negativa: la literatura es aquello que censura el estado, que por su parte dictamina el carácter inútil, ornamental, de todo texto literario que no sea celebratorio del sistema. Pero la disquisición de Héctor sobre este asunto se extiende aún más allá:

Cómo poder dar un testimonio de todo esto, continúa él, cómo poder mostrar, demostrar, a los que viven bajo un orden, a los que están amparados por una tradición, a los que conocen lo que es la civilización y pueden acudir a las leyes, pueden contar con la lógica de la razón si hacen un plan []. Ningún libro, ninguna palabra, nada podrá hacerles comprender a los que no lo padezcan que el hecho de soñar o pensar resulta ridículo y peligroso en un sitio donde conseguir una lata de leche es una tarea de héroes y donde tener amistad con un artista es suficiente para que te consideren un enemigo. (Otra vez el mar, p. 147-148, nuestro destacado).

De este modo, la caracterización de la literatura se encuentra ligada a funciones específicas: mostrar, demostrar, hacer comprender a un grupo específico: a los que viven amparados por eso que se presenta bajo los términos “orden”, “tradición”, “civilización” y “leyes”, es decir: la utopía de un interlocutor identificado con el estado de derecho. Sin embargo, la posibilidad

de comunicación y/o entendimiento con el Otro está obliterada: el lenguaje (las palabras, los libros) son incapaces de representar ante la mirada externa aquello que se busca transmitir.

En los textos de Arenas se manifiesta con pulso constante la concepción de la literatura en la cual se cimentan sus textos. Las características de *Otra vez el mar*, pensada como novela central de la “Pentagonía”, resuenan en concomitancia con sus ensayos, en los que pone en foco lo inconmensurable, lo irracional, lo imprevisible, lo multiforme, al afirmar que “lo imposible es lo único que permanece” y que “nuestro futuro creador está en el recuerdo –o en su invención–, recuerdo que se vuelve precisamente futuro, es decir, reto y resistencia” (*Necesidad de libertad*, p. 46). Fiel a su afán de explicitar al máximo una poética de autor, Arenas la expone al afirmar que “*La creación literaria es una vibración íntima que tiene su raíz en un lugar inefable que no será nunca la tribuna*”. (*Necesidad de libertad*, 36, nuestro destacado). La postulación de “lo inefable”, los términos “creación” y “vibración íntima” remiten a un campo semántico que no sería arbitrario oponer a los términos, “materialismo”, “producción”, “colectivo”, propios de la doctrina marxista. “Palabra escrita: palabra muerta, palabra del olvido”, escribe Blanchot (1999, p. 22), ese espacio neutro, inaccesible e incognoscible en el que se situaría la creación poética, contrasta con aquel impulso de dar testimonio, mostrar, demostrar, hacer comprender, haciendo de *Otra vez el mar* un mundo silencioso, carente de diálogo (Rodríguez 1987, p. 134).

Ateniéndonos estrictamente a la relación entre la novela y los ensayos, sin buscar contraste con el autor empírico, el héroe resulta totalizado por

el punto de vista del escritor (y aquí retomamos a Bajtín en “El autor y el héroe en la actividad estética”), sin dejar lugar a un posible excedente de visión que quede a cargo del lector. La posición de ambigüedad y apertura que el texto despliega desde los juegos con el significante, con los géneros literarios y discursivos e incluso el giro final del argumento, que reclama un trabajo activo e incluso arduo en el proceso de lectura, se cierra en lo que respecta a la valoración de los personajes, generando el efecto inverso a la construcción del héroe como un “otro para sí” del autor; sobre todo si tenemos en cuenta el estatuto de verdad al cual aspira la voz del ensayo o, por lo menos, su lugar de enunciación que excede la puesta en suspenso de la seriedad de los enunciados propia de la ficción.

A la par, la literatura aparece en la voz de Héctor como práctica de una confesión sesgada, el complemento parresíasta de una simulación que viene aparejada al contrato social: “La / litera / tura / es la consecuencia de una hipocresía legendaria. Si el hombre tuviese el coraje de decir la verdad en el instante en que la siente [] no hubiese tenido que refugiarse, ampararse, justificarse, tras la confesión secreta, desgarradora y falsa que es siempre un libro”. (*Otra vez el mar*, p. 191). Esa hipocresía se ve en un plano de inmanencia, reducida al aludir al sistema de circulación y legitimación de los textos, regido por las instituciones y los aparatos de poder. En la lista titulada “Privilegios del sistema” leemos: “Escribir un libro sobre el corte de caña y ganarse el Premio Nobel de Poesía”, “Escribir un libro de poesías y ser enviado a cortar caña durante cinco años” (*Otra vez el mar*, p. 259); así,

en la forma literaria de la paradoja se esgrime la denuncia ante la ausencia de lógica del accionar institucional.

Una serie de elementos retornan a lo largo de la obra de Arenas a modo de *leitmotiv*: el aguacero, la arboleda, la luna, el mar. En la tercera novela de la “Pentagonía” es ineludible la importancia que se le otorga a éste y, parafraseando a Virgilio Piñera, a la circunstancia “del agua por todas partes” que forma parte de la identidad de la condición insular y con ella al carácter de archipiélago, trabajado por Antonio Benítez Rojo (1989) como ensamblaje de elementos heterogéneos. Antes de pasar al análisis de *Arturo, la estrella más brillante*, nos remitimos entonces al mar como imagen que imanta las líneas de sentido que recorren la novela: la homosexualidad, la revolución, la imaginación literaria. Al comienzo de la segunda parte encontramos la analogía entre el mar y “un maricón en celo” (*Otra vez el mar*, p. 161); luego se abre otro campo de sentido en la reiteración, a modo de letanía, del verso “(El marxismo estallando).” (*Otra vez el mar*, p. 176). En las trampas del lenguaje aparece de esta manera otra vez el mar, pero el del mar(icón), el del mar(xismo). También emerge como “la memoria de algo sagrado / que no podemos descifrar”, “anhelo y congregación de deseos /que no podré realizar” y a continuación:

[...] no iremos al mar porque ver esas aguas abiertas
 (hacia el cielo fluyendo, hacia el cielo fluyendo)
 despertaría de nuevo nuestro ancestral instinto
 de cruzarlas
 y eso no puede ser. (*Otra vez el mar*, p. 279).

El mar “configura avenidas torres y palacios y / catedrales iluminadas / espectros del aire jardines y ciudades / que no veremos nunca”. (*Otra vez el mar*, p. 279). El mar representa lo desconocido, lo potencial, lo imposible y, con los románticos, podríamos pensar lo inasible, la otra orilla. Rafael Argullol sostiene que la Imaginación sería para los románticos una prodigiosa potencia entre el pensamiento y el ser, productora de imágenes y, por ende, mundos imaginarios:

Frente a la mimesis realista, la confrontación del romántico con su entorno se halla mediatizada por una confianza absoluta en la subjetividad y en las criaturas creadas por ésta. La exploración de lo Inconsciente y el desarrollo de la Imaginación son las dos armas románticas para destruir, ampliar y recrear el campo de lo real. (1983, p. 62).

El mar inviste entonces una cualidad fantasmática que une y separa al sujeto con el imposible objeto de deseo; el sujeto se constituye a partir del mar que lo separa de la otra orilla, símbolo de la falta. El mar se asocia a los castillos en el aire, espectrales, forjados en la fantasía, pero también a aquello que, como en los versos citados párrafos atrás, “no podemos descifrar”, anudando “descifrar” y “realizar”. Agamben (1995) piensa los modos de significación establecidos en Occidente a partir del mito edípico, no en el sentido que le dio el psicoanálisis sino en base al episodio de Edipo y la esfinge, para simbolizar el carácter enigmático de toda significación. El reconocimiento de los límites del lenguaje, que el filósofo italiano sitúa en la arbitrariedad del signo representada por la barrera que separa y une significado y significante, aparece en *Otra vez el mar* arraigado en el deseo irrealizable cifrado en la imagen del mar.

ARTURO, LA ESTRELLA MÁS BRILLANTE: CASTILLOS EN EL AIRE

Arturo, la estrella más brillante es una *nouvelle* (o relato extenso) publicada en 1984; aunque se indican el año 1971 y la ciudad de La Habana como coordenadas de su redacción.⁶ Una voz narrativa en tercera persona relata la historia del personaje que da nombre al texto e impone un ritmo de lectura que nos impele a atravesar sus ochenta páginas sin interrupciones, en tanto se encuentra conformado por una misma y continuada unidad sintáctica.⁷ El presente del relato se emplaza en un campo de trabajo situado en algún lugar de Cuba, al que el protagonista fue confinado por su homosexualidad. El espacio remite a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAPs), que se crean el 19 de noviembre de 1965 y se mantienen hasta 1968, constituyendo uno de los puntos más polémicos del proyecto

6 Con respecto al formato narrativo denominado comúnmente *nouvelle*, *novella* o noveleta, al que responde *Arturo, la estrella más brillante*, dice Arenas en una entrevista con Otmar Ette: “Es un tipo de ejercicio literario que no es novela, o sea no abarca la multiplicidad de personajes ni un universo completo como tiene que ofrecer la novela, pero tampoco presenta la acción concisa y lineal de un cuento. Es el desarrollo de la vida de un personaje, un momento de esa vida pero con una intensidad y una extensión que van más allá de las posibilidades de un cuento siendo por otra parte más breve que lo exigido por una novela. Eso me permite desarrollar un personaje con cierta profundidad sin tener que llenarlo de connotaciones, de los personajes que lo rodean dentro de su mundo”. (Ette, 1986, “Entrevista a Reinaldo Arenas” citado por Ette, 1996, p. 115).

7 En una conferencia dictada en diciembre de 1989 en Washington D.C., Arenas sucumbe a la tentación de explicar las intenciones autorales: “En *Arturo, la estrella más brillante* el personaje, en su mundo, está creando una especie de sinfonía. Cuando se le presenta la visión que él anhela, se le presenta siempre a través de una tonada musical. Las palabras están agrupadas como si fueran una especie de golpe orquestal, una especie de composición musical. Si hubiese un párrafo, si se detuviese, sería como interrumpir aquella música y comenzar de nuevo en otro tono, y es el mismo tono sostenido hasta que culmina con la muerte de Arturo. Por eso, no solamente no hay ni siquiera párrafo, no hay ni siquiera punto y aparte; solamente hay un punto y seguido al final, cuando ya termina el relato y ya viene su muerte. Así es como si toda la orquesta se reuniese y termina el relato, y ya viene después el punto final”. (“Humor e irreverencia”, p. 62).

revolucionario cubano al tratarse de campos de trabajo para la “reeducación” de la conducta, especialmente la homosexual.⁸

Con saltos temporales marcados desde lo formal por el uso de puntos suspensivos, la narración va entreverando este presente con diversos momentos del pasado, lo que permite al lector la reconstrucción de la historia previa: la infancia, el rechazo de la familia ante su disidencia sexual, el arresto y traslado al campo.⁹ Arturo inventa entonces un mundo imaginario para evadirse y sobrellevar las circunstancias y lo plasma a través de la escritura para luego instalarlo (e instalarse) directamente en su fantasía, vinculada a un personaje masculino que lacónicamente se menciona como “él”, en un uso particular del pronombre que se distingue de las referencias a Arturo tan solo por el uso tipográfico de la cursiva: “él, el que esperaba” “él, el exquisito”, “salones donde él y él habrían de pasarse” (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 15-16, cursivas del original). Se trata del “divino muchacho” para quien decide construir un castillo imaginario:

Arturo dedujo o creyó comprender que la divina figura no sólo solicitaba como escenario recreaciones -creaciones- aisladas y atrayentes, sino que era digna -reclamaba- todo un universo *perfecto*, un sitio *exclusivo e insuperable*, algo *superior*, meritorio de un príncipe, ¡un castillo!, ¡un castillo!, eso era, efectivamente, lo que él solicitaba (¿acaso no había surgido él, el príncipe, en el momento en que Arturo había logrado levantar una torre?), un sitio *legendario y encantado*, poblado de leyendas y atalayas, chimeneas y recodos

8 Al respecto, vale aclarar que el propio Fidel Castro —en una entrevista brindada a la periodista Carmen Lira Saade, del periódico mexicano *La jornada*— reconoció públicamente responsabilidad no intencional en la persecución a homosexuales durante la década del ‘60 y la calificó como “una gran injusticia”. (2010, p. 26).

9 Para un análisis detallado del aspecto formal del texto cfr. Gordon (2008).

mágicos, sólo entonces él, el exclusivo, volvería a dejarse admirar, a visitarlo; y a la tarea de esa insólita construcción se dio, y en su trabajo puso toda su vida -no mover un dedo gratuitamente, no desperdiciar ni una palabra, no malgastar furias, ni siquiera las imprescindibles, no tomar con pasión el terror cotidiano, reservar todas las fuerzas para su gran obra-, pero todo conspiraba, todos interrumpían, obstaculizaban, todo detenía, retardaba, retrasaba, siempre había un nuevo *campo de caña quemada* que había que cortar urgentemente, siempre había un *yerbazal* que arrancar, un *patio* que barrer, una *piedra* que remover [...] (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 70-71, nuestro destacado).

En este caso la trayectoria obstaculizada hacia el objeto de deseo no se encuentra simbolizada por el mar, ya no es la otra orilla, el estado de derecho del que se carece en la Isla lo que se anhela, sino la unión con ese Otro “divino”, inalcanzable. Esa cualidad se desplaza metonímicamente al espacio “perfecto”, “exclusivo”, “insuperable”, “superior”, “legendario”, “encantado”, adjetivos propios de las fábulas (y las fabulaciones) infantiles, un mundo de ensoñaciones, deseos, sueños y expectativas que choca con las circunstancias materiales de la UMAP: el campo de caña quemada, el patio, el yerbazal. Incluso es precisamente la locución “castillos en el aire” (“*Luftschlösser*”) la que utiliza Freud (2010, p. 128) para referirse a los sueños diurnos o fantaseos de la persona adulta que, además, se homologan a la creación literaria, pues “todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada” (2010, p. 127), mundo al que dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva.

En su disquisición sobre la experiencia y la infancia, Agamben destaca que la imaginación, que hoy se expulsa del saber como “irreal”, constituía para la cultura antigua y medieval, en su calidad de mediadora entre sentido e intelecto, el medio por excelencia para el conocimiento, en tanto mediadora entre la forma sensible y el intelecto, lugar que hoy se le asigna a la experiencia:

Pero una vez que la fantasía quedara excluida de la experiencia como irreal y su puesto fuera ocupado por el ego cogito [], el deseo cambia radicalmente de estatuto y se vuelve, en esencia, imposible de satisfacer, mientras que el fantasma, que era mediador y garante de la apropiabilidad del objeto del deseo (era lo que permitía traducirlo en experiencia), se vuelve ahora la cifra misma de su inapropiabilidad (de su “inexperimentabilidad”). (2007, p. 29).

Este fantasma se inscribe en la relación de Arturo con ese *él* inalcanzable, como fantasía subjetiva y subjetivante que da forma a “la divina figura” pero también al propio Arturo. A lo largo de la *nouvelle* entonces se construye progresivamente ese espacio fantaseado hasta llegar a su clímax cuando finalmente se completa y Arturo, imaginador-demiurgo, se funde con su creación en el instante en que es alcanzado por las balas: sobre el final de la narración, *él* adquirirá la forma de uno de los uniformados que apuntan sus armas al protagonista para finalmente dispararle por “maricón” y desertor (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 91).¹⁰ El carácter abstracto, zurcido de

10 En este personaje se combinan rasgos del mecanismo del doble presentes en textos anteriores: el doble imaginario (Celestino/primo, Fortunato/prima, Héctor/esposa) y el personaje “real” de atributos complementarios, que se ubica dentro de los parámetros de la Revolución, cuyos valores defiende: Rigo, en “Comienza el desfile”; el amigo que se descubre como traidor en “Termina el desfile”.

fantasía que parece envolver la presencia de la muerte en la novela tampoco es una novedad en la obra areniana, poblada de aparecidos y resurrecciones. Sin embargo, si en libros anteriores la muerte se entrelaza con la idea del hambre y la pobreza (“Siempre alguien se está muriendo en las casas miserables. Siempre todos nos estamos muriendo en las casas miserables” leemos en *El palacio de las blanquísimas mofetas*, p. 25) ahora la muerte se asocia a los soldados que fusilan a Arturo, o al sistema sin rostro que lleva a Héctor a acabar con su vida.

La concepción de la escritura en *Arturo, la estrella más brillante* ha sido analizada en numerosos artículos de los que rescatamos un breve panorama. Según José Ismael Gutiérrez, “el ejercicio de la escritura se desarrolla a modo de actividad clandestina, prohibida; por tanto, escribir implica un gesto subversivo” (2002, p. 48); Ortiz Díaz analiza “el tema de la escritura en *Arturo, la estrella más brillante* como indicador de una posición radical y desesperanzada con respecto al resultado del enfrentamiento entre un creador a través del acto de la escritura y un sistema que lo sabotea en todos los niveles” (2003, p. 112-113) y agrega que Arturo cae en la cuenta de la cosificación y bestialización en que se halla, y eso lo lleva a escribir (2003, p. 115). Myrna Solotorevsky plantea que el tratamiento de la actividad escritural atraviesa los textos de Arenas con un carácter compensatorio respecto de las deficiencias del mundo y en este texto en particular se concibe como testimonio e instrumento de rebelión, “pero el comienzo del texto configura ya una actitud decepcionada y escéptica respecto de las posibilidades del acto escritural”. (1992, p. 98). Entre las diferentes aproximaciones pensamos,

junto con Lionel Souquet, que la obra de Arenas se halla en una tensión entre dos polos que se explicitan en este relato: “de un lado, la imaginación creadora y el rechazo del realismo –sobre todo el realismo socialista– y de otro lado la necesidad, la urgencia, de comprometerse y de denunciar todo lo que le parece inaceptable en la realidad y, sobre todo, el régimen castrista”. (2011, p. 13).

Dos impulsos forjan la escritura en la *nouvelle*. Uno de ellos, esbozado al inicio, se asienta en la denuncia, la referencialidad y la oposición a las circunstancias; el narrador transmite la intención de Arturo de rebelarse, “dando testimonio de todo el horror, comunicándolo a alguien, a muchos, al mundo, o aunque fuese a una sola persona que aún conservara incorruptible su capacidad de pensar”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 43). Sin embargo, el temor a la muerte y la duda sobre “la eficacia de las palabras” (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 50) conlleva la tesis de que las circunstancias son inmodificables y repliega la subjetividad hacia un mundo imaginario, la utopía se traslada a la fantasía: “pues lo real, se dijo, [...] no está en el terror que se padece sino en las invenciones que lo borran”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 14). “Lo que el espíritu crea está más vivo que la materia”, escribió Baudelaire (*Diarios íntimos*, p. 17), proposición que se valida en *Arturo, la estrella más brillante*, aunque el disparador de la huida de la realidad ya no sea el tedio sino el terror.¹¹ En el texto se deja de apostar

11 En este punto nos remitimos a la asociación que hace Otmar Ette entre el nombre del protagonista y el autor de *Una temporada en el infierno*. “En el cuento ‘El reino de Alipio’, el protagonista nombra muchas estrellas, también a Arturo; pero sabe que ‘la estrella más brillante’ es Sirio. Entonces, ¿por qué el protagonista de la noveleta no se llama Sirio?”, dice Ette e inmediatamente pasa a

al nexo con los otros, a denunciar y *comunicar* la realidad, para *crear* otra realidad, que habite en sí, y para sí, individual, íntima e intransferible. Ya no se apunta a modificar un estado de cosas (y en esto nos separamos de la propuesta de Laura Maccioni enunciada páginas atrás) sino a resistirlo, a mantener intocada la voluntad y la libertad, si no de acción o expresión, de pensamiento. En ese pasaje lo que se diluye es el sentido de lo colectivo: incluso el vínculo que Arturo entabla con el grupo de reclusos en el campo de trabajo es una pantomima, una ficción de sí que ejecuta en función de su supervivencia.

El protagonista clasifica al resto de las personas en tres categorías: “ellos” (los otros homosexuales, “artificiales”, “grotescos”), “los otros” (“los que vigilan”, los que se vanaglorian de su heterosexualidad) y “los demás” (la “inmensa mayoría” de los civiles, de conducta “bovina”) (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 13-16). Descartada la comunidad, la única posibilidad de salvación es individual, y se da a través del intento de exceptuar al sujeto de la realidad circundante a través de su aislamiento en la imaginación, proceso que, como dijimos, se completará con la muerte, que aniquila el cuerpo en su carácter de resto, último nexo con el mundo. La creación que conduce inevitablemente a la destrucción resulta el tópico principal de otro texto incluido en *Sobre los astros*, titulado “La reina”, cuyo personaje tiene la capacidad de crear a su antojo todo aquello que desee (fantasee) y, ante su

responder esa pregunta con la hipótesis de que el nombre de Arturo sería una referencia velada al escritor francés, puesto que en todas las novelas de la “Pentagonía”, se integran citas explícitas y a veces transformadas de *Une saison en enfer* y de otros textos de Arthur Rimbaud.(1996, p. 121).

tabla de controles, depara “el horror y las grandes promesas” al resto del universo, el cual finalmente destruye, para quedar girando, solitario, en el vacío.

Esta escenificación imaginaria en la que Arturo diseña un mundo carente de conflicto, construido en pos de la belleza del escenario, nos indica que “El *locus amoenus* de Arenas es el espacio que no es, el pequeño reducto de la imaginación, el pequeño reducto del mundo interior, donde todo es posible”, sin embargo “en los personajes de Arenas la imaginación no podrá traspasar a la acción”. (Bertot, 1994, p. 69). Ese espacio es creado aquí para propiciar el encuentro con “él”. La asociación de esta dimensión imaginaria, ficcional, con la literatura, se vuelve explícita cuando el lector descubre que en los papeles de Arturo se encontraban las palabras que describen, es decir construyen, el universo añorado. En una requisa, al encontrar los escritos del conscripto, el personaje del teniente dice “mira lo que escribe, contrarrevolución, contrarrevolución descarada; y el cabo lee, trabajosamente, algunas palabras que no entiende: *jacintos, turquesas, ónix, ópalos, calcedonias, jades...*” (*Arturo, la estrella más brillante*, 76, las cursivas son del original). Más adelante se incorpora esa enumeración como parte del relato, superponiendo los dos niveles de enunciación (los papeles y la *nouvelle*) en la descripción de la construcción de Arturo, doblemente ornamental: por el lujo de la pedrería preciosa y el derroche del lenguaje de claros ecos modernistas. La literatura de este modo sobreimprime lo “real”, y postula “lo ideal” como una nueva realidad: “a la imagen que se padece hay que anteponerle, real, la imagen que se desea, no como imagen, sino como algo verdadero que se pueda disfrutar...”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 50).

A la par, la figura del escritor encuentra arraigo en la tradición del vate, el médium, por cuanto Arturo aparece en tanto “un instrumento, un simple artefacto” de “la gran creación, la obra” (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 11), a la vez que demiurgo, pues “él, Arturo, era Dios”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 73). La labor creativa se presenta como búsqueda permanente de “la perfección”, “lo insólito”, por medio del artificio exquisito, en rechazo a lo vulgar y lo grotesco, es decir “lo real”, siendo que “hasta los pocos deseos cuando se realizan [] se convertían también en algo grotesco, distinto, aun cuando fuese igual a lo soñado”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 52).

Ahora bien, la idea de literatura planteada por el texto no se agota en la huida de la realidad por medio de la fantasía. Un aspecto de peso en *Arturo, la estrella más brillante* son los paratextos, por los que se inmiscuye el contexto de producción: la dedicatoria “A Nelson, en el aire” y las “Notas” que cierran el libro. En éstas se explicita la referencia a Nelson Rodríguez Leyva (1943-1971), escritor cubano internado durante tres años en un campo de trabajo para homosexuales, fusilado en 1971, luego de su intento de desviar un avión hacia Florida con la amenaza de hacer estallar una granada de mano.¹² Esta anotación final es interpretada por la crítica como una muestra de la cercanía del lugar de enunciación de la novela al del propio autor (Epps, 1996, p. 810), indicio de que Arturo sería “*alter ego* de Reinaldo Arenas” (Arenas Oyarce, 2013, p. 60) o una intención

12 La referencia a Nelson Rodríguez en el poema “Si te llamaras Nelson”, publicado en la revista *Mariel*, luego en *Necesidad de libertad y Voluntad de vivir manifestándose*. También se hace referencia a este escritor en los ensayos de Arenas y se le dedica un capítulo en *Antes que anochezca*.

inicial del autor real y del personaje principal que resulta subordinada a la intención global del autor modelo (resultante de la fusión de las intenciones parciales del autor real, el narrador y el personaje) de evidenciar los procesos de deterioro individual y social que comienzan con la llegada del gobierno revolucionario (Gómez Sánchez, 2013).

Consideramos que no hay indicios suficientes en el texto para identificar a Arturo como *alter ego* del autor, en tanto que los rasgos comunes serían la homosexualidad y el oficio de escritor, que parecen insuficientes para ratificar esa relación. Por otra parte, aunque resulta tentador pensar al personaje de Arturo como máscara de Nelson Rodríguez en base a ciertas similitudes entre ellos (a los rasgos compartidos por Arenas se suman el pasaje por el campo de trabajo y el fusilamiento), hay un factor que oblitera esa lectura. Como leemos en los epígrafes de este apartado, Arenas mismo propone la identificación Arturo/Nelson; sin embargo *Arturo, la estrella más brillante* retoma su personaje principal de un relato fechado en “1967”, “La Vieja Rosa” (publicado en el tomo de cuentos *Con los ojos cerrados* en 1972, versión anterior de lo que luego sería *Termina el desfile*), y se establece como suite (Ette, 1996, p. 116) o secuela (Foster, 1992, p. 48) de aquél. De esta forma, si creyéramos en la legitimidad de las fechas de redacción consignadas en los textos, las lecturas que buscan un origen extratextual para la *nouvelle* quedan por lo menos relativizadas, al poner en evidencia su antecedente textual.

Arturo, la estrella más brillante parece debatirse entre dos concepciones antagónicas de la literatura. Por un lado, desde la historia se plantea la búsqueda de “otra realidad” por medio del arte como construcción autónoma;

se prioriza la imaginación y el lenguaje, perceptible a su vez en el trabajo formal de la *nouvelle*, en la que la primacía de lo estético se contrapone a la concepción utilitaria del arte. Sin embargo, las circunstancias que rodean al personaje no dejan de hacerse presentes en el texto, como tampoco aquellas que lo envuelven desde los paratextos: no alcanza con la dedicatoria “A Nelson, en el aire”, la intención autoral de reponer información externa a la ficción se impone como cierre de la lectura. En su intento de encontrar una solución de continuidad entre un imperativo ético y uno estético, dejando a un lado el compromiso personal del escritor, se da una contradicción en cuanto a la “política de la literatura en tanto que literatura”, en el sentido que le da Rancière de intervención “en el recorte de los objetos que forman el mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que estos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él”. (2011, p. 20-21). Ese punto de fuga radica en la renuncia a la literatura que implica la nota final, el retorno a un régimen de significación basado en la voluntad de significar; de alguna manera, el autor se resiste a perder la propiedad del texto, puesto que a la palabra literaria suma la palabra oratoria, instructiva. La paradoja de la concepción del lenguaje y de la literatura en la novela de Arenas consiste en que si se perdiese la confianza en la memoria y el lenguaje, si se pusiera en tela de juicio la cuestión de la mediación, caería también un manto de duda sobre el carácter de “verdad” con que se promulgan los argumentos ante el lector.

EN EL AGUA COMO EN EL CIELO: A MODO DE CONCLUSIÓN

Si el nombre propio, en su calidad de designador rígido, resalta el carácter arbitrario del lenguaje, el personaje de Arturo a lo largo de la *nouvelle* se afana por darle una razón a la onomástica. Por un lado recibe el nombre de Arturo, tomado por el personaje de la madre de un volumen titulado *Astronomía para las damas*, que designa al lucero de la tarde. Por otro, se le otorgan otras denominaciones, que aspiran a justificarse en lo descriptivo: “la tapia, la loca muro, la viuda triste, fueron los primeros nombres por los que se le llamó a Arturo en el campamento, la Esfinge, Madame Tapón”. (*Arturo, la estrella más brillante*, p. 36). El lugar remotísimo sobre el cual escribe, según se afirma al comienzo del texto, es alcanzado por el protagonista en la línea final de la novela, “girando sobre el horizonte”: pasa del plano de lo terrenal al de lo celestial, adquiere el carácter ideal, estetizado e inalcanzable de los astros, es decir: se convierte en arte, alcanza su deseo. Héctor, por el contrario, en el instante final rompe la ficción de su fantasía al nombrarla, al explicitar la inexistencia de la narradora de la primera parte: “Allá voy yo solo –como siempre– en el auto. Hasta última hora la ecuanimidad y el ritmo: la fantasía Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar.”. (*Otra vez el mar*, p. 375). Como sus personajes, la imaginación queda sobre el final girando y estallando, como razón que coloca al arte en el lugar de una tarea de sedición contra la muerte (Durand, 1968, p. 126). Acaso la concepción de la literatura que encontramos en estos textos de Arenas, contradictoria y ambivalente, encuentre su piedra de toque en la Revolución, ya no pensada como sistema

de gobierno sino entendida, junto con Deleuze y Guattari (1993), como el entusiasmo absoluto de una utopía de inmanencia que comparte este plano con el acto creativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 1995 [1977].
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007 [1978/2001].
- Arenas, Reinaldo. *Con los ojos cerrados*. Montevideo: Arca, 1972.
- Arenas, Reinaldo. *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Caracas: Monte Ávila, 1980.
- Arenas, Reinaldo. *Termina el desfile*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Arenas, Reinaldo. *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos, 1984.
- Arenas, Reinaldo. “Si te llamaras Nelson”. En: *Mariel*, II, 5, 1984, 6.
- Arenas, Reinaldo. *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point de lunettes, 2012 [1986].
- Arenas, Reinaldo. “Humor e irreverencia” [1989]. En: *Encuentro de la cultura cubana*, 19, 2001, p. 59-63.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2004 [1992].
- Arenas, Reinaldo. *Sobre los astros*. Sevilla: Point de lunettes, 2006.
- Arenas Oyarce, Mauricio. “La articulación del fracaso en dos autores latinoamericanos: *Arturo, la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas y *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. *Acta Literaria*, 47, 2013, p. 51-67.

- Argullol, Rafael. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Bruguera, 1983.
- Bachelard, Gaston. *Poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 [1960].
- Bataille, Georges. *La parte maldita* precedida de *La noción de gasto*. Barcelona: Icaria, 1987 [1967].
- Baudelaire, Charles. *Diarios íntimos*. Buenos Aires: Fraterna, 1978.
- Béjar, Eduardo. “Reinaldo Arenas o la angustia de la modernidad”. En: Sánchez, Reinaldo (ed.). *Reinaldo Arenas: Recuerdo y Presencia*. Miami: Ediciones Universal, 1994, p. 53-61.
- Bertot, Lilian. “Figuras y tropos de la opresión en la obra de Reinaldo Arenas”. En: Sánchez, Reinaldo (ed.). *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*. Miami: Universal, 1994, p. 63-75.
- Blanchot, Maurice. *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. Trad. de A. Ruiz de Samaniego. Madrid: Tecnos, 1999.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1968.
- Ette, Otmar (Ed.). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- Epps, Brad. “Estados de deseo: homosexualidad y nacionalidad (Juan Goytisolo y Reinaldo Arenas a vuelapluma)”. En: *Iberoamericana*, LXII, 176-177, 1996, p. 799-820.
- Foster, David William. “Consideraciones en torno a la sensibilidad gay en la narrativa de Reinaldo Arenas”. En: *Letras*, 40, 1992, p. 45-52.
- Freud, Sigmund. “El creador literario y el fantaseo”. En: *Obras completas, Tomo IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2010 [1907], p. 123-135.

- Gómez Sánchez, Darío. “A função testemunhal na narrativa latino-americana de tema homossexual”. Em: *ANAIS ABRALIC INTERNACIONAL* 1 (2), Campina Grande, 2013. Disponible en: <http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_532_ee654455f50edfa33cfc47662ddb5ce8.pdf>. Consultado: 05/09/2022.
- Gordon, Rocío. “La creación como culminación: Forma y contenido en *Arturo, la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas”. En: *Iberoamerica global*, 1, 3, 2008, p. 201-217.
- Gutiérrez, José Ismael. “Reinaldo Arenas: exilios reales y ficcionales”. En: Murrieta, Fabio (selecc. y prólogo). *Creación y Exilio. Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la distancia*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2002, p. 46-53.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. “Fantasía”. En: *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004 [1967], p. 138-143.
- Lira Saade, Carmen. “Soy el responsable de la persecución a homosexuales que hubo en Cuba: Fidel Castro”. En: *La jornada*. Ciudad de México, 31 de agosto de 2010, 26. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/31/index.php?article=026e1mun§ion=mundo>>. Consultado: 02/06/2023.
- Maccioni, Laura. *Líneas de fuga. Literatura y política en Reinaldo Arenas y Juan José Saer (1960-1975)*. Tesis doctoral en Filosofía. Maryland: Universidad de Maryland, 2011.
- Olivares, Jorge. “*Otra vez el mar* de Arenas: dos textos (des)enmascarados”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 67, 1, 1987, p. 311-320.
- Ortiz Díaz, Jesús. “Desesperanza y exilio; realidad y escritura: *Arturo, la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas”. En: *Colorado Review of Hispanic Studies*, 1 (1), 2003, p. 109-127.
- Rancière, Jacques. “Política de la literatura”. En: *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011, p. 15-54.

Rodríguez, Alicia. *Literatura y sociedad: tres novelas de Reinaldo Arenas*. Florida: University of Florida, 1987.

Solotorevsky, Myrna. “La relación escritura-mundo ejemplificada en textos de Reinaldo Arenas”. En: Vilanova, A. (Coord.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 4, 1992, p. 993-1002.

Soto, Francisco. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Betania, 1990

Souquet, Lionel. “Reinaldo Arenas: Simulacros e imagen ‘alucinante’ contra la falsedad del realismo socialista”. En: *Simposio Internacional Imágenes y Realismos en América Latina*, Université de Leiden, Pays-Bas, septiembre -octubre 2011. Disponible en: <<http://imagenesyrealismos.leiden.wordpress.com/2012/01/24/actas/>>. Consultado: 02/06/2023.

Valero, Roberto. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Miami: NorthSouth Center University of Miami, 1991.

Intervenções críticas na/da escrita de Moreno. Caderno de bitácora

*The critical interventions within/of Moreno's Writing:
a logbook*

Miriam V. Gárate

Professora Associada do Departamento de Teoria Literária/Unicamp. Autora, entre outros, de *Entre a letra e a tela: literatura, imprensa e cinema na América Latina* (2017). Co-organizadora (junto a Alfredo Cordiviola, Elena Palmero González e Ana Cecilia Olmos) da coleção *Temas para uma História da Literatura Hispano-americana* (4 volumes, 2022-2023).

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-6653-5954>>

Contato: mgarate@unicamp.br
Brasil

Recebido em: 24 de junho de 2023

Aceito em: 17 de julho de 2023

PALAVRAS-CHAVE:

María Moreno; *Black out*;
Oración. Carta a Vicki
y otras elegías políticas;
Arquivos; Intervenção crítica.

KEYWORDS:

María
Moreno; *Black out*;
Oración;
Carta a Vicki y otras elegías
políticas; Archive; Critical
intervention.

Resumo: O artigo busca examinar alguns procedimentos relacionados a práticas de descoleção cultural e usos do arquivo nos textos de María Moreno, em especial, em dois deles, mais recentes, nos quais a “imaginação íntima” (Link) e a intervenção crítica se revezam e interagem: *Black out*, de 2016, e *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, de 2018. Inicialmente, apresentam-se alguns traços recorrentes da escrita de Moreno: o “cartonerismo epistemológico”, a bricolagem de textos e teorias, a heterogeneidade de registros discursivos, a ênfase na voz e na escuta, a fragmentariedade, o autoplagio. Em um segundo momento, ensaia-se a leitura de algumas passagens que inscrevem novos/outros sentidos nos arquivos manipulados nos dois textos.

Abstract: The purpose of this paper is to examine some procedures related to the practices of cultural decollection and use of archive in María Moreno's works, in which “intimate imagination” (Link) and critical intervention are used alternately and conversely interact, *Black out*, from 2016, and *Oración: Carta a Vicki y otras elegías políticas*, from 2018, are especially highlighted. Firstly, the following recurrent marks in Moreno's writing are presented: “epistemological *cartonerismo*”, bricolage of texts and theories, emphasis on voice and hearing, fragmentarity, and self-plagiarism. In a second moment, a tentative reading of passages which inscribe new/other meanings on the archives manipulated within both works.

I

Em “La crónica como espacio de la *descoleccion* cultural. Escenas de museo en Pedro Lemebel y María Moreno” (2020), María José Sabo examina a desmontagem crítica da “cena do museu” levada a cabo por ambos os escritores, uma operação que visa à descoleção das formas de acumulação, uso e exibição da cultura estabelecida e de modos de narrar a ela associados. Para tanto, Sabo recupera as considerações de Clifford sobre o colecionismo como política de conservação cultural decisiva no contexto da modernização ocidental, assim como a proposta de Canclini que, em finais do século XX, impulsiona uma nova agenda baseada na descoleção enquanto atividade que supõe a incorporação de materiais obliterados, deslocados ou esquecidos capazes de comover as tradições nacionais fortemente associadas ao museu tradicional, na América Latina, e de abrir o arquivo sancionado como “comum” por essas tradições, interpelando, assim, seus fundamentos.

O marco conceitual traçado pela crítica objetiva ler as estratégias que evidenciam o exercício de uma “curadoria anômala” em quatro crônicas dos escritores referidos no título, nas quais é convocada a cena do museu: “El museo de Lo Abraca” (2013) e “La muerte de la Madonna” (1996), de Pedro Lemebel; “Solía (Plaza Dorrego)” (2008) e “Siempre es difícil volver a casa” (2001), de María Moreno. Mas, para além do motivo museístico, Sabo estabelece uma correlação não menos decisiva com o gênero desses textos, ao resgatar um conjunto de estudiosos que destacaram a sensibilidade acumulativa e arqueológica (museística, em consequência) da crônica modernista hispano-americana. De diversas perspectivas, Yurkievich, Ramos, González, Stephan e Andermann,

entre outros, frisaram essa espécie de sintonia que se traduziu em uma retórica da crônica modernista marcada pela vontade de aglutinação dos signos culturais da modernidade, assim como de passados prestigiosos ou exóticos, pela coleção expressa nas recorrentes enumerações e sua exibição estética, pela escopofilia recoletora do *flâneur* em meio a uma cidade que aparece (ou, antes, é formatada) como uma espécie de vitrine. Se a crônica modernista hispano-americana mantém pontos de contato com o colecionismo, o arquivismo e o museu, as crônicas de Lemebel e de Moreno revisitam esses procedimentos e essa cena para interpelá-los, fazendo emergir uma sensibilidade crítica outra que se distancia do culto pelo passado e abre-se, ao invés disso, à possibilidade do por vir, ao acolher vozes e convocar afetos que desorganizam catálogo museístico constituído. Ativam uma força anarquizadora, anarquizadora do arquivo (Seligmann, 2018, p. 38), que acena para novos imaginários em torno das tramas vitais tecidas entre a cultura, seus relatos, seus modos de circulação e de guarda ou conservação.¹ Dessa forma:

Las crónicas de Pedro Lemebel y de María Moreno vuelven a esta escena originaria, moderna, del museo, para re-escribirla, interpelando su política del

1 Em “Solía (Plaza Dorrego)”, última crônica da série que integra o livro *Banco a la sombra* (2008) de María Moreno, Sabo lê um gesto de simultânea evidenciación e desarticulação dos procedimentos da crônica de viagem, entre os quais frisa a convenção do *ter estado aí* e a enumeração caótica. Em “Siempre es difícil volver a casa” (2001), crônica na qual se evoca o processo de restituição do crânio do cacique Mariano Rosas (ou Panguithruz) à sua comunidade, o anarquivamento vincula-se à reinterpretação de uma crônica de Lucio V. Mansilla sobre o cacique e à patrimonialização dos restos indígenas impulsionada pelo do Estado em finais do século XIX, no marco das políticas positivistas (política responsável pelo depósito do crânio de Panguithruz no Museu de Ciencias Naturales de La Plata até 2001). Essas cenas do arquivo serão desarticuladas a partir da convocação de outras vezes no texto, em especial, as dos descendentes do cacique que renarram tanto a cena de Mansilla como uma história de saque e genocídio, a partir de suas próprias experiências de vida.

archivo concomitante a la de la literatura. Ambos cronistas trabajan el género desde una apuesta política por abrir el repertorio de lo culturalmente valorado, haciendo entrar otras voces y otras formas de construir y conservar la memoria, dentro de las cuales se inscribe la crónica misma. De allí que las búsquedas de Lemebel y de Moreno no se orienten hacia un sentido anti-museal, sino hacia una nueva “escena del museo” donde la pulsión museal se reconfigura al volverse espacio para reactivar aquello que quedó fuera o detrás de lo exhibido [...] la escritura no borra el museo, sino que funciona en el intersticio de sus colecciones descomponiendo su lógica. (Sabo, 2020, p. 117).

Dessa perspectiva, interessa resgatar um acontecimento que data do mesmo ano do artigo de Sabo: a nomeação de María Moreno como diretora do *Museo del libro y de la lengua* (associado à Biblioteca Nacional) em janeiro de 2020 e os termos em que ela se refere a sua gestão, em uma entrevista concedida a Luciana de Mello por ocasião do lançamento de *Loquilambia*, livro publicado em 2019. Mello inicia a conversa perguntando pela gênese do volume e da expressão-título:

-¿Cómo surge la idea de esta “isla voladora y sin fronteras, este asentamiento transnacional para los disidentes sexuales” como llamas en el prólogo a este libro?
-Primero fue la resonancia de una palabra, “loquibambía”. Una especie de ternura por su desaparición, como tantas otras del lunfardo o del simple lenguaje coloquial reinventado. Soy como esos maniáticos que hacen un museo juntando cosas que no son lo suficientemente antiguas ni lo suficientemente prestigiosas ni lo suficientemente exóticas como para formar parte de un museo tradicional. Como *El sueño del tano*, que está camino a San Pedro y que visitamos una vez con Gaby Cabezón Cámara [...]. Con David Viñas planeábamos hacer un diccionario con esas palabras *desactivadas* o expresiones como “adornada como un brazo de mar” o “vos no servís ni para ver quien viene” [...].

-¿Entonces esta manía de hacer museos cocoliche viene de antes de tu nombramiento?

-¡Flor de fallido! Te seguro que se me escapó. Lo que pasa es que los lugares como *El sueño del tano* son performances fetichistas autobiográficas más que museos. Y por ahí me gustaría que el “Museo” se llamara “Casa del Libro y de la lengua”. “Casa” como idea que rompa con el imaginario de contemplación de un objeto aunque sea la lengua que es invisible, plurinacional tutti frutti, “sin aduana ni peaje” según mi poster. “Casa” para los feminismos y sus debates. En ese sentido me gusta la “huella” en ese espacio, del origen del *Ni Una menos* con la maratón contra el femicidio de 2015. Y me gusta pensar la gestión como “en parentalidad”, lo contrario a sostener un imaginario de ruptura y originalidad respecto de un legado anterior, el de María Pía López. (Moreno, 2020, s/n).

II

O interesse de Sabo pelos usos do arquivo na escrita de Moreno, do qual a cena do museu seria uma expressão, possui outra faceta complementar e indissociável, já que às intervenções sobre o arquivo cultural-literário estabelecido justapõem-se as efetuadas sobre o arquivo pessoal, constituído pelos materiais previamente publicados na imprensa periódica e submetidos a operações de seleção, reorganização, montagem e auto-edição que ganham relevo a partir de 2001, quando começam a aparecer uma série de títulos: *A tontas y a locas* (2001), *El fin del sexo y otras mentiras* (2002), *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar* (2005), *Banco a la sombra* (2008), *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie* (2011).² Sabo os examina em outro estudo anterior, de 2015, no qual destaca um tipo de intervenção que não almeja recuperar ou alterar os textos do passado em busca da unidade

2 Embora lançado em 2011, *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie*, começou a ser escrito, como assinala Moreno na Apresentação, no ano de 2001.

e da coerência tradicionalmente associados à noção de obra, mas, contrariamente, minar esses valores reafirmando a potência da instabilidade e da fragmentariedade dos mesmos (2015, p. 69). Dessa forma, “al no ajustarse ni “hacer sistema” con un todo”, a manipulação do arquivo próprio daria lugar a uma espécie de não-livros que “insisten en una nueva archivación que será siempre inestable, abierta y provisoria”. (Sabo, 2015, p. 70).³

Também neste caso a remissão ao espaço discursivo da crônica resulta decisiva, tanto por se tratar de textos de Moreno publicados anteriormente na imprensa periódica que passam a se movimentar em direção à série literária, mais vinculada à tradição libresca, porém sem o propósito de legitimá-la (uma diferença na semelhança para com a passagem ao livro das crônicas de vários modernistas hispano-americanos), como por remeter, segundo Sabo, ao momento em que a escritora empreende uma reapropriação da crônica e de sua autofiguração como cronista, gesto que irá tornando-se mais explícito a partir de então.⁴ Nessa reciclagem do próprio arquivo iniciado nos anos 2000, Moreno vai delineando sua auto-imagem e os traços da escrita

3 Não obstante a escrita fragmentária e a denegação dos princípios de organicidade, direcionalidade e univocidade do sentido sejam de fato traços fortes da textualidade de Moreno e das escritas das últimas décadas de modo geral, é preciso não esquecer sua longa tradição moderna no marco das culturas européias e na América Latina. Sobre suas manifestações no subcontinente, veja-se o capítulo de Ana Cecilia Olmos (2022).

4 Além das Introduções analisadas por Sabo, diversos artigos de Moreno e entrevistas feitas a ela abordam a questão. Assinalo apenas alguns: “Escritores crônicos” (2005); “Decir yo siempre estuvo de moda” (2008), “Crónicas de colección” (2010), “La mujer invisible” (2011). Nessa constelação de textos é possível identificar uma constante problematização do gênero endereçada a questionar a tendência a associá-lo às grandes reportagens investigativas feitas “no coração dos fatos” e às formas do jornalismo literário tradicional, bem como a sublinhar a dupla conjuntura de interesse acadêmico e editorial na qual a crônica teria voltado a “estar de moda”. (Moreno, 2005).

cronística que pratica, tarefa assumida, entre outros, pelos textos de abertura dessas miscelâneas, textos que não supõem um avanço ou uma superação, mas circulam pelas dobras temporais das décadas transcorridas.

Os traços dessa autotijuração e dessa praxis foram objeto de numerosos estudos, não todos uníssonos. Mas algumas características são de fato consensuais: em primeiro lugar, o “cartonerismo epistemológico” (Pauls, 2020, p. 230), a bricolagem e o “enxerto” (Romero, 2020, p. 240) de textos e teorias submetidas a uma reutilização irreverente e, via de regra, corroídas ou rebaixadas pela mescla com saberes e dizeres não legitimados (fórmulas populares, jargões clandestinos, etc). É a própria Moreno quem se referirá ao *modus operandi* de sua escrita como “cartonero”, reverberando, como bem lembra Sabo, o colapso do ano 2001 e os modos de reciclagem e reuso de materiais (não menos evidente é a reverberação do trapero/catador benjaminiano com o qual guarda evidentes pontos de contato). Essa “bárbara ilustração”, esse “uso plebeu” dos discursos teóricos, é composto de elementos heterogêneos, mas entre eles se sobressaem as teorias feministas, a psicanálise aprendida na “universidade laica” dos bares frequentados nos anos de 1970-1980, espaço alternativo de circulação de saberes repetidamente reivindicado, as diversas manifestações da cultura *under* desse período e uma pluralidade de discursos teórico-críticos oriundos do âmbito acadêmico com o qual se estabelece uma interlocução crescente embora sempre marcada pela apropriação antidogmática e parcial: de Julio Ramos a Silvia Molloy ou Foucault, de Josefina Ludmer e Ricardo Piglia a Roland Barthes ou Alan Pauls. Um dos subtítulos de “Decir yo siempre estuvo de moda”,

palestra proferida em 2008 na Cátedra Abierta da Universidad Diego Portales, do Chile, e publicada na *Revista Dossier* da mesma instituição, basta para ilustrar essa tendência a “*cocolichear* la nobleza de un saber extranjero, casi siempre francés, con el moho abrasivo de los dichos populares (Pauls, 2020, p. 230): *A pesar de Derrida, De Man y tuti cuanti*. Assim, o correlato formal desse cartonerismo é uma dicção de linhagem (neo)barroca(sa) na qual coexiste esse conjunto de registros discursivos heterogêneo misturado (quase centrifugado, se poderia dizer) com fórmulas provindas da oralidade em suas diversas modulações, fato associado a uma autofiguração na qual o ouvido (das interlínguas, do rádio, etc) e a voz (Sabo resgatará as figuras da “gritaria”, da “saliva” e do “balbucio”) ganham destaque. E que se traduz na “desesperada tentativa de dar forma a la frase más larga del mundo” (Bernabé, 2017, p. 115), por meio de fraseio sinuoso e desviante que parece esquivar a conclusão.

III

Os títulos publicados por María Moreno nos últimos anos reiteram os procedimentos apontados, mas em três deles, especialmente, tanto as intervenções sobre os discursos e relatos culturais, como a manipulação do próprio arquivo, organizam-se de maneira mais visível a partir da presença do eu (embora não necessariamente em torno dele). Refiro-me a *Black out* (2016), *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) e *Contramarcha*

(2020).⁵ Neles, o horizonte autobiográfico, ou para usar uma fórmula de Link da qual Moreno se vale com frequência, a “imaginação íntima” do sujeito que rememora, recicla ou relê, pressiona as páginas contidas entre duas capas em direção à unidade que evadem, da qual insistem em se furtar, embora a recursividade de alguns gestos acabe imprimindo certo efeito de “sistema”, certa marca autoral - a marca de uma autora de papel, por certo, cuja vida é menos a origem de suas fábulas que uma fábula concorrente com o processo de escrita (Barthes, 2004, p. 72).⁶ Mas a regularidade dessas intervenções que promovem cruzamentos contínuos entre os discursos culturais do passado/presente ‘vivido’ (um arquivo pessoal feito de afetos, lugares, adições, preferências estéticas, opções éticas) e os discursos do museu literário argentino (composto, entre outros, por uma série de nomes vinculados às letras do século XIX que voltam uma e outra vez: Sarmiento,

5 Outros títulos publicados nesse período são *Panfletos. Erótica y feminismo* (2018), *Loquilambia. Sexo e insurgencia* (2019) e *Y que se rompa todo corazón. Flash relatos* (2019).

6 Nesse sentido, vale a pena lembrar as numerosas advertências ao leitor espalhadas pelo mais “confessional” dos livros de Moreno, *Black out*, a começar pela anedota limiar sobre o passageiro ébrio que carrega uma mangosta em uma gaiola, anedota que arremata do seguinte modo: “La necesito [a mangosta] porque como soy curda, no puedo separarme de ella, si no ¿quién se comería las víboras? Un policía le preguntó cuáles víboras. Las del *delirium tremens*, contestó. Pero esas víboras no son verdaderas, le dijo una chica. Entonces el hombre levantó una punta del trapo para mostrar que la jaula estaba vacía. Tenía un aspecto radiante cuando dijo: pero esta mangosta tampoco es verdadera”. (Moreno, 2016, p. 10). Veja-se também esta passagem: “¿Si escribo lo que escribo, me desnudo? Hay quienes leen como si se tratara de la *vida misma*. Temblorosos de unanimidad admirativa, mientras creen alcanzar algún mendrugo de intensidad admirativa en medio de la opacidad habitual del mundo -tomándola como una confesión-. Son como esos pájaros que entraron a un museo y, deteniéndose ante una naturaleza muerta hiperrrealista, se pusieron a picar los frutos. Y no hay nada que tocar sino páginas hacendosas”. (2016, p. 271).

Echeverría, Mansilla, Hernández) acabam por esboçar uma *persona* e uma imaginação crítica identificáveis.

Os exemplos de manipulação do próprio arquivo que desenham a genealogia dessa imaginação na tríade citada abundam. Baste mencionar no momento apenas um, aquele que refere à relação mantida durante a infância e a adolescência com o rádio, experiência que abre as portas “a la prosa de Emily Brontë, traducida en la voz” do popular ator de radioteatro Pedro López Lagar (passagem presente em *Black out* e *Contramarcha*), assim como também, graças ao “tango” e especialmente a Gardel, abre caminho ao “gusto por la metáfora”, cena contrabandeada de um artigo compilado em *Subrayados* (Moreno, 2013, p. 57-63), que migra a *Contramarcha* (2020, p. 43-46) e em ambos os casos dá lugar a uma cena da leitura (na acepção de Molloy) que embaralha as hierarquias do oral e do escrito, da literatura instituída e a cultura de massa, desarticulando (e rearticulando) seus lugares no arquivo ao juntar Gardel com Rubén Darío e propor uma ficção de origem segundo a qual “é com Gardel” que Moreno “aprendeu a ler”:

Yo imitaba a Gardel frente al el espejo del ropero. Hacía *playback*, agitando las narinas [...] Con el cebo de la voz bruja yo entraba en el gusto por la metáfora, puesto que, por añadidura, me marcaba un maestro al que la familiaridad de Cadícamo le quitaba el apellido (Darío): Al raro conjuro de noche y reseda/temblaban las hojas del parque también/y tu me pedías que te recitara/esa sonatina que soñó Rubén [...] Siguiendo las líneas de Gardel con los oídos y agarrada al tango canción fui a parar a la poesía modernista y a la literatura abarcable [...] *podría decir que con Gardel aprendí a leer.* (Moreno, 2020, p. 46).

Essa precoce vocação de “ler com os ouvidos” encontra outra efetivação em vários episódios de *Black out* que rememoram a sociabilidade dos bares⁷ e um tipo de transmissão oral de formulações teóricas ou estéticas dos anos 1970, de teor experimental, aprendidas através desses “vocalistas” chamados Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán ou Norberto Soares, associação que desencadeia uma evocação de “los muchachos” traduzida ao imaginário do tango, do recitado *criollo*, do repentismo.⁸ E que repentinamente, mediante a convocação do álcool sob forma da ginebra consumida na juventude, pode conduzir, sem preâmbulos, ao enxerto de uma intervenção crítica (uma espécie de micro-ensaio) sobre o museu da literatura gauchesca:

Yo solía tomar la comunión entre muchachos con la ginebra que Alcides Zubarán me había enseñado como olvido. En el Ramos de la calle Corrienes aquello que bebíamos - por transmisión oral, anhelo de pedigrí bohemio o estética populista - contradecía el eslogan “La bebe todo el mundo”. En la imagen publicitaria, la copa de ginebra se veía en la mano de una campesina

7 Julieta Viú Adagio (2021) estabelece uma interessante relação entre a sociabilidade representada em *Black out*, a bohemia, e os romances de artista dos escritores modernistas de finais do século XIX.

8 Cito um fragmento: “Recuerdo a ese fantasma en forma de círculo de cabezas animadas bautizado *Los muchachos* [...] Los rostros permanecen borrosos pero me resuenan los tonos como si ellos -los muchachos- hubieran sido vocalistas. Osvaldo Lamborghini era *Pachequito* - masticaba y dilatava cada palabra como si mascullara -y, manierista en la escansión, solía lanzar un soplo de veneno criollo como si lo extrajera del anillo de un Borgia; Germán García, Alberto Castillo, porque arrastraba las vocales hasta hacer olvidar de qué sílaba provenían - eran vocales de conspiración; y Luis Gusmán, en cambio, era Gabino Ezeiza en su única grabación del *Himno a Paysandú* - su voz parecía la de un muerto vivo o de alguien que tiene en su garganta de vampiro estalactitas y telarañas cristalizadas-. Norberto Soares *sostenía* muy alto el agudo como Ignacio Corsini en *La muchacha del circo* antes de la caída fatal” (Moreno, 2016, p. 122). Pachequito (Cayetano Daglio, 1898-1982), conhecido como “El payador de América”; Alberto Castillo (1914-2002), popular cantor de tangos, milongas e candombes; Gabino Ezeiza (1858-1916), considerado dos maiores repentistas; Ignacio Corsini, célebre cantor de tango, de origem italiana.

holandesa de cofia con orejas o en la de un clubman vestido de jaquet. Pero nosotros bebíamos ginebra porque queríamos escribir; ya comprendíamos que en nuestra literatura la ginebra es *estructural*: beberla nos hacía *pertenecer* [...] No por simple líquido, la ginebra es menos importante que la muerte de Beatriz Viterbo como condición de “El Aleph”, es el argumento químico del *disgraciarse* de Fierro, antes de lanzar la injuria que terminará con la muerte del Negro (“Va...ca...yendo gente al baile”) [...] Al Negro la ginebra *le pega* dos veces: desde la copa y desde la botella que Fierro le tira antes de ensartarlo. Cuando Cruz y Fierro se van al desierto, el beso por turnos al porrón es la garantía de que se trata de una de esas uniones homosexuales con instintos coartados en su fin como llamaba Freud a la homosexualidad sublimada del *macho a macho* [...] El porrón que pasa de mano en mano, los gargueros calientes, y el estiramiento de pescuezos me hace pensar en una *felatio* por turnos. (Moreno, 2016, p. 99-100).

Agente do *disgraciarse* (da violência, do matar e morrer), a genebra é simultaneamente significante comunitário (“beberla nos hacía pertenecer”);⁹ agente da injúria que discrimina (à mulher/va... ca..., e ao Negro), a genebra devém também, nesse freudismo *acriollado* de botequim, figura da

9 Várias passagens de *Black out* desmontam a associação unívoca álcool-violência e exploram outras significações: consolo para os setores populares, como por exemplo na rememoração do cortiço familiar e dos inquilinos da Europa central (“En cada cuarto había una patria, una etnia, una lengua. Y en cada cuarto también la presencia consoladora del alcohol”; 2016, p. 41); gesto anti-utilitário que põe efemeramente em cena a recusa em alimentar a força de trabalho por parte dos setores populares, aos quais os discursos higienistas de finais do XIX vinculam seu consumo via degeneração, doença e desagregação dos laços familiares (“Al beber se escapa a la red de lo útil dando un sentido jodedor al hecho de *alimentar la fuerza de trabajo*”; 2016, p. 44); imagem de intermitentes agenciamentos comunitários, como no fragmento acima citado e em outro ‘microensaio’ acerca da anedota narrada por Benjamin em *Falerno y bacalao*. A partir dela, Moreno recupera o prazer de Benjamin em meio a um grupo de trabalhadores que jantam bacalhao seco, à medida que o vinho o embriaga (“nada lo diferencia de la multitud”; “El vino, ese gran gestor de comunidad”; 2016, p. 58-9). Varios fragmentos dessa última cena-microensaio de *Black out* fazem parte do arquivo Moreno e constam no artigo “Hacerse de abajo”, do livro *Subrayados*.(2013, p. 155-158).

“homosexualidad sublimada de *macho a macho*” e da “*felatio* por turnos”. A leitura/escuta se imiscui e identifica um sujeito mais, uma minoria mais, um *outro* mais, no interior da lógica máscula e viril que sanciona o texto fundador - e que a interpretação desarticula.

IV

O retrato desse outro amigo e coetâneo de Moreno que foi Miguel Briante também enfatiza, junto com a dicção do jovem escritor que nos anos 1960 “posaba de Rimbaud sin saber francés” ou “hablando francés como un bretón que no fue a la escuela” (2016, p. 185), seus “ademanes de gaucho malo” (2016, p. 178) devotado ao “rapto de las sabinas con herencia patricia”. (2016, p. 178). E uma de suas ficções servirá de ocasião para uma nova incursão, esta vez, uma *Excursión*, pelo arquivo literário. Mas, antes de empreendê-la, preparando-a, Moreno autofigura-se uma vez mais em situação de escuta, ouvindo a leitura que faz Briante, em um bar, à época em que ambos trabalhavam no mesmo periódico:

Coincidimos en una redacción. Yo era barroca. Y él, que me decía “polla” suya, pretendía corregirme las enumeraciones de diez líneas, las subordinadas que hacían perder al predicado de su sujeto, unos arcaísmos copiados de Gabriel Miró.

-Pero nunca pifio en la concordancia- yo protestaba.

Miguel y otro jefe, asomados sobre mis hojas pautadas, solían discutir, los dos para tachar. El tono era fuerte, canchero, como de machos coquetéandose aunque fingieran que el trofeo era yo. Hasta que el otro echó a Miguel. Se ve que había tachado de más como quien se roba la hacienda ajena. Yo, más

tarde, de espaldas a esa coalición correctora, recuperaba mi nota y reponía todo lo que había escrito antes. Ellos no lo notaban. En el bar, Miguel me leía. (Moreno, 2016, p. 186-187).

Que lia Briante e agora lê o leitor? As frases iniciais de seu conto *Ley de juego*, no qual o escritor inventa o episódio de “ganar tirando la mano junto con la taba” por meio de um personagem alcoolizado ao qual “literalmente *se le fue la mano*”. (Moreno, 2016, p. 201).¹⁰ Não surpreende que instalado o tom gauchesco (a jovem Moreno uma “polla” ou “hacienda ajena”, Briante um “payador de fogón”), a escrita enverede para *Una excursión a los indios ranqueles* e as relações poder/aguardente legíveis nesse texto no qual “no hay violencia sin alcohol”, porém simultaneamente “El Estado -los que lo representan [...] es el único que mata *sobrio*” (2016, p. 202):

Aunque el aguardiente sea el máximo signo de poder que exhibe el cristiano sobre los indios, los libros de La Nación ponen el *mamarán* en la frontera y en tierra adentro: sólo la *Barbarie borracha* inquieta.

La orgía es privilegio de la *chusma* de tierra adentro y siempre es húmeda. Mansilla, al narrarla, describe a los indios literalmente “revueltos”, “mezclados”, *dados vuelta*: “La noche batía sus pardas alas; los indios ebrios roncaban, vomitaban, se revolían por el suelo, hechos un montón, apoyando éste sus sucios pies en la boca de aquél; el uno su panza sobre la cara del otro”.

A la baba ardiente del borracho que lo atropella en la oscuridad de su toldo, se la hace lavar por la china Carmen: *el asco es el otro*. (Moreno, 2016, p. 208).

10 Trata-se da Tava ou Jogo do osso, também praticado em áreas rurais do sul do Brasil e incorporado aos motivos da literatura gaúcha. O personagem do conto de Briante, inteiramente ébrio, amputa a própria mão com o facão e a lança como se fosse a tava.

Operando nos interstícios da lógica de poder expressa na *Excursión*, Moreno explora as diferentes formas de relação, de justiça e as diferentes economias representadas na fronteira pelas figuras do coronel Mansilla e do cacique Panguithruz (a restituição de cujos restos um século e meio mais tarde são objeto da crônica analisada por Sabo e de uma variante da mesma recolhida em *Subrayados*, que leva precisamente o título de “La escena del archivo”, 2013, p. 13-16). Assim, ao cacique que distribui a aguardente barganhada e que não bebe entre “wincas” (brancos), mas, sim, eventualmente, entre os seus (o qual não impede de flagrar a violência exercida por Panguithruz contra sua mulher), corresponde a imagem do coronel que barra o devaneio igualitário do cacique por ocasião de um incidente com um membro alcoolizado de seu séquito. Enquanto Panguithruz arrisca dizer: “-Aquí somos todos iguales, hermano”, o coronel retruca: “-No, hermano -le contesta Mansilla- Usted será igual a sus indios. Yo no soy igual a mis soldados” (Mansilla *apud* Moreno, 2016, p. 204). Seguindo a pista da *Excursión*, Moreno revisita o *Facundo* de Sarmiento, o *Juan Moreira* de Gutiérrez e finalmente o *Matadero* de Echeverría - ou talvez se devesse dizer *El matadero* de David Viñas:

Si David Viñas dijo que la literatura nacional empieza con una violación, habría que corregirlo un poco diciendo que empieza con un *mamarán*. En la misma mesa donde se tortura al unitario, se juega a las cartas y se llenan las achuras, los mazorqueros *se colocan* ¿Sería posible *El matadero* si fuera un relato *en seco*? (Moreno, 2016, p. 209-210).

Como sustenta Rocío Altinier (2020) em um artigo sobre o tema, o álcool, significante da alteração e do desvio, promove linhas de fuga que possibilitam versões alternativas e novas formas de ler certas zonas canonizadas da literatura argentina e de sua história, desvelando uma multiplicidade possível e uma possível genealogia outra da literatura e da cultura argentinas. Lendo nos interstícios, catando detalhes menosprezados ou despercebidos (a garrafa de aguardente posta na mesa dos mazorqueros de *El matadero*, a genebra que bebem Fierro e Cruz ao fugir para o deserto), renovam-se as leituras do cânone fazendo ingressar o outro e os outros: “Los indios, los gauchos, las prácticas sexuales no normativas, el pueblo, las mujeres, los y las escritoras forman parte del paisaje de una disidencia (intelectual, sexual, de clase, género o racial) que, finalmente, conforma buena parte de la reescritura del canon”. (Altinier, 2020, p. 7). Acolhem-se novos tons e novas vozes orientadas a um presente em movimento do qual Moreno tem participado ativamente, e que se expressam tanto na ativação dessas potências outras latentes no arquivo literário canônico, como nas novas textualidades que a expandem e que abarcam das variações homoeróticas contemporâneas da ‘gauchesca’ (os textos de Gabriela Cabezón Cámara ou Martín Kohan, por exemplo) à produção de *El teje*, revista escrita e editada pela comunidade travesti a partir de 2007 sob a coordenação de María Moreno.

V

O fragmento que sucede à cena ouvida/lida na voz de Briante e às incursões pelo cânone literário do século XIX pode servir de passagem para uns

breves comentários sobre outro texto de Moreno que exigiria por si só um exame pormenorizado: *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Proposta a versão “um pouco corrigida” de Moreno sobre o começo da literatura argentina enunciado por David Viñas, *Black out* salta sem transições uma vez mais para o registro autobiográfico e a narradora relata uma hemorragia menstrual, talvez a mais violenta das muitas que a acometeram na juventude, convocando esse outro significante que escande a escrita: o sangue. Ébria de novo, entoará uma litania que reitera quatro vezes no espaço de uma página a mesma pergunta: “¿Dónde están mis compañeros?”:

“¿Dónde están mis compañeros?” [...] Ninguno de nosotros, mejor dicho, de los que yo llamaba “los míos”, había militado ¿Nos la habíamos arreglado para sobrevivir a través de no darles la razón a los que sí lo habían hecho? Ahora creo comprender cómo disintiendo con las acciones de esos cuerpos -a veces sin poder ponerlo en palabras-, estábamos, sabiéndolo o no, curiosamente atentos a ellos; a menudo en el mismo territorio, clandestinos los unos entre los otros, aunque nuestro archivo fuera común. (Moreno, 2016, p. 217-219).

A coincidência entre a embriaguez, o agravamento dos sangrados e os anos de chumbo da ditadura atíça essa interrogação que migra e se metamorfoseia no fragmento intitulado “Nota al pié” (alusão evidente ao texto walshiano homônimo) de *Oración*, aquele que expressa de forma mais ostensiva a subjetividade da enunciadora e se inicia de forma semelhante, porém conjugando a pergunta em singular:

Muchas veces me pregunté por qué no formé parte de ellos. Si no me las había arreglado para sobrevivir mediante la coartada de no darles la razón. O si esa especie de azar que me había ubicado en la bohemia de los bares,

en lugar de la que iniciaba en la disidencia y la politización a ritmo de ráfaga, me había diseñado un destino alejado de la militancia, ese donde las palabras, al menos en la imaginación, eran sustituidas por las armas. (Moreno, 2018, p. 143).

Em mais de um sentido esses dois textos podem ser lidos em espelho e se complementam sem completar-se nem desenhar uma trajetória unívoca. Em *Black out*, a ênfase incide na experimentação estética e de vida avessa aos imperativos da militância política extrema dos anos 1970, na bohemia, nos amigos da “varonera” que circulava entre homens em bares e redações (o que não apaga as tensões de gênero),¹¹ no luto pela perda desses amigos mortos, mas não exterminados pela violência do Estado ditatorial; em *Oración*, na indagação em torno das identidades militantes desse período, dos modos de assumir a masculinidade e principalmente a feminidade nas “orgas”, como eram chamadas as organizações guerrilheiras, nas subjetividades divergentes com respeito aos discursos sedimentados acerca dessas mulheres, que o texto insistirá em ler, escutar, auscultar e trazer para a cena decompondo e recompondo os documentos manipulados; a ênfase em um olhar de gênero que vai e volta uma e outra vez às “cartas” do Walsh pai para lê-las a favor e a contrapelo, para afetá-las com outros materiais (inclusive do mesmo Walsh), e com o testemunho de outras vozes “amenazadas de insignificancia” (por exemplo a de Patricia Walsh, a filha sobrevivente), visando a redesenhar e alargar o “arquivo comum”, um arquivo que se abre em direção às produções culturais e performances das “H.I.J.A.S”:

11 Sobre isso veja-se meu artigo (2023).

Pero yo voy a conjugar a los hijos con puntitos en femenino (H.I.J.A.S), romper con el masculino abarcador y plural para tunear una sigla en homenaje a Néstor Perlongher y su resonancia literaria, para decir sobre sus obras, imposibles de brindar en un género pero cuyo fantasma es el testimonio [...] Las elijo para seguir imaginando las alternativas que no existieron para esa madre muerta violentamente en una casa de Floresta y su hija sentada - erguida - entre cadáveres, a quien me gustaría contarle lo que algunas H.I.J.A.S. hicieron con lo que la historia hizo con ellas. (Moreno, 2018, p. 178).¹²

O procedimento adotado para isso mantém pontos de contato com a estrutura zigzagueante e ao mesmo tempo iterativa de *Black out* (nos subtítulos de cujas partes, repetidas, não por acaso ecoa o princípio da circulação e do retorno: La pasarela del alcohol, Del otro lado de la puerta vaivén, Ronda). Mas se em *Black out* essa discursividade descontínua, fragmentária e heterogênea é alinhavada por um eu cujo efeito de presença é mais evidente (embora não menos artificioso e construído), no caso de *Oración*, a “bitácora” da escrita são as palavras do/as/es outro/as/es, os possíveis sentidos nelas obliterados ou esquecidos, as potências legíveis em suas dobras e fragmentos: “Sin hacerme ilusiones acerca de un supuesto despojamiento narcisista - cortar, compaginar, seleccionar, *es ya escribir* - mantengo el sueño zonzos de desaparecer como cronista para ser la partera de una polifonía de voces otras”. (2008, s/n). Talvez Moreno tenha realizado o sonho em *Oración*.

12 H.I.J.O.S. Abreviatura da organização de direitos humanos Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio fundada em 1995, e constituída principalmente por filhos e filhas de desaparecidos durante a última ditadura militar argentina.

VI

Oración começa com um apartado intitulado *Bitácora*, no qual se transcrevem a *Carta a Vicki* redigida por Walsh ao saber da morte de sua filha em 1 de outubro de 1976 e a *Carta a los amigos* escrita três meses depois com o propósito de “explicar cómo y por qué murió Vicki” (Walsh, *apud* Moreno, 2018, p. 19), seguidas de um terceiro fragmento enunciado pelo eu, que se inicia repetindo/deslocando uma das frases da segunda carta de Walsh (“*He visto la escena con sus ojos [...] Pero no la he visto, la he leído. Recitado como una oración. Por ella, la muchacha*”, Moreno, 2018, p. 25), para logo apresentar uma sucinta rememoração do processo de redação do texto e destacar algumas de suas características. Se não se tratasse do livro/não livro aberto, descontínuo e proliferante que o leitor tem em mãos, seria possível dizer que se está diante uma introdução (de um posfácio antecipado, portanto), diante de um conjunto de instruções para adentrar-se no que está por vir.¹³ Mas se essa tríade põe em cena os principais procedimentos que (in)formam *Oración* (a interrogação e reinterpretação do arquivo a partir do cruzamento com outros documentos e testemunhos, as operações de recorte, edição, montagem e releitura dos mesmos), os limares textuais que são a *dedicatoria* e as duas *epígrafes* que antecedem à *Bitácora* são, em si mesmos,

13 Cito: “*Carta a Vicki y Carta a mis amigos* me enviaron a otras páginas donde la experiencia vivida mezclaba el informe clandestino con la pedagogía de la catástrofe, el testimonio con la ficción, ese género que la épica revolucionaria proscribió sin abandonar jamás [...] Las idas y vueltas se notan en los saltos de registro, las voces que se suceden [...] Quise poner a mi favor las tipografías, obligarlas a comprometerse: elegí dejar las palabras del enemigo en cursivas diferenciadas, los testimonios de los sobrevivientes, completos, en un capítulo entero, las citas...”. (Moreno, 2018, p. 28-29).

também, bitácoras. Destaco o nome de algumas das dedicadas: Lila Pastoriza, a mulher que estando prisioneira no centro de detenção clandestino da ESMA vê essas duas cartas de Walsh (esses “papeles secuestrados” 2018, p. 34), as salva e as faz chegar às mãos de Lilia Ferreyra, amiga pessoal de Moreno, também jornalista e escritora, embora mais conhecida, até não há muito, como “a última mulher” de Rodolfo Walsh. Lilia Ferreyra, uma das duas dedicadas *in memoriam*, junto com Ana Amado.¹⁴ Lilia, que empresta a Moreno um diário da Vicki Walsh adolescente dentre cujas páginas surge uma (outra) carta do Walsh pai, de 1963 (“En esa época ella tiene 13 años”; Moreno, 2018, p. 69) habilitando um confronto de documentos/leituras do qual sairão a imagem de uma Vicki parcialmente distinta da heroína guerrilheira e a de um pai também em parte distinto, interessado no destino individual dessa filha, antagonista da instituição escolar, simpatizante do feminismo (“que Walsh llama temerosamente “cultura femenina””; Moreno, 2018, p. 72). Um Walsh que nessa carta não propõe como modelo “ni a Eva perón ni a Rosa de Luxemburgo, sino a Margarite Duras, capaz de hacer aparecer en dos películas [...] el mundo visto por una mujer que no se pregunta previamente cómo lo vería un hombre (son sus palabras exactas)”, afirma Moreno (2018, p. 72), para concluir depois de três páginas que glosam/interpretam essa carta perdida e agora incorporada ao arquivo: “Mucho antes que Jaques Lacan, autor de un texto titulado “Homenaje a M. Duras”, Rodolfo Walsh advertía y orientaba a su hija en dirección hacia

14 A relação completa das dedicadas é a seguinte: Graciela Camino, Silvia Catalá, Noemí Ciollaro, Lila Pastoriza. *In memoriam*: Ana Amado e Lilia Ferreyra

aquella que habría superado la opresión femenina haciendo de los juegos de la femineidad una estética”. (2018, p. 73). E arrematar afirmando: “Tal vez [Walsh] ignorara que Marguerite Duras había combatido en la Resistencia francesa, conocía el manejo de las armas y había confesado ser responsable por la tortura de un oficial nazi”. (2018, p. 74). O jogo móvel e instável de desconfigurações, reconfigurações e prefigurações instituído pela leitura dessa carta, que modifica retroativamente tanto a imagem de Vicki como a de Walsh e a da própria relação, é uma operação constante do sujeito que corta, compagina, selecciona, edita, monta, lê (“hacer eso *es ya escribir*”). Que não “desaparece”, mas “pare” novos sentidos endereçados ao presente.

Outra dedicada *in memoriam*: Ana Amado, também amiga entranhável de Moreno e uma das primeiras intérpretes das novas manifestações culturais que emergiram em meados dos anos 2000 e tiveram como protagonistas filhos e filhas das vítimas da repressão do Estado. Leitora precoce dos deslocamentos e transformações (das “Obediencias promiscuas”, como as denomina Amado em um dos subtítulos de seu livro mais conhecido, *La imagen justa*) presentes nessas produções. Um tipo de olhar que Moreno recicla e atualiza (com o concurso de outras fontes críticas como o Gonzalo Aguilar de *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*) nos segmentos de *Oración* que se voltam para as obras das H.I.J.A.S “com pontinhos”, naqueles segmentos que levam os subtítulos de *Política capilar* (sobre o filme *Los rubios* (2003) de Albertina Carri), *El juego del deseo* (sobre *Mi vida después*, biodrama de Lola Arias), *Hijas en red* (acerca do *Diario de una Princesa Montonera* (2012) de Mariana Eva Perez), *Huesos* (sobre o livro *Aparecida* (2015) de Marta

Dillon (Moreno, 2018, p. 181-224). Leituras de um arquivo expandido em constante contaminação com o ‘primeiro’, o que deflagra a escrita, visto que Moreno em todas essas passagens encontra um modo de interferi-las com os textos de Walsh a partir de algum detalhe, embora, em um movimento análogo e de direção contrária, essas vozes do futuro retroajam e interfiram na textualidade walshiana, inscrevendo nela uma espécie de proto-feminismo.

A dedicatória de *Oración* conclui acrescentando uma citação depois do nome das dedicadas, precedida de dois pontos: “... esta noche toco yo”. Esse verso de *Tinta Roja* (outra vez o tango, com o qual Moreno aprendeu a ler) tem algo de mediúnic; excede em muito o aparente egotismo do “yo”. Diz que quem toca/canta/interpreta, o faz em nome das/os outras/os e, em um misto de lamentação e celebração, de luto e festa, as/os convida a dançar. É um convite e uma carta endereçada às “muchachas”, às “compañeras” passadas/presentes.¹⁵

VII

As duas epígrafes que seguem à dedicatória também concentram, nos imaginários convocados por esses fragmentos, núcleos sentidos a ser revisitos e reconfigurados em *Oración*, complementando e prolongando o gesto endereçado às dedicadas. A primeira delas é do livro de Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (2004), e

15 Pa' que bailen los muchachos/via' tocarte, bandoneón./¡La vida es una milonga!/Bailen todos, compañeros,/porque el baile es un abrazo:/Bailen todos, compañeros [...] No te quejes, bandoneón,/que esta noche toco yo./Pa' que bailen losmuchachos/hoy te toco, bandoneón./¡La vida es una milonga!. Tinta roja (letra: Enrique Cadícamo; música: Aníbal Troilo)

recupera o “protótipo” da mulher guerrilheira aos olhos dos militares argentinos e chilenos treinados na Escuela de las Américas, segundo os quais: “Las mujeres ostentaban una enorme libertad sexual, eran malas amas de casa, malas madres, malas esposas y particularmente crueles. En relación de pareja eran dominantes [...] Siempre eran apasionadas y prostitutas, y buscaban hombres” (Calveiro *apud* Moreno, 2018, p. 11). *Grosso modo* se poderia dizer que uma das trilhas de sentido do livro busca afirmar precisamente o direito a essa liberdade vista como ameaçadora pelos poderes da repressão, mas também parcialmente obliterada e preterida tanto pelas próprias agrupações de esquerda das quais participaram essas jovens mulheres, como pelos organismos de direitos humanos engajados na luta pela justiça e a memória que se inicia ainda durante a ditadura, tendo continuidade até os dias de hoje. Assim, uma das intervenções críticas, dos sentidos a ser desvelados nos interstícios, visa a conjugar o que aparece como disjunto, afirmando as forças vitais dessas mulheres que desejaram ser livres sexualmente, apaixonadas, e também maternas, que foram esposas, amantes, mães. Daí que em outra entrevista concedida a Luciana de Mello pela publicação de *Oración* Moreno frise o fato de que em seu livro, que poderia ser pensado em parte como um “romance familiar da guerrilha”: “Las mujeres de los desaparecidos no están analizadas como ese cuerpo crítico que un poco transmiten las madres, tan ligado a la voz del incesto [...] Las mujeres son testimonio de los deseos más allá de la revolución”. (2018, s/n). Daí que ela acrescente perto do final, em mais um gesto de vinculação e prolongação com as forças operantes no presente:

Nadie “eligió” morir en esa generación, fue asesinado o desaparecido, en todo caso decidió que la vida que se llevaba sobre todo las de los no privilegiados no era vida si no se la arriesgaba con otros y por los otros. Pero escribí la parte más grossa del libro en torno a esa frase mientras a mi alrededor se iba formando otra: “Vivas nos queremos”. Vicki no eligió morir, sino no caer viva si su caída ponía en riesgo la vida de los otros [...] Yo pondría detrás de la consigna Vivas nos queremos la memoria de Vicki. (Moreno, 2018, s/n).

A segunda epígrafe convoca, por sua vez, esse outro protótipo que o livro indaga, interpela e decompõe, a imagem espiritualizada e marmórea do herói, o retrato oficial do militante, e o faz por meio de um testemunho do ex-guerrilheiro Luis Mattini, de 2001, acerca do líder del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) Mario Roberto Santucho. Trata-se de um perfil que exalta a figura de Santucho ao evocá-lo em um momento particularmente grave, que põe em tensão as imagens do “comandante” e do “pai”, perfil no qual se espelha, em parte, a situação de Rodolfo Walsh diante da morte de Vicki:

Al poco tiempo del golpe de estado de 1976, en plena orgía del horror de los secuestros y las desapariciones, la represión capturó a sus tres hijas preadolescentes junto con su cuñada en una casa del Gran Buenos Aires. En la cabecera de la mesa del Buró político Santucho presidía la sesión tal vez más difícil de su vida [...] Ahí estaba el padre enfrentado al Comandante Santucho, en silencio, su mirada detenida en ese intermedio entre la profundidad y la fuga que yo creía captar. Nos miraba a todos sin parecer ver a nadie. Su rostro no decía nada. La tensión extrema entre el padre y el jefe y quizás como nunca uno percibía su estatura de Jefe, eso que lo haría diferente [...] Y hoy me doy cuenta, sin haberlo sabido en aquel entonces, que era ese el Santucho por el cual poníamos el cuerpo sin vacilar. Porque

no era el todo poderoso sino el que podía actuar a pesar de todo. (Mattini apud Moreno, 2018, p. 12).¹⁶

Fissurar a imagem marmórea e oficial de Walsh para devolvê-la, não transformada em seu contrário, mas exposta em suas contradições, tensões e paradoxos é o que a escrita tenciona em várias subseções e fragmentos de *Oración*, nos quais se releem as duas cartas do pai (a escrita a Vicki quando a corresponsal já estava morta e a endereçada aos amigos “para pautar ‘*una orden de interpretación*’” (Moreno, 2018, p. 35) acerca de quem foi e como morreu essa filha), e se enuncia uma ficção (não)familiar dos Walsh tramada com o concurso de outros documentos (o diário da Vicki adolescente, a carta de Walsh descoberta em meio a essas páginas, diversos testemunhos da outra filha, Patricia Walsh),¹⁷ bem como de leituras teórico-críticas (a interpretação prévia de Piglia das cartas de Walsh, a leitura foucaultiana sobre a tragédia do Édipo e a origem das formas jurídicas, o romance familiar freudiano enunciado a partir do enredo edípico). À semelhança do feito em *Black out* com a hipótese de Viñas, a operação leitora e a escuta de Moreno modificam o arquivo preexistente ao incorporar novas perspectivas, ao mesmo tempo

16 O texto integral do testemunho de Mattini encontra-se disponível em: <http://www.archivochile.com/America_latina/JCR/PRT_A/doc_sobre_santucho/santuchosobre0006.pdf>.

17 Veja-se o apartado “Edipo, Antígona, Ismene releídos”, no qual Moreno se vale de uma entrevista realizada a Patricia Walsh em 1995 que a leva a concluir: “La singularidad de los miembros de la *no familia* Walsh, pensada como un cuerpo común en el que cada uno pone un acento próprio, sigue escribiéndose”. (2018, p. 32).

em que propõem uma figuração de si e da própria práxis, das estratégias e procedimentos que caracterizam suas intervenções críticas:

Para Michel Foucault, el Edipo de Sófocles es una leyenda de un momento en la historia del sistema judicial griego, una querrela con el psicoanálisis y su Complejo de Edipo como drama burgués y encerrona triangular de deseos siempre dispuestos a rebasar fuera de las formas. Allí, la verdad se obtiene a través de la indagación de diversos testigos. Me gusta imaginar que, si la indagación judicial es el modelo de toda indagación, Edipo fue el primer periodista, el primero que tomó testimonio, apelando al saber que no tiene poder: los pastores. Su condición de alguien a quien su investigación lleva a la culpa y la propia condena, junto con la muerte de Antígona, autoriza a una lectura edípica de *los Walsh*, pero no para detenerse en una labor psicoanalítica sino en una construcción ficcional que padre e hijas parecen haber sostenido respecto de su propio *conjunto*. Ese cuerpo imaginario que se distanciaba de los vínculos de sangre para tramar una suerte de parentesco en la conciencia social, pero cuyas arterias se separaban inexorablemente en distintas posiciones para instalar una idea de grupo en el que la igualdad residiría en que todos sus miembros estaban radicalmente comprometidos con sus ideas; incluso la madre, Elina Tejerina, brillante pedagoga que, desde la escuela para ciegos N 315 de La Plata, fundó una nueva política educacional dedicada a incorporar a los ciegos a las escuelas comunes, extrayéndola de su formato caritativo y diferencia.

Entonces, Patricia Walsh, bajo la figura de Ismene, no es ya quien cede a la ley y reivindica la legalidad en la polis sino que luchan a lo largo de los años, en el espacio democrático y dentro de diversas organizaciones de izquierda. (Moreno, 2018, p. 44-45).

Sem abandonar de todo as investiduras do detetive ou do crítico literário presentes nas ficções teóricas de Piglia em torno do mesmo personagem trágico, Édipo se torna, aqui, o/a primeiro/a *jornalista* e assume a tarefa de tomar testemunho apelando ao saber dos que não têm poder, a começar por essa (outra) Ismene chamada Patricia Walsh, aquela que sobrevive sem ceder

nem reivindicar a lei da *polis*, mas lutando, teimosamente, para alterá-la.¹⁸ A voz que insiste em contrariar a *ordem de interpretação* do pai acerca dessa filha (irmã) morta, em restituir outras imagens possíveis de Vicki, em corrigir o pai valendo-se das palavras dele e confrontando-as com outros sentidos velados. Transcrevo duas passagens dentre as numerosas constantes em *Ora-ción*, ambas orientadas a interferir na *Carta a los amigos* redigida por Walsh:

“- Su lúcida muerte es una síntesis de su breve, hermosa vida”, escribe mi padre - dice Patricia -. Me enojó esa frase. Que su vida fue hermosa? Él sabía perfectamente que ni su vida ni la mía habían sido hermosas. De que la vida de mi hermana fue corta, no hay duda, porque la mataron a los 26 años. Y ya había vivido circunstancias muy difíciles. Cuando nació mi sobrina, Emiliano estaba preso. Pero no todo se vincula solamente con la militancia. Cuando, unos años antes, mi hermana se vino a vivir de La Plata a Buenos Aires, se enfermó de una enfermedad que se llama ptosis renal y que significa que el riñón desciende, baja de su lugar habitual. Entonces la operaron [...] Era joven, linda y tenía una cicatriz que empezaba en el ombligo y terminaba en la columna vertebral. Como yo estudiaba medicina, a mi madre se le ocurrió que era correcto que la cuidara. Y, a pesar de que fueron unas pocas noches, fue durísimo hacerlo, pero no por el hecho en sí mismo de cuidarla sino de compartir con ella su sorpresa ante ese dolor y esa herida. (Moreno, 2018, p. 47-48).

De forma análoga, ao indagar a identidade de quem teria proferido no cerco em que morrem Vicki e seus companheiros a célebre frase “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir” (Moreno, 2018, p. 97-105), também

18 Patricia Walsh (Buenos Aires, 1952), psicóloga social e política argentina de esquerda. Foi Deputada Nacional pela Ciudad de Buenos Aires em 2001 e durante os anos 2007-2009. É uma das principais impulsoras e autora do projeto de *Nulidad de las Leyes de Punto Final* (1986) e *Obediencia Debida* (1987) derogadas em 2003, que possibilitou a retomada dos julgamentos por delitos de lesa humanidade cometidos durante a última ditadura argentina.

recolhida na carta de Walsh e que teria chegado até ele através do testemunho de um soldado, lê-se:

- Tengo la impresión -dice Patricia- de que yo se lo cuento a mi padre durante una caminata que hacemos por el Jardín Botánico. Él ya estaba clandestino y es difícil encontrarnos [...]

[M.M.] -Le decís que hay un soldado, un testigo ocular.

- Sí, que mi cuñada me cuenta... [...] Un colimba. Él vio cómo murió mi hermana. Y regresó a su casa muy mal, casi descompuesto, impresionado por lo que había visto y se lo contó a su madre, sobre todo, lo más impactante, la forma en que la muchacha en camión y un muchacho habían resistido en la terraza y luego, cuando se les habían acabado las balas o se les estaban por acabar, se habían suicidado, y cómo el muchacho habría dicho esas palabras: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”.

[M.M.] -En *Carta a mis amigos*, ese boca a boca permanece secreto.

- Sí. Y con mi padre discuto esa carta. Creo que es en la Nochebuena de 1976 [...] Cuando mi padre me lee el texto, yo me molesto y le digo que él no me había escuchado bien, que no es Vicki quien dice esas palabras, “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”, sino el muchacho joven que muere con ella en la terraza. Entonces, cuando escucha esto, él también se molesta y me pregunta si tengo alguna oposición a que dé a conocer esta carta. Y yo le digo que sí y que creo que tiene que volverla a escribir porque quien dice estas palabras no es Vicki sino el muchacho [...] Lo que yo le señalo a mi padre no es una equivocación menor porque esas palabras ocupan un lugar central en su carta, cuando hay que preservar, en el haberlas pronunciado, el protagonismo del compañero.

[M.M.] - El héroe está hecho de últimas palabras.

- Y eso que mi padre estaba enojado con la figura heroica. Cuando cuarenta mil hombres y mujeres salen a la calle, como en Córdoba, un héroe puede ser cualquiera, escribí papá, y tenía desprecio por aquello a lo que se podía llegar para construir a alguien como héroe. Claro que yo no le estoy diciendo que hay algo que se puede cambiar de manera fácil [...] Era bárbaro que hubiera sido mi hermana, pero no había sido mi hermana. (Moreno, 2018, p. 97-100).

Na conflagração de sentidos atualizados na voz de Patricia nenhum deles chega a consolidar-se como definitivo ou excludente, deixando a carta aberta a incertezas, vacilações e possibilidades capturadas pela audição/edição de Moreno:

Sobre lo que no había duda era que iba a corregir la carta

[M.M.] - Esa fue la última vez que viste a tu padre.

- Creo que sí [...]

[M.M.] -Nunca la reescribió.

- No. Pero todo esto que empezó siendo una discusión terminó siendo una conversación. Lo que sí me queda es la imagen de mi papá aceptando mi enojo y mi reproche, y diciendo que no iba a dar a conocer la carta y la iba a escribir de nuevo.

[M.M.] -Todo esto, vos lo contaste otras veces.

- Pero nadie parece haberlo oído. Es que, cuando hablo de mi padre, yo suelo discutir con ese personaje que me presentan [...] o ese no es mi padre o yo no lo recuerdo porque hay algo que no convence de lo que sería -por llamarla de algún modo- *la versión oficial*. Entonces, al contar otra, se dañaría esa donde hay un avanzado estado de construcción del personaje. Y a mí casi me han llegado a convencer de que lo que yo quiero aportar es secundario o es molesto. Puede ser que lo que tengo que decir sea poco interesante, pero en eso yo me identifico con mi propio padre: cuando él busca quién va a dar testimonio en los grandes relatos, elige a las personas que están amenazadas de insignificancia. (Moreno, 2018, p. 101).

A contra-memória ou a leitura reparativa (Telechea, 2020, p. 256) implicada na escuta desses sentidos, efetiva-se através de múltiplas vozes (Patricia Walsh, Maricel Mainer, Lucy Gómez de Mainer, Juan Cristóbal Mainer) que desarticulam o estado avançado de construção da/s personagem/ns, se

trate do Walsh pai ou da Vicki soberana e dona de seu destino, agitando outra vez as ondas moventes da significação (“Mi hermana se suicida pero en realidad la matan”).

VIII

A (por ora) última entrada desta bitácora de leitura sobre o possível diálogo *Black out/Oración* a partir da comum “pulsión museal” aí legível limita-se a registrar o retorno dos mesmos títulos, nomes, significantes, das mesmas zonas canonizadas da literatura e da cultura argentinas do XIX, submetidas uma e outra vez a intervenções críticas. Dos mesmos fetiches - Hernández, Sarmiento, Echeverría, Mansilla - postos a serviço de incessantes metamorfoses.

Menciono alguns exemplos: o contraponto instaurado a partir do gênero epistolar, também empregado pelos militares durante a ditadura, para fazer propaganda na imprensa por meio de cartas anônimas de mães, pais ou irmãos de algum suposto militante “sequestrado” da família (a figura do rapto retomada outra vez) pela “ideologia subversiva”. É valendo-se de uma dessas cartas, escrita pelo Dr. Félix Garzón Maceda ao saber que seu irmão Lucio declarara diante de um Comitê do Senado dos Estados Unidos incumbido de investigar violações aos direitos humanos, que será convocado o mandato hernandiano de *Martín Fierro* (“los hermanos sean unidos”) para desvelar suas falhas, fissuras e falácias. Enquanto Lucio declara e denuncia os crimes, Félix publica uma carta endereçada ao general Videla em desagravo da família Garzón, deixando claro

seu desacordo com esse ato. Por isso, “entre los Garzón Maceda, *los hermanos no sean unidos*”. (Moreno, 2018, p. 82). Outro exemplo ainda: a reativação de Echeverría em sua intempestiva ressurgência nas prisões clandestinas da ditadura militar, através do coro das *Madres cautivas* (Moreno, 2018, p. 161-173), apartado de *Oración* destinado a recolher o heterogêneo testemunho dessas mulheres. Ou, para terminar sem concluir, a insistência em uma genealogia walshiana que o vincula a Sarmiento, a Mansilla, a Fray Mocho... a Moreno:

Uno de los mitos que circulan en torno a su figura de escritor [de Walsh] es el de haberse adelantado a la *non fiction*, término legitimado por Truman Capote a raíz de la publicación de *A sangre fría*; pero sus textos están profundamente enraizados en la tradición del Facundo de Sarmiento, Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla, y Viaje al país de los matrones de Fray Mocho [...] Lo que Walsh deseaba era trabajar en la tensión entre ficción y realidad, entre los hechos narrador con las prerrogativas de la ficción, o sobre ficciones referidas a materiales reales, o híbridos perfectos que operaran de diversos modos, de acuerdo a si el lector tenía o no el código, sino en textos que fueran capaces de liquidar esas cuestiones de fronteras, de intervenir en lo real modificándolo y dejando a la escritura en una suerte de regazo y, al mismo tiempo, haciendo de ella un acto, al darle la capacidad de transformar las condiciones de aquello que denunciaba”. (Moreno, 2018, p. 91-92).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altinier, Rocío. Reimaginar la literatura argentina desde el alcohol. In: *Heterotopías*, 3 (6), 2020, p. 1-16. Disponível em: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31608>>. Acesso em 12 mar.2022
- Barthes, Roland. “Da obra ao texto”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martin Fontes, 2004, p. 65-75 [1971].

Bernabé, Mónica. *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura*. Toluca de Laredo: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2017.

Gárate, Miriam. V. Entre bot(el)la y bot(ella). Acercamientos ebrios a *Black out. Remate de Males*, vol. 43, 1, 2023, p. 157-179.

Giordano, Alberto. María Moreno: la entrada en la cultura. In: *El giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2020, p. 67-80.

Moreno, María. “Siempre es difícil volver a casa.” *Página 12/Radar libros*, 1 jul. 2001. Disponible em: <<https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-07/01-07-01/nota1.htm>>. Acceso em: 17 mar. 2023.

Moreno, María. *A tontas y a locas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

Moreno, María. *El fin del sexo y otras mentiras*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

Moreno, María. Escritores crónicos, *Página 12/Radar libros*, 7 ago. 2005. Disponible em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2425-2005-08-07.html>>. Acceso em 20 dez. 2022.

Moreno, María. Yorando en el espejo. *Página 12/ Suplemento Radar Libros*, 27 jan. 2008. Disponible em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4402-2008-01-27.html>>. Acceso em 03 nov. 2022.

Moreno, María. Decir yo siempre estuvo de moda. Transcripción de la Conferencia dictada en la Cátedra abierta de la Universidad Diego Portales, 28 ago. 2008. In: *Revista Dossier*, 2008. Disponible em: <<https://revistadossier.udp.cl/dossier/decir-yo-siempre-estuvo-de-moda/>>.

Moreno, María. *Banco a la sombra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008

Moreno, María. Crónicas de colección. Entrevista de Liliana Viola a María Moreno, *Página 12*, ago. 2010. Disponible em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5916-2010-08-13.html>>. Acceso em 20 fev. 2023.

Moreno, María. La mujer invisible. Entrevista de Violeta Gorodischer a María Moreno. *Página 12/Suplemento Radar*, 19 jun. 2011. Disponible em:

<<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4308-2011-0619.html19/06/2011>>. Acceso em: 17 jan. 2023.

Moreno, María. *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011.

Moreno, María. La escena del archivo. In: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013, p. 13-16.

Moreno, María. “Gardel”. In: *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2013, p. 57-64.

Moreno, María. *Black out*. Buenos Aires: Random House, 2016.

Moreno, María. *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House, 2018.

Moreno, María. *Panfletos, erótica y feminismo*. Buenos Aires: Random House, 2018.

Moreno, María. La novela familiar. Entrevista de Patricia Mello a María Moreno. *Página 12/Radar Libros*, 03 abr.2018. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/104933-la-novela-familiar>>. Acceso em: 14 fev. 2023.

Moreno, María. *Loquilambia*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2019.

María Moreno presenta las aguafuertes queer de “Loquilambia”. Entrevista de Luciana de Mello a María Moreno. *Página 12/ Radar libros*, 03 maio 2020. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/262478-maria-moreno-presenta-las-aguafuertes-queer-de-loquibambia>>. Acceso em: 20 maio 2023>.

Moreno, María. *Contramarcha*. Buenos Aires: Ampersand, 2020.

María Moreno. Y que se rompa todo corazón. Flash relatos. Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2019, e-book.

Olmos, Ana Cecilia. Formas breves, livros discontinuos. In: Cordiviola, Alfredo; Olmos, Ana Cecilia; Palmero González, Elena; Gárate, Miriam V. *Temas para*

uma História da Literatura Hispano-americana, v. I. Porto Alegre: Letra 1, 2022, p. 125-145.

Pauls, Alan. “El factor panceta”. In: Darrigrandi, Claudia; Mahieux, Viviane; Méndez,

Mariela (orgs). *El affair Moreno*. Buenos Aires: Mansalva, 2020, p. 225-232.

Romero, Walter. “María Moreno, la máquina lectora”. In: Darrigrandi, Claudia; Mahieux, Viviane; Méndez, Mariela (orgs). *El affair Moreno*. Buenos Aires: Mansalva, 2020, p. 239-244.

Sabo, María José. “Porque no habrá obra”. El archivo en la escritura de María Moreno. *Orbis Tertius*, vol. XX, n° 22, diciembre 2015, p. 68-79. Disponible em: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>>.

Sabo, María José. “La crónica como espacio de la *descoleción* cultural. Escenas de museo en Pedro Lemebel y María Moreno”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2020, vol. 9, 20, p. 114-128.

Sabo, María José. María Moreno archivista. Estrategias de una escritura a partir de la “crisis del 2001”. Em: Claudia Darrigrandi, Viviana Mahieux; Mariela Méndez editoras. *El affair Moreno*. Buenos Aires: Mansalva, 2020, p. 169-186.

Seligmann Silva, Márcio. Sobre o *anarquívamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, 16 (24), 2018, p. 35-58.

Disponible em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22910/13487>>.

Tellechea, Anabel. Artista archivística, escritora investigadora. La intervención de María Moreno en las operaciones de lectura y escritura de *Oración*. *Caderno de letras*, 37, maio-ago. 2020, p. 253-264.

Disponible em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/index>>.

Viú Adagio, Julieta. “Ecos de la novela de artista en *Black out* de María Moreno”. *Anclajes*, vol XXV, 1, 2021, p. 43-56.

VARIA

Tradición y renovación en *El Rodrigo*, de Pedro Montengón (1793): ¿novela romántica?

Tradition and renewal in Pedro Montengón's El Rodrigo (1793): a romantic novel?

Javier Muñoz de Morales Galiana

Recebido em: 13 de julho de 2023

Aceito em: 16 de agosto de 2023

Profesor de literatura española en la Universiteit Gent (Bélgica) con un contrato posdoctoral FWO. Ha publicado más de cuarenta trabajos sobre la novela hispana, que incluyen artículos académicos, capítulos de libros, un libro y varias ediciones de obras literarias.

ORCID: < <https://orcid.org/0000-0002-4988-9280> >

Contacto: javier.munozdemoralesgaliana@ugent.be

Bélgica

PALABRAS CLAVE:
Romanticismo; Novela
histórica; Ilustración;
Montengón; Poesía épica.

KEYWORDS: Romanticism;
Historic novel; Enlightenment;
Montengón; Epic poetry.

Resumen: Tradicionalmente, la crítica ha considerado *El Rodrigo* de Pedro Montengón como la primera novela del Romanticismo español, pese a haber sido publicada en la temprana fecha de 1793. Otros estudios, en cambio, consideran exagerada semejante vinculación y optan por relacionar esta obra con tendencias anteriores. El presente trabajo parte de esta contradicción en la bibliografía, y se propone esclarecer cuánto hay de tradición y cuánto de renovación en dicha obra, a fin de acotar hasta qué punto fue novedosa y de qué modo es relevante en la historia de la literatura española.

Abstract: Traditionally, critics have considered Pedro Montengón's *El Rodrigo* as the first novel of Spanish Romanticism, despite having been published in the early date of 1793. Other studies, on the other hand, consider such a link to be exaggerated, and choose to relate this work to trends previous. The present work starts from this contradiction in the bibliography, and aims to clarify how much there is tradition and how much renewal in this work, in order to limit to what extent it was novel, and in what way it is relevant in the history of Spanish literature.

Si *El Rodrigo* de Montengón (1793) ha obtenido una posición destacada en las historias de la literatura española se debe, en origen, a que Menéndez Pidal afirmara que encabezaba un período narrativo que toma la historia como motivo (1948, XXVII), mientras que Menéndez Pelayo la llegó a considerar, directamente, como la primera novela histórica del Romanticismo español (1962).¹ La importancia que la novela de Montengón ha recibido desde entonces ha sido, con poco, mayor que la de muchas otras narraciones del XVIII. Maurizio Fabbri se muestra de acuerdo con los dos Menéndez al considerar a este autor como el gran renovador de la novela de la época, por anticipar el género histórico adelantándose a los románticos (1972, p. 41). De igual manera, el trabajo de García Sáez (1974) considera a Montengón, en su mismo título, como “un prerromántico de la Ilustración”. Lo mismo ocurre con Carnero, que insiste en colocar esta obra a la cabeza de las novelas históricas del Romanticismo español (2002, p. 88);² en la misma línea, Blanco Martínez afirma que “puede considerarse la primera novela histórica del romanticismo [sic] español, o al menos la gran precursora”. (2001, p. 95). Algo más ambivalente es Román Gutiérrez, quien concede que “la recuperación de temas pertenecientes a la historia y la épica española no es exclusiva del romanticismo”, pero insinúa que *El Rodrigo* pudo anticiparse a las novelas de la época romántica (1989, p. 298), textos con los que también

1 Lo desarrolla en los capítulos 3 y 4.

2 Estamos citando a Carnero en su estudio preliminar a su edición de *El Rodrigo*; ese estudio preliminar es prácticamente idéntico al análisis de la novela que ofrece en el artículo “La leyenda del último godo y el Romanticismo de Pedro Montengón (1745-1824)” (1995b), y al que ofrece en *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos* (2009).

aparece vinculada en el trabajo de Jiménez (2008). Teniendo en cuenta que esta obra pertenece supuestamente al género histórico, uno de los más habituales entre los novelistas románticos españoles, tales consideraciones pueden parecer hasta cierto punto lícitas.

El profesor Sebold parece ir todavía más lejos en sus juicios al considerar que *El Rodrigo* es “la primera obra ahora conocida en la que se reúnen todas las características de la novela histórica romántica, según se cultivará durante buena parte del siglo xix”. (2002, p. 37). Uno de los elementos que destaca Sebold en *El Rodrigo* como novela anticipadora es lo minucioso de las descripciones arqueológicas; tal rasgo es comparado con *El moro expósito*, novela en verso del Duque de Rivas (2002, p. 34). El detallismo al describir elementos del pasado será algo muy típico de la gran mayoría de novelas del Romanticismo español; que ya se pudiera encontrar en *El Rodrigo* supondría, de un modo u otro, cierta anticipación. No obstante, hay que advertir que en novelas como *El moro expósito* o *El señor de Bembibre* dicho detallismo se da tomando como modelo fundamental a Walter Scott, autor de *Ivanhoe*, destacable por sus descripciones costumbristas sobre la época medieval con el fin de evadirse a otras épocas para huir del presente. En Montengón, en cambio, la minuciosidad histórica es diferente; no hay tanto costumbrismo como tal, sino, como bien dice Sebold, presencia de lo arqueológico, pero no para recrear un pasado al que evadirse, sino para acentuar ciertos elementos sobrenaturales que más adelante detallaremos.

Por otra parte, no todos los investigadores que han reparado sobre *El Rodrigo* están de acuerdo con vincular la obra con la narrativa romántica.

Álvarez Barrientos, en respuesta a Fabbri, argumenta que la narrativa de Montengón no puede ser renovadora en tanto que está muy vinculada a moldes narrativos muy antiguos, concretamente a la epopeya, al igual que el *Telémaco* de Fenelón o el *Belisario* de Marmontel, precisamente por el apego del autor a la mentalidad neoclásica que contemplaba la épica y no la novela (1991, p. 235-236); dicho de otro modo, es imposible que Montengón se esté adelantando a la novela histórica del Romanticismo, porque no puede haber ningún “adelantamiento” si el autor se está retrotrayendo a modelos antiguos para componer, en especial si esos modelos no son realmente novelas, sino poemas épicos.

El Rodrigo, de hecho, tiene bastantes puntos en común con el *Telémaco* o el *Belisario*. Las tres obras, aunque en prosa, intentan emular estilísticamente los antiguos poemas épicos; las tres tienen una intencionalidad didáctica y el mensaje que pretenden transmitir está relacionado con el comportamiento que deberían tener los reyes. El *Telémaco*, al fin y al cabo, fue redactado con el fin de “configurar un tratado que sirviera para educar al príncipe” y en España “tuvo una enorme recepción”. (Álvarez Barrientos, 1991, p. 188). En cuanto a la novela de Marmontel, probablemente fuese leída por Montengón; prueba de ello es su otra obra sobre el mismo tema, *Eudoxia, hija de Belisario*.³ Tanto *Belisario* como *El Rodrigo* son novelas que abordan el tema de un gran reino o imperio en decadencia y en ambas hay una crítica ilustrada hacia los malos gobernantes y hacia los vicios de los que sustentan

3 Para una comparación entre estas dos obras, véase Blanco Martínez (2004, XXVIII).

el poder; el motivo por el que ambos autores se han remitido a la historia es el mismo, esto es, encontrar en ella acontecimientos a partir de los cuales puede extraerse una enseñanza moral. Consciente de la vinculación de esta obra con la épica, Berbel declara lo siguiente:

Por tanto, cabe preguntarse: ¿Es *El Rodrigo* una epopeya, en prosa ciertamente, pero con muchos rasgos de los prescritos por la normativa clásica al uso? O ¿estamos ante una primera manifestación de lo que será la novela histórica romántica, como sostiene entre otros Menéndez y Pelayo? La respuesta a estas preguntas es una cuestión clave. Si se contesta lo primero, *El Rodrigo* propondría al lector un modelo catártico de identificación; pero, si se responde lo segundo, un modelo simpatético, más cercano a la ideología romántica o al liberalismo, en el que el héroe es un individuo común con el que el público receptor establece vínculos de solidaridad, al sentirlo hecho de su misma materia y no un personaje perteneciente a un linaje superior, el de los reyes y príncipes. Una lectura atenta de esta obra de Montengón muestra que se halla más cerca de la *epopeya* que de la *novela histórica romántica*. Es decir, estamos ante una obra que pretende provocar un modelo de identificación basado en una catarsis más que en un acto *simpatético* o de solidaridad con el héroe (1998, p. 110).

No parece haber dudas de la proximidad formal de esta obra con la épica tradicional; con todo, justicia es reconocer que *El Rodrigo* logra superar una de las principales limitaciones narrativas habituales a obras similares de ese siglo; esto es, que el ritmo del relato quede lastrado con los exordios morales comunes a Fenelón y Marmontel, o incluso a *El Antenor*, la novela previa que Montengón había compuesto a imitación de esas literaturas. Álvarez Barrientos reconoce que *El Rodrigo* “no está demasiado lastrada por discursos retardadores de la acción”; la obra trata de “pasiones ciegas, principalmente el amor, y las acciones se desencadenan por ellas, pero, como digo, no hay

discursos morales”. (1991, p. 236-237). Aunque la atención también esté centrada sobre cómo debería ser la actitud del gobernante, Montengón no insiste en repetir un tratado novelizado sobre la educación del príncipe. Todo lo contrario; nos presenta, desde el principio, a un mal rey –Rodrigo–, cuya actitud contradice casi por completo todos los consejos que puedan dar en sus novelas Fenelón y Marmontel. No hay tanto un exordio moral acerca de lo malo que es un gobernante así, sino una descripción de las consecuencias catastróficas que la tiranía implica. La influencia, aunque la hay, es por ello bastante laxa y relativa sobre todo al trasfondo político y al intento de emulación de las antiguas epopeyas con una moral y una sensibilidad propias del xviii.

A la luz de toda la bibliografía citada, por tanto, podría parecer problemático incluir esta obra en el cómputo de las novelas románticas que proliferarían en durante el xix. Sobradas dudas hay de que esto sea exactamente así. No se ha llegado a señalar en este texto ese entusiasmo ante el pasado que será tan propio de Scott y sus seguidores, ni el afán por recrear tiempos pretéritos con el fin de constituir el “espíritu del pueblo”⁴ o algo similar. Pese al tema tratado, no resultaría demasiado lícito considerarla equivalente de novelas históricas del xix–aunque pueda coincidir, como veremos, con estas en algunos aspectos–. Montengón, como también matizaremos, no parecía tener claras las posibilidades del género novelístico en tanto que ni

4 Este concepto, de gran repercusión en el Romanticismo, hace alusión a una “especie de alma colectiva que inspiraba las gestas históricas y las creaciones culturales de cada país”. (Álvarez Junco, 2013, p. 219).

siquiera concibió *El Rodrigo* como novela, sino como “embrión” en prosa de un poema épico (Montengón, 2002, p. 121);⁵ de hecho, en 1820 publicaría una epopeya sobre el mismo tema que *El Rodrigo: La pérdida de España*.⁶ Todo esto ha de ser tenido en cuenta para elaborar un nuevo análisis de la obra que busque no tanto vincularla con el Romanticismo, sino atender a sus características reales.

Aparte de lo ya mencionado sobre el influjo de Fenelón y Marmontel, la conexión de esta novela con la poesía épica quedaría aún más constatada si atendemos a otra de sus principales fuentes, la *Jerusalén libertada* de Torcuato Tasso. Uno de los pasajes más importantes de la obra es claramente deudor de una de las escenas más representativas de ese otro poema. Nos referimos a la muerte de Florinda a manos de Rodrigo, muy similar a la conocida escena de la *Jerusalén libertada* en la que Tancredo también da muerte en batalla a su amada y se ve poseído de la más absoluta desesperación, como bien señala Carnero (2002, p. 79). Aunque ese mismo investigador fue uno de los que juzgaron a Montengón como novelista adelantado al Romanticismo, ese detalle en concreto lo haría cercano, de hecho, a una literatura tan anterior como la del Renacimiento.

5 Todas las citas de *El Rodrigo* presentes en este trabajo provienen de esa misma edición.

6 Lo cierto es que, a pesar de tratar el mismo tema que *El Rodrigo* y tener varios motivos en común, muchos de los acontecimientos difieren en las dos narraciones; no se puede decir, por tanto, que *La pérdida de España* sea literalmente una versificación de *El Rodrigo*, sino más bien una narración distinta, creada casi desde cero, sobre el mismo tema. Aunque la novela fuese, en palabras de su autor, “el embrión” del poema, el supuesto resultado final presentó muchísimas variantes. Sobre las peculiaridades de *La pérdida de España*, véase Carnero (2002, p. 48-51).

Sí es cierto, en cambio, que el modelo de Tasso supone en esta obra una distancia insalvable con respecto a las novelas del xviii similares a la épica y con trasfondo didáctico, como pueda serlo el *Telémaco*. En este sentido, resulta iluminador el contraste habido entre esta novela y la que justo antes publicó Montengón, *El Antenor* (1788), obra muy similar a la de Fenelón, en la que el trasfondo moral y político resulta mucho más explícito y evidente. Esa otra novela, de carácter fundamentalmente antibelicista, retoma las aventuras del héroe troyano Antenor, mítico fundador de la ciudad de Venecia; el trayecto de este personaje da lugar a teorizar sobre posibles utopías, con un optimismo hasta cierto punto habitual en la Ilustración (Contadini, 2013). *El Rodrigo*, publicado tan solo cinco años después, adquiere en cambio un tono mucho más sombrío y pesimista. Los conflictos que plantea no parecen tener salida ni solución posible, y todo concluye en tragedia. No hay lugar a la esperanza, y mucho menos a lo utópico.

Que se ambiente en la Edad Media y que tome por modelo a Tasso son elementos que vendrían a acentuar más aún el carácter lúgubre del texto. Los tópicos negativos sobre esa época no se invertirían hasta el Romanticismo, pero precisamente por ello no es de extrañar que una obra del xviii se remita a lo medieval como sinónimo de barbarie y oscurantismo. La novela se escribe desde el pesimismo, si no existencial, al menos político; es una actitud hastiada y desengañada con respecto a la exaltación dieciochesca de la razón humana, muy similar a la de Cadalso en *Noches lúgubres*, y que algunos han llegado a considerar ya romántica (Sebold, 1970, p. 123-137);

afirmación esta última quizá exagerada, que no pudo quedarse sin réplica (Moreno Hernández, 1984).

Dos décadas antes de la publicación de *El Rodrigo*, Herder logró sintetizar, en pocas palabras, esta actitud de total desengaño ante el progreso pretendido en la Ilustración: “Desde el púlpito resuenan principios que todos aceptamos, conocemos sentimos como buenos y que dejamos en y junto al púlpito. Lo mismo con la lectura, la filosofía y la moral” (2007, p. 94). En las dos primeras novelas de Montengón, el sermón moral era constante; en esta, como ya se ha visto, desaparece en favor de la violencia y la tragedia. Teniendo en cuenta que esta de hecho fue la última de las novelas que compuso,⁷ no debería extrañarnos que nuestro autor descreyera, como Herder, del exordio ilustrado como vía para la corrección de los vicios. No obstante, si este desengaño pudo mover a Herder, en Alemania, a contribuir al desarrollo del *Sturm und drang*, en España difícilmente podemos hablar de un equivalente en el terreno artístico, menos aún si nos referimos al género de la novela, tan menospreciado, como señala Álvarez Barrientos, por la preceptiva literaria española a lo largo del siglo xviii (1991, p. 11).

De haber recibido influencias de la narrativa alemana que por entonces se publicaba, Montengón hubiera podido contar con numerosos referentes para elaborar algo mucho más cercano al Romanticismo. Él mismo, sin ir más lejos, traduciría en 1800 los poemas de un autor tan importante para el movimiento romántico como lo fuera James Macpherson, más conocido

⁷ Aunque se publicó el mismo año que *Eudoxia* y dos antes que *El Mirtilo*, el resto de sus novelas ya estaban escritas a fecha de 1788, a diferencia de *El Rodrigo*. (Carnero, 2002, p. 73-74).

por su heterónimo “Ossián” (Carnero, 2002, p. 74); en el terreno de la novela, en cambio, no podía tener referentes equivalentes cuando decidió componer *El Rodrigo*. Recordemos que el *Werther* no llegó a España hasta 1835 y que tuvo apenas influencia entre sus contemporáneos hispanos. (González, 2012, p. 43). Montengón, por tanto, y aunque partiera del desengaño ante la Ilustración, no tuvo modelos literarios con base en los cuales configurar una novela cercana al Romanticismo. Con todo, Miriam López Santos ofrece motivos de peso por los que considerar importantes aspectos renovadores en esta novela, si bien no llega necesariamente a vincularla con la narrativa romántica, sino más bien con el auge de la novela gótica y de la estética burkeana:

El desarrollo de novelas puramente góticas habría sido algo más tardío, pero los ecos de estos fúnebres tañidos, en las obras nacionales, empiezan a llegar apenas irrumpe el movimiento e incluso con anterioridad a la explosión de las traducciones y su triunfo en el grueso de Europa con un éxito innegablemente abrumador.

El romance épico *El Rodrigo* (1793) de Pedro de Montengón [sic] es una de las primeras novelas en las que se exhibe con mayor fuerza esta nueva estética burkeana. En algunos fragmentos de la historia puede apreciarse lo terrorífico como un recurso estético en alza que encuentra, en el componente macabro hispano, el aliado perfecto para conseguir este nuevo sentimiento de lo sublime (). Los resquicios góticos además de en la caracterización de los personajes, en el recurso de lo macabro, y en el componente arquitectónico de la escenografía del terror, se encuentran en la presencia constante del elemento transgresor: en la entrada de Rodrigo en la cueva de Mahoma y la de Ataulfo en combate con este último, el Islam y el Cristianismo. (2010, p. 121-124).

Si bien este gusto por lo macabro y lo terrorífico seguiría siendo habitual en el Romanticismo, debemos recordar que tales principios estéticos habían quedado enunciados en el tratado *De lo bello y lo sublime*, publicado en 1757. El terror, por ser causa del principio de autoconservación, pasa a ser considerado la principal fuente de lo sublime, esto es, las más intensas emociones que el ser humano puede experimentar (Burke, 2014); a partir de ese momento, no es de extrañar que proliferen narraciones en las que lo terrorífico adquiere una importancia capital. *El castillo de Otranto* de Walpole, que quizá sea una de las novelas más representativas de esta tendencia, apareció en 1764; estamos, por tanto, ante una tendencia puramente dieciochesca, no necesariamente romántica, por mucho que continuara a lo largo del xix. De este modo, *El Rodrigo* sería una obra pionera dentro de España, si bien debemos tener presente apareció casi tres décadas después de que esta clase de narraciones empezasen a surgir en el extranjero. No se estaría anticipando a ninguna tendencia posterior; por el contrario, se estaría limitando a reiterar presupuestos por entonces habituales en el contexto de un panorama europeo, si bien es cierto que en las letras hispánicas no había, en realidad, antecedentes en el terreno de la novela. López Santos, en su catálogo de novelas españolas con elementos góticos, cita dos obras publicadas un año antes que la de Montengón, a saber, *El Valdemaro*, de Martínez Colomer (1792), y la miscelánea *El café*, de Alejandro Moya (López Santos, 2010, p. 281-282);⁸ no obstante, *El Rodrigo* ya estaba compuesta a fecha de

8 López Santos fecha el primer tomo de *El café* en 1772, y en 1774 el segundo; no obstante, consideramos que se trata de una errata. Álvarez Barrientos (2004) menciona que se publicó por primera

1791 (Carnero, 2002, p. 73), por lo que no resulta viable que hubiera podido inspirarse tanto en la escasa tradición hispánica que esto tenía, sino más bien en obras extranjeras, con las que Montengón estaba familiarizado al margen de que hubiera o no traducciones; recordemos que él fue el primero en trasladar los versos de Macpherson al español.

Resultaría coherente que se hubiera inspirado en la novela de Walpole o en otra similar, si bien, en todo caso, la influencia que hubiera podido recibir no terminaría de afectar a la obra en su totalidad, sino a elementos muy concretos. El prestigio que en la España del xviii podía recibir Tasso o cualquier otro poeta épico era mucho mayor que el de ningún novelista inglés; así, López Santos no llega a considerar que *El Rodrigo* sea una “novela gótica” como tal, sino que únicamente tiene algunos rasgos de ese género (2010, p. 281-282). El peso de la poesía épica es mayor en el conjunto de la obra y en la estructura de esta, lo que no debe impedirnos valorar los elementos góticos que presenta, ya que estos últimos suponen una distancia insalvable frente a Tasso y sus otros referentes en el terreno de la épica.

López Santos, como hemos visto en el fragmento citado, considera que son cuatro los pilares en los que la estética burkeana se sustenta aquí, a saber, los personajes, lo macabro, la escenografía y lo sobrenatural. Sobre lo primero, la gran cantidad de personajes aparecidos en esta obra, cuya extensión es relativamente breve, hará que en su mayoría aparezcan desdibujados, definidos por poco más que su función en el texto. La vinculación

vez en 1792 y 1794 el segundo tomo. Además, ella no menciona en ningún momento que se haya descubierto un ejemplar anterior que desmintiera la fecha indicada por Álvarez Barrientos.

con la estética burkeana será algo que ataña solo a algunos, y en momentos muy concretos. Guntrando, por ejemplo, es la encarnación de la maldad absoluta; se ha comparado con los villanos de las novelas góticas (Carnero, 2002, p. 82; López Santos, 2010, p. 123), puesto que su papel en la novela es manipular a los demás y propiciar el desastre; ello no impide que en esta misma obra haya otros personajes prácticamente opuestos, como Pelayo, bondadoso, fuerte y valiente, que pelea por la defensa de su país y encarna todas las virtudes de las que el resto de los personajes carecen. Como sea, la relación con la literatura gótica quizá se pueda apreciar mejor sobre todo en los tres personajes que quizá estén más elaborados, a saber, Florinda, el conde don Julián y Rodrigo. Al no ser ninguno de ellos completamente perverso o completamente bondadoso, el autor tiene cierto margen de libertad para poder presentar el desequilibrio de sus pasiones como causa de lo sublime.

López Santos se remite a Carnero (2002) para mencionar que los protagonistas del Rodrigo “se adelantan a los complejos y problemáticos villanos de las novelas góticas, verdaderos precursores del héroe romántico”. (2010, p. 123). Es de apreciar la cautela de López Santos al mencionar que estos personajes son “precursores del héroe romántico” y no ya “héroes románticos” como tal; cautela semejante muestra Sebold al mencionar que el rey Rodrigo no es tanto un héroe romántico sino un precursor de los que protagonizarían las novelas de Larra y Espronceda. (Sebold, 2002, p. 34).

Si atendemos únicamente a los acontecimientos narrados, podremos observar de hecho cierto paralelismo entre Rodrigo y, como bien menciona Sebold, Sancho Saldaña, puesto que tanto uno como otro, pese a partir de

un amor en origen sincero, carecen de reparo en forzar a una mujer hacia la que se sienten atraídos. En el caso de Sancho, secuestra a su amada, de nombre Leonor, y la obliga a casarse con él; Rodrigo, por su parte, retiene a Florinda para violarla. Sin embargo, el punto de vista del narrador es muy distinto en cada caso. Aunque Espronceda presente un personaje tan transgresor en *Sancho Saldaña*, el escritor extremeño querrá despertar la compasión del lector en fragmentos como el siguiente:

Rodeado de crímenes, entregado a un solo pensamiento en el mundo, lleno de hastío, ansioso de algo que nunca podía encontrar, desasosegado en el sosiego, agitado de tristes imaginaciones y, finalmente, cargado de penosos remordimientos que sin cesar le seguían y atormentaban en todas partes, llegó, en fin, a hartarse de la ponzoña que en copa de oro le presentaba la máscara del deleite, y a odiar al fatal objeto de sus amores con tanto más aborrecimiento y más furia cuanto le había amado con más delirio. (Espronceda, 2006, p. 880).

Con Rodrigo, en cambio, difícilmente ocurre nada parecido. Insistimos, como ya señaló Berbel, en que la relación del lector con él es más catártica que simpatética; ni llega a adquirir la complejidad de Sancho Saldaña, ni deja de ser más que un personaje tipo,⁹ un contraejemplo de aquello que no debe llevar a cabo un gobernante. Es cierto que no es tan inmoral como Guntrando, y se muestra bastante humano al mostrar remordimientos al final de la novela, pero no está lo suficientemente desarrollado como para permitirnos asistir con detalle a las contradicciones de un individuo que,

9 Por “personaje tipo” entendemos uno carente de especificidades individuales, sin más objetivo que el de encarnar un motivo concreto (Weisstein, 1975, p. 285-286); en este caso, el motivo del mal gobierno.

sin ser en origen malo, ha sido corrompido por un consejero pérfido. No se pretende despertar la empatía del lector hacia él, sino hacia sus víctimas; cuando el narrador profundiza mínimamente en su subjetividad, podemos apreciar que lo hace a fin de reforzar una enseñanza moral:

¡Oh, amor, tirano de los mortales corazones, a quien los avasalló la naturaleza después que vio con dolor empañado el candor de su inocencia por la malicia! ¡Por él Rodrigo, olvidado de su reino y su real decoro, pervertidos sus generosos sentimientos, se abandona al despecho y al enojo de la pasión que su pecho devora y lo consume! (p. 163).

Este fragmento no invita al lector a empatizar con esa actitud, sino que trata de concienciarlo sobre la importancia de dominar las emociones, en especial si hablamos de alguien a cargo de un estado. Pasajes así nos permiten deducir la principal diferencia entre personajes como Sancho Saldaña y el rey Rodrigo; si bien ciñéndonos a los actos ambos podrían ser considerados héroes románticos, el punto de vista hace que solo el primero lo sea, mientras que el segundo no es más que un personaje tipo, propio de la literatura ilustrada e incluso de las tragedias neoclásicas.

De hecho, Montengón no fue el único escritor español del xviii que encarnara en un personaje tipo el motivo del mal gobierno; lo mismo ocurre, por ejemplo, en el drama *Raquel*, de Vicente García de la Huerta. Pero más destacable aún es el caso de *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín, obra cuyo principal antagonista es Tarquino, déspota y violador, mucho más cercano en todo al rey Rodrigo en esta novela de lo que pudieran serlo los héroes románticos de la narrativa posterior.

La empatía hacia este personaje, si la hay, no es tan relevante en el conjunto de la composición como la denuncia social y política encarnada en dicho monarca, pero no ocurre lo mismo con el resto de los personajes. Con relación al conde don Julián, por ejemplo, Carnero afirma que “es un personaje movido por la venganza, tras el abatimiento y los propósitos suicidas a que lo conduce la deshonra de su hija, a la que en un primer momento intenta matar”. (2002, p. 83). Está caracterizado por traicionar su propia patria para satisfacer una inquina personal; por consiguiente, determina atacar España en compañía del califa Ulit. La venganza también fue un tema tratado por Montengón en *Eusebio*, su novela pedagógica, aunque en ese otro caso lo hizo de un modo diametralmente opuesto. Una de las lecciones morales que el protagonista recibe consistía en reprimir los sentimientos vengativos que siente, para lo que su maestro emplea especial esmero (Montengón, 1998, p. 124-129). En *El Rodrigo*, en cambio, don Julián no es capaz de controlar tales impulsos; de ningún modo estamos ante el ejemplo de intachable virtud en el que se acaba convirtiendo Eusebio en su novela homónima. Es cierto, por ello, que Montengón pudo partir en este texto de una mentalidad más desengañada y pesimista para con la condición humana. Se puede reconocer, a este respecto, una distancia para con la filantropía ilustrada, pero este motivo no es suficiente para considerar una conexión con el Romanticismo.

Caso distinto parece ser, a juzgar por lo que afirma Blanco Martínez, el de su hija Florinda: “Florinda es el tópico de la heroína romántica, doncella y deshonrada, amante de la patria y vengadora de su honor, factible de ser modelo bizarro de historias teatrales, factible de la literatura romántica más

que de la neoclásica”. (2001, p. 94-95). Un papel fundamental en esto es la rebelión de este personaje contra su condición de mujer, lo cual puede explicarse en el contexto de las ideas que Montengón tenía con respecto a las desigualdades entre los sexos:

Al contrario que Rousseau, Montengón considera la sujeción de la mujer al hombre como una infamia, que extiende a cualquier intento de esclavizarla o de someterla a la ignorancia. Pide reiteradamente para ella la misma educación que recibe el hombre. No considera a la mujer como un ser inferior ni moral ni intelectualmente. () Dado que es un intelectual, más racionalista que sensibilista [sic], no da gran valor a las emociones y al instinto, a la vez que reivindica la razón. Desde aquí, niega el reduccionismo no-intelectual de la mujer y, desde el estoicismo, afirma la igualdad de la mujer con la del hombre. (Blanco, 2004, XLIII-XLIV).

Tanto en *El Rodrigo* como en *Eudoxia* sus respectivas protagonistas son mujeres fuertes e independientes, que rechazan todo tipo de sometimiento por parte del hombre; no obstante, como bien señala Blanco, en *Eudoxia* se rechazaba lo sensible en favor de lo racional. Pero en *Florinda* ocurre justo lo contrario. La situación que ha vivido es mucho más radical, puesto que es víctima de una violación y, en consecuencia, decide intervenir activamente en la venganza de su padre vistiendo armas de hombre y uniéndose al ejército de don Julián (p. 248-249). Pero quizá sea exagerado considerarla solo por ello como una “heroína romántica”; si lo damos por cierto, no sería menos “romántica” la *Clorinda* de la *Jerusalén libertada*. Esta última obra es muy anterior a la literatura dieciochesca, pero también encontramos ejemplos muy parecidos no solo en obras españolas de ese mismo siglo, sino en algunas puramente neoclásicas. Es lo que ocurre con las heroínas de *El Pelayo*

y *Los hijosdalgo de Asturias*, de Jovellanos y Vargas Ponce respectivamente: Dosinda y Toda. La primera es, igual que Florinda, secuestrada y violada, aunque en ese caso por musulmanes; la segunda, en cambio, se resiste al tributo de las cien doncellas. Ambas tienen un papel activo en la trama y contribuyen no solo a alzarse contra un varón opresor, como ocurre en *El Rodrigo*, sino a desencadenar en cada caso una rebelión (Lorenzo Álvarez, 2018, p. 63-64) (Durán López, 2017, p. 47). Y tanto *El Pelayo* como *Los hijosdalgo de Asturias* son obras consideradas, sin duda, como neoclásicas en sus más recientes ediciones (Lorenzo Álvarez, 2018, p. 53-70; Durán López, 2017, p. 9-11). Parece algo anacrónico, por tanto, ubicar a Montengón en el Romanticismo utilizando como pretexto al personaje de Florinda; más adecuado sería, en cambio, ver en las mencionadas “heroínas románticas” cierto continuismo con respecto de algunos personajes propios del Neoclasicismo o de obras aún anteriores, como la *Jerusalén libertada*.

En el conjunto de la composición, los respectivos apasionamientos de estos personajes únicamente permiten aproximar *El Rodrigo* a la narrativa gótica, ya que los sentimientos desbocados posibilitan, principalmente, la concatenación de escenas truculentas, en consonancia con el pretendido tono lúgubre que predomina en toda la narración.

Algo más renovador será, al menos para las letras hispánicas, el tratamiento del espacio, pero solo en momentos puntuales. En la obra conviven distintos tipos de escenarios; las escenas en las que Florinda es acogida por los pastores, por ejemplo, evocarían más la literatura del Renacimiento que la nacida al amparo de Burke. Habrá, pese a todo, espacios que remiten

directamente a la estética de lo sublime, pero no resulta lícito aislarlos del conjunto. A pesar de todo, Blanco Martínez afirma que “la abundancia de imágenes románticas, de adjetivos afectivos y naturalistas () o los paisajes cargados con ruinas y adornados con templos clásicos, más las apariciones de ultratumba, los pormenores macabros, nos aproximan a unos caracteres netamente románticos”. (Blanco, 2001, p. 94). Para ilustrar esto, López Santos señala dos ejemplos destacables, a saber, el momento en que Rodrigo decide violar a Florinda y la escena de la violación como tal (2010, p. 122).

En esta última, lo espeluznante no solo está en la naturaleza de la acción. La escena está narrada con una apreciable subjetividad y con énfasis en lo horripilante: la turbación que siente Florinda al ver a su agresor, sus chillidos de horror o los espasmos lujuriosos del monarca (p. 174-175). Todo ello, además, está acentuado por un notable dinamismo que presenta el entorno. “El eco” es capaz de “interesarse” por el hecho que está teniendo lugar, y repite dos veces el grito de Florinda. El sol, horrorizado por la situación que está presentando, corre a ocultarse cuanto antes y lo deja todo en tinieblas; la misma gruta se agita de terror.

El narrador nos hace ver que la propia naturaleza se conmueve ante lo que ocurre. La atrocidad cometida por el rey ya no solo es perversa desde la óptica humana, sino que tiene connotaciones trascendentales que acentúan lo transgresor de un acto semejante. Rodrigo no solo ha ofendido a Florinda o a su padre, sino también a la realidad misma, a los objetos inanimados. No se ha limitado a transgredir las leyes humanas; su transgresión es un acto pérfido en esencia, y esto puede ser percibido por el lector al ver cómo

todo el entorno, incluyendo entes no humanos, llega también a conmoverse. De esta manera, el rey se ha convertido en una criatura cuya perversidad ha adquirido connotaciones metafísicas que escapan a la comprensión humana. Por ese motivo, el terror que puede infundir en el lector se intensifica y lo macabro cobra vida a unos niveles nunca alcanzados en las novelas españolas anteriores. Todas estas fuerzas que trascienden lo humano no solamente quedan reflejadas en los objetos puramente naturales, sino también en lo arquitectónico; esto se puede apreciar, precisamente, en el fragmento que Sebold citaba para intentar establecer un supuesto nexo con *El moro expósito*:

Así llegó a penetrar en un antiguo templo, casi del todo destruido, que parecía haber sido del dios Marte, como indicaban algunos vestigios de las medio caídas paredes y de las columnas sepultadas en parte entre los escombros del mismo edificio, sobre los cuales se había entronizado el zarzal y se cimbreaba el estéril jaramago. No mereció tal vista la atención de Rodrigo por tener empeñados sus ojos los perros que lo precedieron, y que parados delante de la boca de una oscura gruta que había en el fondo del mismo templo parecía que no osasen entrar en ella, dando muestras de su temor al entrado rey, hacia el cual torcían ladrando sus cabezas, sin moverse de aquel sitio. (p. 204-205).

El fragmento pertenece, en concreto, a la escena del capítulo quinto, cuando el rey se adentra en el templo donde le es revelada una terrible premonición sobre el futuro de España. Lo terrorífico del pasaje ya es palpable en la misma entrada del lugar, en estas líneas, “en las que se unen la observación y la arqueología, y en las que se ejemplifica la potencialidad de lo arqueológico para sugerir lo sobrenatural de ciertos influjos siniestros que intervienen a veces en la acción de las novelas románticas y que los

canes con su sabio olfato y oído sospechan enseguida”. (Sebold, 2002, p. 34). Aunque más adelante el mismo Sebold se sirva de este detallismo para comparar la novela con *El moro expósito* del Duque de Rivas, consideramos que descripciones semejantes se aproximan más a la novela gótica que a obras del estilo de *Ivanhoe*, ya que no hay tanto un afán por reproducir cómo eran realmente los templos a Marte en la antigüedad, sino un intento de componer un escenario que provoque espanto al lector al margen de su trasfondo histórico.

Aun así, las ocasiones en las que el espacio adquiere estos tintes macabros siguen siendo algo aislado y de relativa importancia en la totalidad de la obra. Es insalvable la distancia con respecto a, por ejemplo, *El castillo de Otranto*; si esa obra se desarrollaba en todo momento en un escenario gótico, en esta no podrá ser posible nada similar. Nuevamente el afán del narrador por ofrecer diferentes perspectivas es lo que predomina y, en consecuencia, la obra nos ofrece una importante variedad de escenarios, de entre los cuales quizá estos sean los más llamativos, pero no llegan a destacar tanto como en la literatura gótica que por entonces se publicaba en el resto de Europa.

Los elementos sobrenaturales que *El Rodrigo* presenta también son escasos y se remiten de nuevo a momentos concretos, aunque especialmente considerables; en total, podemos mencionar una escena en el primer capítulo, en el que Evanio es advertido por el espectro de su padre del funesto destino que le aguarda (p. 138); la ya mencionada escena de la violación, en la que, como hemos visto, la gruta entera se conmueve; también el momento en el que Rodrigo tiene visiones proféticas sobre el terrible destino del país y el

pasaje en el que al conde don Julián se le aparecía, en sueños, el fantasma de su difunta mujer Endigilda. Finalmente, se debe mencionar a su vez la visión sobrenatural en la que aparece Mahoma luchando contra Ataúlfo, poco antes de que la novela concluya. Además de todo eso, al comienzo de la narración hay cierta clase de augurio que viene a presagiar el destino del rey Rodrigo en cuanto este sube al trono, “un horrible cometa, cuya vista hizo suspender todas las demostraciones del júbilo que ostentaba el pueblo en el día de la coronación de su soberano”. (p. 126).

Fresler ha sabido captar con minuciosidad la relevancia de los elementos sobrenaturales, fundamentalmente en lo relativo a la importancia del destino y de entidades superiores al ser humano, que influyen en el curso de los acontecimientos transgrediendo toda la racionalidad. Refiriéndose al momento profético de la entrada de Rodrigo en la cueva, afirma lo siguiente:

Lo que impulsa a Rodrigo a entrar en la cueva es la curiosidad y la necesidad como rey de encontrar la verdad de un asunto que le parece bastante dudoso. () Rodrigo aparece “disculpado” en este episodio, entonces, porque además de ser valiente sigue el modelo de un discurso racional que se contrapone al discurso de la magia personificado por Adenulfo (). Rodrigo, en actitud científica, repasa cómo puede ser que exista esta cueva que nadie había visto nunca antes, cómo pueden tenerla a su cargo hombres que han vivido doscientos años, cómo podía ser que realmente contuviese una pintura mágica que precipitase el destino del que la abriera (). La racionalidad neoclásica aparece aquí entonces como un discurso que no aprehende el sentido más profundo de los acontecimientos, que no puede descifrar las señales del cielo, que sí son verdaderos avisos, y no meros accidentes naturales. (Fresler, 2001, p. 90-92).

En la *Jerusalén libertada*, modelo a seguir de *El Rodrigo*, había un sinfín de elementos sobrenaturales; por ejemplo, intervenían ángeles y demonios en la resolución de la batalla, y estos eran acontecimientos expuestos como si estuviesen dentro de los límites de lo posible. En *El Rodrigo*, por el contrario, el rey hace acopio de una mentalidad ilustrada al rechazar la posible existencia de entidades más allá de la razón. Que se vea inmediatamente después azotado por los hados y el destino implica una sorpresa al ir en contra de las expectativas y la cosmovisión del personaje.

Hay, de esta forma, un tratamiento de lo sobrenatural más en consonancia con el siglo xviii. La *Jerusalén libertada* es una obra que pertenece al terreno de lo “maravilloso-tradicional”, en tanto que “se ambienta en lugares inventados, mundos paralelos donde cualquier fenómeno es posible, lo que hace suponer que todo lo que allí sucede es normal, natural”; *El Rodrigo*, en cambio, se adscribe a lo “fantástico moderno”, puesto que asistimos a “situaciones que suponen una transgresión de nuestra concepción de lo real, puesto que tales fenómenos son imposibles, inexplicables según dicha concepción”. (Roas, 2006, p. 10).

Aunque ambas obras de desarrollen en la Edad Media, el personaje de Rodrigo, como vimos señalaba Fresler, adquiere una actitud más propia de una persona del xviii, en tanto que muestra un descreimiento racionalista ante la idea de que pueda acontecer nada sobrenatural. Por este motivo podemos hablar de lo fantástico, si bien, nuevamente, sigue siendo este un elemento marginal en el conjunto de la obra.

Analizar la estética burkeana en esta novela nos ha permitido advertir que es algo presente sobre todo en momentos aislados. Resulta igualmente destacable por no tener en España apenas antecedentes, pero considerar esta novela como “renovadora” sigue siendo una afirmación difícil de sostener, pese a que algunos de los elementos analizados nos permiten palpar en Montengón cierto potencial que, de haber sido mejor encauzado, y de haber tenido quizá referentes más claros, hubiera podido aprovecharse mejor y así elaborar una obra mucho más cercana ya no solo a la novela gótica, sino también al Romanticismo. Como sea, algo que debemos tener en cuenta al valorar esta novela es, ante todo, la intención del autor. El mérito literario que la crítica le ha atribuido excedería ya no solo la realidad de la obra, sino también las expectativas del propio autor, para quien este texto no era más que un “embrión” de su futura obra *La pérdida de España*. No obstante, el poema épico creado *a posteriori* está considerado como algo “de escaso valor literario”. (Blanco, 2001, p. 119). Carnero también consideraba que “lo que se afirme de *El Rodrigo* en cuanto a su proyección sobre el siglo xix debe afirmarse con más razón de *La pérdida de España*” (2002, p. 51), pero lo que resulta ser transgresor y renovador en 1793 no tendría el mismo mérito en 1820.

A pesar de ser “un embrión”, *El Rodrigo* pudo mostrar, a finales del xviii, algunas de las posibilidades del género novelesco unido a la estética gótica. El desenfado que supone crear un borrador quizá sea el motivo principal por el que Montengón fue capaz de construir una obra que por momentos parece transgresora y renovadora. No hubo motivos por los que seguir rigurosamente la estética neoclásica cuando tan solo estaba escribiendo un borrador

de una obra futura, susceptible esta otra de múltiples modificaciones. Al no existir la presión de tener que crear un poema épico completo, su autor pudo relajarse y tomarse tantas licencias como quiso.

Por mucho que algunos críticos hayan considerado *El Rodrigo* como una novela romántica, es innegable que su autor no tenía constancia de estar elaborando nada así; aunque ahora podamos tipificar esta obra como “novela”, Montengón nunca la presentó como tal,¹⁰ ni podía ser consciente de que estaba haciendo algo renovador para la narrativa de su país. El género novelesco implicaba, necesariamente, un alejamiento de la estética neoclásica que él nunca pretendió, ya que hablar de “novela neoclásica” es en sí un oxímoron. Pero, al llevar a cabo un simple borrador, un “embrión” que sería “corregido” veintinueve años después, ese distanciamiento pasaba a ser en mayor medida disculpable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez Barrientos, Joaquín. *La novela del siglo XVIII*. Madrid: Júcar, 1991.

Álvarez Barrientos, Joaquín. “Miscelánea y tertulia: El café, de Alejandro Moya”. En: *Dieciocho: spanish enlightenment*. 27 (1), 2004, p. 59-74.

Álvarez Junco, José (coord.). *Las historias de España: visiones del pasado y construcción de identidad*. Barcelona: Crítica, 2013.

Berbel, Juan José. “Historia, mito y catarsis en la Ilustración: *El Rodrigo* de Pedro Montengón y tres tragedias sobre don Pelayo”. En: *Actas del I congreso*

¹⁰ El subtítulo con el que apareció la obra fue el de “romance épico”, que no “novela”.

internacional sobre la novela del siglo XVIII. Almería: Universidad de Almería, 1998, p. 103-112.

Blanco Martínez, Rogelio. *Pedro Montengón y Paret (1745-1824). Un ilustrado entre la utopía y la realidad*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2001.

Blanco Martínez, Rogelio. “Estudio introductorio”. En: Montengón, Pedro. *Eudoxia, hija de Belisario*. Valencia: Consell valencià de cultura, 2004, VII-LXXIX.

Burke, Edmund. *De lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza, 2014.

Carnero, Guillermo. “La leyenda del último godo y el romanticismo (sic) de Pedro Montengón (1745-1824)”. En: López Baralt, Luce y Márquez Villanueva, Francisco. *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. México: Colegio de México, 1995, p. 33-46.

Carnero, Guillermo. “Introducción y notas”. En: Montengón, Pedro. *El Rodrigo*, Madrid: Cátedra, 2002.

Carnero, Guillermo. *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.

Contadini, Luigi. “Estado y utopía en el Antenor de Pedro Montengón”. En: Durán, Fernando. *Hacia 1812 desde el siglo ilustrado: actas del V congreso internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*. Gijón: Trea, 2013, p. 645-656.

Durán López, Fernando. “Estudio preliminar”. En: Vargas Ponce, José. *Los hijosdalgo de Asturias*. Gijón: Trea, 2017, 9-76.

Espronceda, José de. *Obras completas*, ed. Diego Martínez Torrón. Madrid: Cátedra, 2006.

Fabbri, Maurizio. *Un aspetto dell'illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*. Pisa: Librería Goliardica, 1972.

Fenelón, Francisco Salignac de la Mothe. *Aventuras de Telémaco*, ed. F. S. B. Madrid: Espasa-Calpe, 1932.

- Fernández de Moratín, Nicolás. *Teatro completo*, ed. Jesús Pérez Magallón. Madrid: Cátedra, 2007.
- Fresler, Daniela. “El Rodrigo de Pedro Montengón y la leyenda de la pérdida de España entre la Ilustración y el Romanticismo”. En: *Dieciocho: spanish enlightenment*. 24 (1), 2001, p. 85-98.
- García de la Huerta, Vicente. *Raquel*, ed. Juan A. Ríos. Madrid: Cátedra, 2013.
- García Sáez, Santiago. *Montengón, un prerromántico de la Ilustración*. Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros de la Diputación de Alicante, 1974.
- González, Manuel José. “Introducción y notas”. En: Goethe, Johann Wolfgang von. *Las desventuras del joven Werther*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Herder, Johann Gottfried. *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*, ed. Eugenio Puciarelli. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2007.
- Jiménez, Mauro. “El Rodrigo de Pedro Montengón, novela histórica: el gozne hacia la novela romántica del XIX”. En: *Letras de Deusto*. 38, 120, p. 51-68.
- León, fray Luis de. *Poesía*, ed. Juan Francisco Alcina. Madrid: Cátedra, 2007.
- López Santos, Miriam. *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.
- Lorenzo Álvarez, Elena de. “Estudio preliminar”. En: Jovellanos, Gaspar Melchor de. *El Pelayo. Tragedia*. Gijón: Trea, 2018, p. 13-152.
- Marmontel, Jean-François. *Belisario*. Madrid: Pedro Beaume, 1820.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1962). *Edición nacional de las obras completas (con índice de autores, títulos y materias)*. 9, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*; 4, S. XVIII: *Historia literaria*, s. XIX: *Poetas*, ed. Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC, 1962.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*. Madrid: Clásicos castellanos, 1948.

- Montengón, Pedro. *La pérdida de España reparada por el rei* (sic) *Pelayo*. Napoli: Presso Gio: Battista Settembre, 1820.
- Montengón, Pedro. *Eusebio*, ed. Fernando García Lara. Madrid: Cátedra, 1998.
- Montengón, Pedro. *El Rodrigo*, ed. Guillermo Carnero. Madrid: Cátedra, 2002.
- Moreno Hernández, Carlos. “El romanticismo ilustrado de R. P. Sebold”. En: *Analecta Malacitana*. 7, 1984, p. 149-155.
- Moya, Alejandro. *El café* (2 vols.). Madrid: Imprenta de Ramón Ruiz, 1792-1794.
- Roas, David. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.
- Román Gutiérrez, Isabel. “Un capítulo de la novela española en el siglo XVIII: la novela ilustrada de Pedro Montengón”. En: *Philologia hispalensis*, 4 (1), 1989, p. 275-304.
- Sebold, Russell P. *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1970.
- Sebold, Russell P. *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002.
- Tasso, Torcuato. *Jerusalén libertada*. Barcelona: Editorial Iberia, 2000.
- Walpole, Horace. *El castillo de Otranto*, ed. Alejandro Valero. Madrid: Castalia, 2004.
- Weisstien, Ulrich. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta, 1975.

*Porque desde aquella primavera,
nunca más estuvimos solos¹:*
modos de cooperação cartonera
como política da escrita²

Porque desde aquella primavera, nunca más
estuvimos solos³: *towards cartonera cooperation
as writing policy*

Frederico Ranck Lisboa
Phellipy Jácome

Frederico Ranck Lisboa
Mestre e doutorando em Comunicação
Social pela UFMG. Jornalista formado
na UFSJ. Vencedor do Prêmio José
Marques de Melo (2021), da ALCAR.
ORCID: <[https://orcid.org/
0009-0000-5873-8508](https://orcid.org/0009-0000-5873-8508)>
Contato: fredericorlisboa@gmail.com

Phellipy Jácome
Professor do Departamento de Comuni-
cação Social e Pesquisador Permanente
do PPGCOM/UFMG. É coordena-
dor do Temporona: Coletivo de
Ações em Temporalidades e Narra-
tivas. ORCID: <[https://orcid.org/
0000-0001-6939-7542](https://orcid.org/0000-0001-6939-7542)>
Brasil

Recebido em: 16 de janeiro de 2023

Aceito em: 22 de fevereiro de 2023

- 1 Trecho do manifesto de Eloísa Cartonera (in Bilbija; Carbajal, 2009a, p. 58).
- 2 O presente artigo faria parte do dossiê “Pensando el acontecimiento cartonero”, todavia, devido a uma falha dos organizadores da Caracol n. 26 na elaboração do sumário para o dossiê, foi solicitado o deslocamento do artigo para a seção “Vária” da revista Caracol n. 27, mas, é fato que o texto originalmente deveria fazer parte do dossiê acima citado.
- 3 “Because since that spring, we were never alone again” Excerpt from “manifesto” by Eloísa Cartonera.

PALAVRAS-CHAVE:

Cartoneras; Políticas da Escrita; Cooperativismo; Textualidades.

KEYWORDS: Cartoneras; Writing Policies; Cooperativism; Textualities.

Resumo: Este artigo propõe uma análise do aparecimento de Eloísa Cartonera para compreender como experiências cartoneras atuam por uma reconfiguração do sensível (Rancière, 2017) ao inscreverem-se em uma disputa material e simbólica, utilizando-se da escrita como política de vida (Anzaldúa, 2000). O *corpus* em questão é formado por discursos autorreferentes e entrevistas coletadas que tratam de diversas experiências cartoneras – propostas editoriais alternativas que confeccionam livros em capas de papelão. Para nosso trabalho, recuperamos uma dimensão historicizante dessas práticas para contextualizar suas formas de questionamento e atuação. Empreendemos nossa pesquisa no sentido de entender como as cartoneras parceiras fazem, a partir de suas publicações, gestos políticos para poder dizer, ser e se fazer ver.

Abstract: This article proposes an analysis of the appearance of Eloísa Cartonera in order to understand how cartonera experiences act towards a reconfiguration of the sensible (Rancière, 2017) by inscribing themselves in a material and symbolic dispute, using writing as a life policy (Anzaldúa, 2000). The corpus in question is made up of self-referential speeches and collected interviews that deal with various cartonera experiences – alternative editorial proposals that make books in cardboard covers. For our work, we recover a historicizing dimension of these practices to contextualize their ways of questioning and acting. understand how the cartoneras do, from their publications, political actions to be able to say, be and be seen.

INTRODUÇÃO

El cooperativismo nos mostró La Fuerza. Así, aprendimos todo lo que sabemos. Y ahora somos más
(Eloísa Cartonera in Bilbija; Carbajal, 2009a, p. 53)

Uma das diversas facetas do movimento cartonero⁴ é aquela que diz respeito à cooperação em seus modos de produção e circulação editorial. Este esforço cooperativo é também resultado de um trabalho coletivo e imaginativo, que encontrou particularmente na América Latina, um campo fértil para seu nascimento e proliferação. Eloísa Cartonera (2023), *la primera*, nasceu na primavera de 2003, no bairro de La Boca, em Buenos Aires, “*aprendimos el trabajo ¡y hasta lo inventamos!*”. O período era de recuperação da crise econômica, social e institucional vivida pelo país no início do milênio e *Eloísa* surge como uma alternativa inventiva para o trabalho editorial – a produção de livros com capas de papelão, *cartón* em espanhol, comprada diretamente dos catadores, *cartoneros* em espanhol. Ademais, foi uma forma de estabelecer relações outras com sua vizinhança e também publicar a si e o que bem entendessem. “*Fabricamos libros con tapas de cartón. Para esto compramos el cartón que los cartoneros juntan en la calle. Nuestros libros, son de literatura latinoamericana de los autores más bellos que hemos conocido en*

4 Não há uma nomenclatura consensual sobre tal fenômeno editorial. Há pesquisas produzidas por pessoas inseridas em experiências cartoneras que descrevem como *movimiento* cartonero, tal qual Pimentel (2021), da Ganesha Cartonera, mas o termo não é unanimidade. Em Oliveira et al. (2022), sujeitos participantes entrevistados em pesquisa de campo preferiram *universo*. Há, também, literatura que prefere *rede* (Braga, 2014). Dessa maneira, durante a escrita deste trabalho, poderão ser usadas diferentes formas para nomear o fenômeno.

nuestra vida de trabajadores y lectores (Eloísa Cartonera, 2023). Esse tipo de ação é capaz, portanto, de modificar sistematicamente e inquirir o que entendemos como livro, literatura, processos de escritura, circulação de bens simbólicos e trabalho produtivo.

Não tardou para as ideias ventiladas por Washington Cucurto, escritor, Javier Barilaro, artista plástico, e Fernanda Laguna, escritora e artista plástica – os fundadores da pioneira⁵ – rodarem o país, o continente e o mundo. Barilaro – no documentário *Cartoneras* (2018), de Isadora Brandt – conta que, um dia apresentaram seus livros no Chile e umas *chicas* peruanas levaram alguns exemplares que acharam genial e depois o escreveram por *e-mail* se poderiam fazer o mesmo, “*sí, por supuesto*”. Assim surgiu Sarita Cartonera, em Lima, logo em 2004, que de uma oficina com mexicanos em 2007 levou a criação de La Cartonera em Cuernavaca, no ano de 2008. Da ação direta de *Eloísa* também nasceu a boliviana Mandrágora Cartonera (in Bilbija; Carbajal, 2009a, p.106), em uma visita de Barilaro a Cochabamba, em 2005; no ano seguinte, o coletivo paulistano Dulcinéia Catadora, a

5 As publicações de Eloísa Cartonera não são os primeiros livros com capas de papelão que se tem registro. O livro publicado pela editora argentina Galerna, entre 1969 e 1970, “Traducciones III: Los poemas de Sidney West”, de Juan Gelman, teria sido aquele que, com capa de papelão, acabou inspirando Cucurto a iniciar as produções cartoneras (Barilaro in Bilbija; Carbajal, 2009a, p. 36). A poeta argentina Elena Jordana, na década de 1970, produziu algumas edições nesse formato sob o selo Ediciones El Mendrugo, com textos de Octávio Paz, Iris Zavala e Marco Antonio Montes nos EUA, México e Argentina (Bilbija in Bilbija; Carbajal, 2009b, p. 35). Também encontrei indícios de outro selo nesse estilo, contemporâneo e localizados no mesmo espaço, autores comuns a El Mendrugo, chamado Antiediciones Villa Miseria, que publicou o livro *Los Profesores*, de Nicanor Parra, em Nova York no ano de 1971. Todavia, são experiências relativamente isoladas do que chamamos de movimento cartonero, que se espalha a partir de Eloísa – que corresponde também a uma postura diante do mundo (Vilhena, 2016), para além das capas de papelão.

primeira experiência cartonera brasileira, surge de uma participação da cooperativa editorial portenha na 27ª Bienal de São Paulo, cujo tema “Como viver junto” diz muito sobre as práticas e o próprio espraiamento das cartoneras pelo mundo.

Em um levantamento realizado por Mendes (2016), da Malha Fina Cartonera, editora vinculada à Universidade de São Paulo, foram encontradas 112 cartoneras ativas à época e vestígios de outras 61 – sendo a Oceania o único continente sem registros desse tipo de ação editorial. Hoje, com uma breve busca no google e outras plataformas como Facebook e Instagram, é possível perceber que esse número não só é significativamente maior, mas também que continuam espalhadas por territórios marcadamente diversos (inclusive na Austrália⁶) e com histórias e formas de atuação bastante específicas.

Essas experiências singulares variam em formas organizativas, públicos, composição dos grupos, corpos produtores, vínculos institucionais e ideológicos, formas de produção e circulação de obras, modos de ser e fazer. Mas pese suas grandes diferenças, parece haver uma espécie de articulação comum capaz de unir ideais de *democratização da literatura e cooperação* por meio da reutilização do papelão. Como podemos perceber:

*Un rostro de cartón desde la ventana
me lanzó palabras de colores,
tejió un suéter de hilos de esperanza
para guardar mi corazón.
Entonces al extender mi mano
Vi mis dedos de cartón.*

6 Cf. <<https://www.etsy.com/au/shop/Carbonera>>. Acesso em 15 jan 2023.

*A veces los hermanos son de sangre
otras naces de la amistad
Y se fortalecen en el deseo de compartir.
Hay hermanos de cartón
los que buscan llevar los sueños
(con libertad, pasión, esperanza)
en avioncitos de cartón (Letras de Cartón 20Vinte, 2020, p. 37).*

O poema de Chepy Salinas, da Maya Cartonera (Chicomuselo, México), pretende ilustrar a ideia do corpo coletivo formado pelas cartoneras. Uma relação de irmandade, amizade e compartilhamento – contaminada pelo papelão – sob ideias de liberdade, sonhos e esperança através de seus livros, que circulam por aí como “aviõezinhos de papelão”. Nesse discurso autor-referente há também uma interessante proposta de espraiamento, de uma rede que se forma pelo desejo de compartilhar as experiências cartoneras.

Um dos aspectos interessantes dessa meta reflexão é que o texto compõe uma obra coletiva que materializa essa cooperação característica do movimento: o livro *Letras de Cartón 20vinte* (2020) é uma publicação em coedição e coautoria entre 16 editoras de oito países diferentes, o segundo de uma série de quatro livros lançados anualmente desde 2019. A empreitada editorial colaborativa é coordenada por Sol Barreto, da Catapoesia (Belo Horizonte, Minas Gerais), e Marcelo Barbosa, da Candeeiro Cartonera (Caruaru, Pernambuco) e, a cada ano, as publicações variam sua temática e, também, as editoras participantes.

No prefácio da edição citada, assinado por Sol e Marcelo, percebe-se que os encontros em feiras e oficinas que consolidaram o movimento em seu princípio

– e que ainda são fundamentais para sua constante expansão, já que uma cartonera parece sempre anunciar a próxima – são complementados por encontros virtuais, atualizando suas possibilidades de cooperação. O livro data do primeiro ano da pandemia de covid-19, mas o relato aponta que a sua produção já acontecia virtualmente, “desde a primeira edição, já tinha esse toque virtual, pois vemos ser a única maneira de aproximação entre as editoras cartoneras, principalmente as que se querem afins”. (Letras de Cartón 20vinte, 2020, p.14). Além da interação visível entre as cartoneras em suas páginas, outro exemplo dessa cooperação *online* é a Multinacional Cartonera, nascida em 2020 como Confederação Mundial Cartonera, que reúne por videochamada participantes de diversas editoras do mundo em encontros e assembleias periódicas registradas na página do *Facebook* da Vento Norte Cartonero⁷ (Santa Maria, Rio Grande do Sul) – coordenada por Gaudêncio Gaudério, o professor universitário Fernando Villarraga. São inúmeras as frentes de cooperação, que incluem também a troca de textos entre editoras e a disponibilidade para tradução entre as parceiras de outros países (Lima in Bilbija; Carbajal, 2009b, p. 176).

Reconhecendo a potência dessas trocas, para os fins deste artigo, nos interessa refletir sobre como as formas de cooperação das cartoneras têm incidido sobre políticas da escrita ao longo desses vinte anos. Entendemos que a lógica, irradiada da pioneira argentina, do trabalho coletivo, colaborativo e cooperativo que rege o imaginário e a *práxis* das experiências cartoneras cria possibilidades para uma reconfiguração do sensível, no sentido proposto por Rancière (2017).

⁷ Sua página no *Facebook*: <<https://www.facebook.com/ventonortecartonero>>. A editora também possui *Instagram*: <<https://www.instagram.com/gaudenciogauderio/>>. Acesso em: 8 jan. 2023.

Assim, retomaremos algumas questões sobre a formação de Eloísa Cartonera, e do próprio movimento, para posicionar a primazia do trabalho e do cooperativismo em seu fazer editorial e visão de mundo. Revisitamos seu contexto e certos discursos autorreferentes – seja por textos “editoriais” como seu manifesto presente na obra *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras*, organizada por Ksenija Bilbija e Paola Celis Carbajal (2009a) e também em seu *site*⁸, assim como escritos e entrevistas de membros.

A partir da remontagem desses elementos fundamentais à experiência pioneira, propomos a análise de objetos diversos que possam nos dizer algo sobre como essas ideias e práticas atuam como política da escrita (Rancière, 2017). Como que as possibilidades cartoneras ligadas à diversas instâncias de cooperação promovem uma reconfiguração do sensível através de uma democratização radical da literatura, principalmente nas esferas da escrita e edição – *quem pode fazer livro* e como isso é possível. Também, como o fazer cartonero nos leva a compreender a escrita como política de vida, ao nos aproximarmos da conceituação de Gloria Anzaldúa (2000).

POR AQUELLOS DÍAS FURIOSOS

Eloísa Cartonera nació en el 2003, por aquellos días furiosos en que el pueblo copaba las calles, protestando, luchando, armando asambleas barriales,

8 O texto presente na seção “*historia*” do site da cooperativa editorial mescla aquele presente em seu manifesto publicado junto de outras editoras em Bilbija; Carbajal (2009a) com outras inserções que dizem respeito à sua história e aos seus modos de ser e fazer. Disponível em: <<https://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>>. Acesso em: 8 jan. 2023.

asambleas populares, el club del trueque, ¿se acuerdan del club del trueque?, ¿Cómo pasa el tiempo de este lado de la tierra! (Eloísa Cartonera in Bilbija; Carbajal, 2009a, p. 57).

O período em que surgiu Eloísa Cartonera ainda era de recuperação do *corralito* – medida econômica de governo que, em dezembro de 2001, congelou contas correntes e poupanças como maneira de responsabilizar a população pela insustentável dívida pública (Vilhena, 2016, p. 28). A crise política e econômica desencadeou uma série de protestos que tiveram mais de 30 pessoas mortas pela polícia, além de cinco presidentes assumindo o país em doze dias. Devido à total instabilidade, muitos negócios fecharam, fazendo com que milhares de trabalhadores buscassem sua sobrevivência na coleta de materiais recicláveis nas ruas de Buenos Aires.⁹

Dados disponibilizados pelo Instituto Nacional de Estadística y Censos (Indec) nos ajudam a perceber o tamanho da crise daqueles tempos. O aumento do desemprego no país foi tanto que chegou à maior taxa da história, com 21,5% na medição de maio de 2002. Somado ao percentual de pessoas “subempregadas” – com trabalhos normalmente informais e que buscavam por complementação de renda –, que bateu os 19,9% na medição de outubro de 2002. Também os índices de pessoas em situação de pobreza eram alarmantes, chegando a 57,5% da população em outubro de 2002.

9 O aumento massivo de pessoas trabalhando com a catação nas ruas de Buenos Aires à época chamou muita atenção, mas não era um fenômeno novo. Em sua tese de doutorado, a professora Flavia Braga Krauss de Vilhena (2016) reconstrói detalhadamente a trajetória da figura do *cartonero* — antes *ciruja e botellero* — nas ruas das cidades argentinas, historicizando suas primeiras aparições ainda no século XIX.

Ainda naquele período, mais de um quinto da população argentina vivia abaixo da linha da pobreza, entre 2002 e 2003, sendo o maior percentual já registrado pelo Indec em maio de 2003, com 27,7% das pessoas vivendo em situação de indigência no país.

Por óbvio, também era um momento difícil para autores e artistas independentes. Os mercados editoriais nacionais na América Latina passavam por um período complicado, resultado dos processos de transnacionalização assumidos pela indústria cultural no chamado neoliberalismo. Segundo Canclini (2008), no período entre 1940 e 1970, muitas editoras foram criadas em diversos países do subcontinente, num processo de substituição de importações de livros.¹⁰ Porém, nas décadas seguintes, a maioria faliu ou foi comprada por grupos internacionais. O antropólogo recorda um caso, de 2002, a partir do suplemento literário do jornal *Clarín*, em que promissores autores argentinos seriam publicados na Espanha mas sua filial local não os publicaria, pois a editora não garantia que as metas de vendas seriam cumpridas (Canclini, 2008, p. 61).

Dessa maneira, é possível perceber que as crises do capitalismo que produzem o aumento do desemprego e da catação de lixo não são dissociadas daquelas que dizem respeito às condições do mercado editorial e às possibilidades de escritura e divulgação desses escritos – principalmente em nosso subcontinente. Barilaro (in Bilbija; Carbajal, 2009a) entende que o sucesso de *Eloísa* e a própria consolidação do movimento, especialmente na América

10 Para termos uma ideia da pujança editorial na Argentina, até a década de 1960, a indústria gráfica desse país produzia metade dos textos em espanhol no mundo (ver Seivach, 2003).

Latina, está no fato de que os livros cartoneros são produções que parecem fazer sentido em nosso contexto:

para que cualquier proyecto de cualquier tipo funcione en un lugar determinado, deberá diseñárselo en situación. Y en Argentina, específicamente en Buenos Aires, hay muchos escritores, muchos cartoneros, no hay instituciones que subsidien el arte o los proyectos sociales... Los libros cartoneros devienen más adecuados que los convencionales, los libros cartoneros son latinoamericanos, los convencionales adecuados a sociedades capitalistas. Latinoamérica es sólo parcialmente capitalista (in Bilbija; Carbajal, 2009a, p. 42).

Se uma reflexão política sobre o livro deve abordar sistemas de relação entre escritores, editores, livreiros, feirantes, leitores, além de instituições da economia da cultura, é fundamental considerar as particularidades e o contexto em que essa articulação está fundada para evitar discursos, métodos e análises supostamente universais e não localizados.

Um exemplo é que daquela crise na Argentina do início do século emergiram diversas formas de resistência popular e apropriação imaginativa da cidade (Margulis, 2009, p. 103), como protestos de rua, assembleias de bairro e criação de coletivos artísticos engajados (Eloísa Cartonera, 2023). *“Junto a estas manifestaciones, y como parte de la crisis económica y social que les ha dado origen, aparecen también nuevas formas de solidaridad y apoyo mutuo y originales modalidades de intercambio, producto de la iniciativa popular”*. (Margulis, 2009, p. 104). É nesse contexto que nasce uma cooperativa editorial, que publica livros coloridos com capas de papelão e trabalha em constante diálogo com catadores do bairro famoso por ser a casa do Club Atlético Boca Juniors, mas que, para além do turismo, é uma vizinhança

bastante empobrecida, localizado nos limites da Ciudad Autónoma de Buenos Aires, na região sul da capital¹¹. Como diz o seu próprio lema, “*mucho más que libros*”, Eloísa Cartonera se propõe a produzir outras formas de sociabilidade a partir de seu trabalho e suas relações:

Nacimos en esta época loca que nos tocó y nos toca vivir, como muchas cooperativas y microemprendimientos, asambleas, agrupaciones barriales, movimientos sociales, que surgieron por aquellos años por iniciativa de la gente, vecinos y trabajadores, acá estamos. Hoy podemos decir que somos un producto del trabajo, y queremos que nuestro trabajo sirva para todos. (Eloísa Cartonera, 2023).

A partir da citação acima podemos inferir a multiplicidade de relações provocadas pelas necessárias reações à crise, fazendo ênfase a uma noção imaginativa e criativa de trabalho. De fato, como apontam Saferstein e Szpilbarg (2014), segundo dados do Centro de Estudios de la Producción, em 2005, 86% das editoras argentinas eram “independentes” ou “pequenas”, enquanto que 14% restante pertencia ao setores mais concentrados. No entanto, em termos de margens de lucro e de participação geral, as editoras internacionais e concentradas eram capazes de abarcar quase a totalidade do mercado. Já as editoras independentes eram capazes de ampliar significativamente a heterogeneidade de autoria, de temáticas e de formas de produção e circulação desses bens simbólicos, em que as editoras cartoneras cumprem um papel bastante relevante.

11 Para Margulis (2009, p. 98-99), as fronteiras internas de Buenos Aires que demarcam sua desigualdade podem ser percebidas por uma diferenciação entre um norte povoado pela população mais rica ou de classe média com traços europeus, enquanto no sul se concentram uma maioria mais pobre, marginalizada e “*mestiza*”.

○ TRABALHO QUE INVENTOU *ELOÍSA*

A questão do trabalho compartilhado e não alienado sempre pautou a produção de Eloísa Cartonera, que funciona como uma cooperativa editorial há mais de quinze anos. Se sua proposta de atuação nos diz muito sobre o período de crise e instabilidade vivida na Argentina naquela virada de milênio, também nos diz sobre certa história social do trabalho cooperativo no país – inclusive editorial. Segundo Grohmann (2019), a Argentina é referência mundial quando se trata de cooperativismo, inclusive com legislações que facilitam a formalização desse tipo de organização das relações de trabalho. Mesmo com os incentivos, *Eloísa* não é formalizada, é uma cooperativa “*de hecho*”, pois não consideram grandes vantagens a adequação, como pontua María Gómez,¹² de forma bem-humorada, em entrevista ao portal da cooperativa de comunicadores *lavaca* (2008a): “*Empezamos a averiguar y nos dimos cuenta de que no cambia las cosas el estar registrados como una cooperativa. Te piden muchos requisitos: libro contable, libro de actas, libro de cuentas, ¿quién va a leer tantos libros?*”.

A cooperativa *lavaca* é outro exemplo desse tipo de experiência que emergiu por aqueles tempos. Uma das pioneiras no ramo das cooperativas de comunicação no país (Grohmann, 2019), *lavaca* surge com o lema “*anticopyright*” e na luta por autonomia. A cooperativa edita a revista *Mu*, tem um programa de rádio, um portal na internet, uma “universidade” de cursos livres e até um bar. “*Habitamos la web desde abril de 2002, pero nuestro parto*

12 A entrada de María Gómez em Eloísa Cartonera é considerada fundamental para a transformação da editora independente em cooperativa, ainda em 2006 (Barilaro in Bilbija; Carbajal, 2009a).

*se produjo el 19 y 20 de diciembre de 2001, en la calle y al grito de “Que se vayan todos”. Allí nació nuestra primera nota, que distribuimos por mail entre nuestros contactos y con el lema “anticopyright”*¹³

Outras experiências cooperativas importantes também datam desse período de crise, muitas constituídas como “empresas recuperadas por trabalhadores”, quando “após o abandono de empresas por seus donos, os assalariados tomaram a iniciativa de recuperá-las, constituindo cooperativas de produção”. (Dardot; Laval, 2017, p. 520). Esses movimentos de coletivização de fábricas surgem pela necessidade de manutenção de seus sustentos, mas também como forma de experimentar, através do trabalho, um *praticar o mundo* diferente, o que Dardot e Laval (2017) chamam de instituir o *comum*. Os autores destacam o exemplo da FaSinPat (*Fábrica Sin Patrones*) Zanón, indústria de cerâmicas recuperada por trabalhadores de Neuquén em 2002. Depois de assumirem o controle da produção de maneira cooperativa – o que não significa bonança, afinal, uma cooperativa ainda está inserida nas lógicas capitalistas – os trabalhadores poderiam operar em uma lógica de acumulação, mas não o fizeram, estabeleceram outro tipo de relação com o seu entorno.

Esses assalariados não hesitaram em doar milhares de metros quadrados de lajotas para hospitais, escolas e cantinas populares, e sempre procuravam os movimentos locais de desempregados a cada vez que se criavam empregos. Porque o que está em discussão aqui não é a questão da propriedade ou da expropriação nem a legitimidade da reivindicação de “estatização sob controle operário” feita por certos grupos, mas é primeiro e sobretudo a questão da instituição do comum excedendo qualquer forma de propriedade. (Dardot; Laval, 2017, p. 521-522)

13 Disponível em: <<https://lavaca.org/que-es-lavaca/>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

Para Dardot e Laval (2017), a instauração do comum seria o princípio mobilizador dos movimentos de resistência ao neoliberalismo, principalmente aqueles que emergem desde o final da década de 1990. A partir de uma ideia de luta contra o avanço da privatização de todas as esferas da vida, a busca pelo comum se dá através de práticas pautadas em solidariedade e cooperação, em busca de instituir uma nova significação do imaginário social. Uma dessas práticas é o que os autores chamam de “cooperação resistente” ou “resistência cooperativa”, que diz mais do que sobre a formalização ou não da organização do trabalho via cooperativa, mas sobre como “o comum na forma de cooperação concreta em grupos livremente constituídos é um dos caminhos para enfrentar os efeitos da dominação hierárquica no trabalho e na vida social”. (Dardot; Laval, 2017, p. 571).

Essa ideia do comum é muito cara à Eloísa e, por consequência, à grande parte das cartoneras que se sucederam. Mesmo que haja uma multiplicidade de modos de ser e fazer entre as cartoneras, há um padrão de continuidade de certas propostas da pioneira. Uma delas é essa instauração do comum como forma de contestar o capitalismo através de suas práticas, da própria maneira de imaginar e experienciar o trabalho.

algunos dicen somos un producto de la crisis, o, estetizamos la miseria, ni una cosa ni la otra, somos un grupo de personas que se juntaron para trabajar de otra manera, para aprender con el trabajo un montón de cosas, por ejemplo el cooperativismo, la autogestión, el trabajo para un bien común, como movilizador de nuestro ser. (Eloísa Cartonera, 2023).

Dessa maneira, acreditamos que a forma de *Eloísa* ver e praticar o mundo influenciou a maneira de como as experiências cartoneras se espalharam e se organizaram entre si, tanto como cooperação nos modos de produção interna – prezando pela horizontalidade, independente da sua organização formal de trabalho – como na maneira de produzir este movimento coletivo – vide produções inter-cartoneras, como Letras de Cartón, e também os encontros da Multinacional Cartonera. A instauração do comum entre as editoras pela cooperação é uma forma de enfrentamento ao capitalismo, que opera pela lógica contrária, da concorrência (Santos, 2013). O que buscamos aqui é entender também as condições que fizeram *Eloísa* ser o que é e, logo, o próprio movimento cartonero, e a chave Argentina pode nos indicar isso. Como em Grohmann (2018, p. 13), sobre cooperativas de jornalistas no país, mas que serve para o nosso caso, “de alguma forma, portanto, a memória e o acúmulo de práticas auxiliam na organização do trabalho em uma cooperativa.”

Em pesquisa sobre cooperativas na América Latina, Coque (2002) destaca o histórico dessas práticas organizativas no país – que aqui, não somente dizem respeito ao trabalho e ao urbano, mas também de cooperativas de consumo, crédito, agrárias, etc. Para além das 25 práticas cooperativas de ajuda mútua (contraprestação de serviços) e serviço comunal (trabalho voluntário) de pelo menos 17 povos indígenas elencadas por Coque (2002, p.150) que persistem até o presente no subcontinente, a primeira cooperativa “moderna” (*sic*) da região foi criada na Argentina em 1871 – inspirada

pelo modelo de Rochdale.¹⁴ Em um levantamento realizado a partir de diversas bases de dados, Coque (2002, p. 156) mostra que, nos anos 1990, cerca de 10 milhões de pessoas eram sócias de alguma cooperativa, o que representava cerca de 28% da população envolvida com estas práticas de alguma maneira.¹⁵ Para níveis de comparação, no mesmo período, o Brasil tinha cerca de 4 milhões de pessoas associadas a alguma cooperativa, o que representava apenas 2% de penetração social.

Aproximando ainda mais à materialidade do fazer cartonero, da produção de livros, a Argentina tem um histórico relevante no cruzamento entre a cooperação e a produção editorial. De acordo com Vuotto (2021), as cooperativas editoriais existentes no início do século XX foram fundamentais para a emergência e consolidação de um campo literário profissional no país. A autora traz três exemplos centrais para esse desenvolvimento, a Sociedad Cooperativa Nosotros (1912), que se notabilizou pela edição da revista *Nosotros*, que tinha uma política editorial “de portas abertas”, publicando textos de literatura, filosofia e arte; a Cooperativa Editorial Buenos Aires (1917), fundada por Manuel Gálvez, que se notabilizou pela publicação massiva de escritores contemporâneos, com mais de cem títulos em sete anos, incluindo obras de Alfonsina Storni e do uruguaio Horacio Quiroga;

14 Experiência inglesa de 1844, cooperativa de consumo considerada como a base jurídica original do Direito Societário Cooperativo (Garteiz-Aurrecoa, 2011).

15 Uma passagem interessante que ilustra essa participação massiva e corriqueira em cooperativas na Argentina se dá na fala de um entrevistado de Grohmann (2018, p. 13), em pesquisa com os jornalistas cooperados do veículo *Tiempo Argentino*: “‘aqui na Argentina, quase todo mundo tem alguém próximo que trabalha em uma cooperativa’ (Federico)”.

e a Cooperativa Editorial Claridad (1922), criada por Antonio Zamora e ligada ao Partido Socialista, de vertente educadora, se notabilizou por uma das editoras que mais circularam entre as classes populares àquela altura. Para Vuotto (2021), essas ilustram uma tradição de editoras independentes e cooperativas no país, que com iniciativas propositivas e política editorial de portas abertas e baixo custo, foram fundamentais para o desenvolvimento e popularização da literatura na Argentina.

Também, foi essencial para a criação de um campo profissional da escrita literária, se afastando do jornalismo e dando espaço para novas figuras de autoria. Como o caso das poetas Delfina Bunge, Luisa Israel de Portela e Alfonsina Storni – que já havia publicado precariamente *La inquietud del rosal* (1916) antes dos três livros editados pela Cooperativa Editorial Buenos Aires, que foram um sucesso de vendas –, publicadas pela editora referida, ainda que os prólogos escritos (por homens) para seus livros demonstrem o preconceito e a desconfiança sobre a literatura escrita por mulheres (Vicens, 2019, p. 87).

É do cruzamento entre o fazer editorial e o cooperativo que entendemos a potência de *Eloísa* irradiada para as demais cartoneras que surgiram em seu porvir. O trabalho coletivo em prol de um comum, a possibilidade de acesso à literatura em diversas instâncias – seja por livros baratos, seja por novas figuras de autoria. Para o escritor e fundador de *Eloísa*, Washington Cucurto, a questão da democratização da literatura e da escritura é fundamental, o que nos dá pistas de como essa ideia atinge o movimento como um todo:

Escribo porque la literatura es una herramienta de transformación social que todos tendríamos que usar, no solo los que tienen acceso a la educación, no solo

la clase que lee. Todos. Ese es un derecho que hoy pocos tienen y el secreto para que deje de ser un privilegio está en escribir, no importa si bien o mal. Y cuando uno escribe va descubriendo cosas. Y eso es el arte, una experiencia. ¿Por qué algunos tienen esa experiencia y otros no? (lavaca, 2008b).

O próprio Cucurto (pseudônimo de Santiago Vega), “apesar de ter alcançado um importante reconhecimento por parte da academia argentina, conta com uma trajetória que o distancia do escritor prestigioso tradicional”. (Campos, Alexandre, 2016, p. 15-16). Em seus livros, personagens subalternizados assumem protagonismo e repercutem suas vozes a partir do gesto poético, questionando os limites da própria literatura. Assim como as produções cartoneras, também podemos perceber um questionamento potente sobre o que poderia ser entendido como autoria, produção, livro e a própria função do escrever-se e publicar-se, forçando um necessário debate sobre a democratização das letras e das formas de escritura.

EXPOSIÇÃO DO DANO E DEMOCRATIZAÇÃO DA ESCRITURA

As práticas colaborativas que envolvem boa parte do fazer cartonero nos levam a refletir sobre diferentes formas de questionamento das lógicas capitalistas, seja pela divisão do trabalho (borrando fronteiras estanques entre produção material e intelectual), seja pela reutilização de materiais que, a princípio, não estariam inseridos em formas de confecção livreira; seja no próprio papel atribuído à escritura como forma de democratização do fazer literário, além de suas formas de cooperação de espriamento que registram novas formas de subjetivação.

Como aponta Rancière (1996), um processo de subjetivação envolve necessariamente desidentificação e desclassificação. Isto é, perturba a ordem política estabelecida ao forçar a busca de um novo léxico capaz de questionar a ordem vigente. Em nosso entendimento, as experiências cartoneras forcem interrogantes ao desidentificar o que poderíamos entender como “livro”, “escritora / escritor”, “editora” e, até mesmo, “literatura”. Por isso, a ideia de democratização radical seria uma das brechas percorridas e abertas pelas experiências cartoneras. Radical pois se inscreve na ideia de que, mais do que livros acessíveis para leitura, o movimento cartonero atua naquilo que Rancière (2017) chama de políticas da escrita, um acesso à escritura e editoração: quem pode fazer livro. Quem são as pessoas que podem escrever e editar um livro, realizar a curadoria do que pode ou não ser publicado. A proposta cartonera parece fortalecer saídas para quem ficou de fora da partilha do sensível (Rancière, 2017), cuja conceituação aponta para dois significados: da participação em um conjunto comum de significações e da divisão do que é próprio e atribuído a cada um – visto a partir de como se relacionam nas configurações do sensível. Uma ordem política, que sempre é estética, “na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços – reais e simbólicos – destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade de dizibilidade do que é próprio e do que é comum”. (Rancière, 2017, p. 8). Dessa maneira, indica-se que há uma distribuição dos corpos passíveis de dizer, ser e se fazer ver a partir de uma determinada configuração do sensível. Quando as pessoas “sem-parcela” nessa divisão conseguem ser contadas e passam a exigir uma redistribuição,

percebe-se a emergência do dano e da política. O dano, para Rancière, seria o próprio enfrentamento e a contradição de dois mundos coexistentes: “o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo ‘entre’ eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada”. (Rancière, 1996, p. 40)

A ideia de “poder existir” e de ser “contado” está, por exemplo, no cerne do projeto “Historias de Mi Barrio” (2018), fomentado no bairro Villa El Salvador em Lima, Peru, pela *Caserita Cartonera*.¹⁶ A obra resultante, cuja epígrafe é “*Porque no tenemos nada lo haremos todo*”, está composta por 22 textos que incluem dimensões históricas, relatos breves, poemas e até mesmo um artigo acadêmico. Segundo os responsáveis pela publicação, a produção tem como meta o incentivo a leitura e a escrita na população barrial. Há relatos escritos por lideranças comunitárias, por pessoas idosas com memórias valiosas sobre aquele território, além de acadêmicos e jovens.

As capas são confeccionadas por papelão coletado na própria Villa para “seu reuso e transformação, a diagramação dos textos, o design das imagens e a elaboração paciente de cada exemplar”.¹⁷ Caserita Cartonera, se descreve como uma cooperativa que elabora manualmente objetos e livros de papelão. “Buscamos promover o acesso a livros de baixo custo, incentivar

16 Disponível em: <https://issuu.com/caseritacartonera/docs/historias_de_mi_barrio-villa_el_salvador>.

17 Tradução nossa, no original: “*una cooperativa que elabora manualmente objetos y libros de cartón.. Buscamos promover el acceso a libros de bajo costo, incentivar el reciclaje y la autopublicación. Queremos que la gente lea, escriba y haga sus propios libros*”. Retirado de sua descrição no Facebook em: <<https://www.facebook.com/CaseritaCartonera/>>. A editora também possui Instagram: <<https://www.instagram.com/caseritacartonera/>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

a reciclagem e a autopublicação. Queremos que as pessoas leiam, escrevam e façam seus próprios livros”. Coordenada por Carol Jazmín Castillo Suta, jovem liderança do bairro Villa El Salvador, na capital peruana, Caserita atua como “uma editora cooperativa que usa papelão como suporte editorial para contar histórias de bairro e para recuperar lixo urbano”.¹⁸ Sua proposta é voltada para o bairro, questões comunitárias e periféricas, e evidencia bastante a questão ambiental através da reciclagem.

Há, nesse sentido, uma importante recomposição sobre aquilo que deveria ser narrado, ao assumir o próprio espaço barrial-periférico como um centro importante de histórias e experiências. Por meio do livro cartonero indivíduos que quiçá não se viam na possibilidade de escrever tornam-se autores, reconfigurando outros mundos possíveis. Característica similar, ainda que a partir de métodos bem distintos, também pode ser encontrada na *Amarillo, Rojo y Azul*, que se denomina como a primeira editora cartonera escolar. Em uma escola cordobesa, a professora Any Braga trabalha os livros cartoneros com seus alunos do ensino fundamental, “cada uma das editoras cartoneras têm sua marca, sua magia. A nossa é pensar livros que convidam a jogar, a sonhar, a imaginar outros mundos”.¹⁹ A cartonera de Córdoba (Argentina)

18 Tradução nossa, no original: “*a publishing cooperative that uses cardboard as an editorial support to tell the history of neighborhoods and to recover urban waste*”. Disponível em: <<https://w4c.org/profile/lima-2020-carol-jazmin-castillo-suta>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

19 Tradução nossa, no original: “*cada una de las Editoras Cartoneras tiene su impronta, su magia. La nuestra es pensar libros que invitan a jugar, a soñar, a imaginar otros mundo*”. Retirado de sua descrição no *Facebook* em: <<https://www.facebook.com/EditoraCartoneraAmarilloRojoYAzul/>>. A editora também possui *Instagram*: <https://www.instagram.com/editora_amarillorojoyazul/>. Acesso em: 13 jan. 2023.

nos parece importante para compreender as possibilidades educacionais das editoras, tendo as oficinas como centro de suas atividades, essa experiência de produção espaço-temporal coletiva tão cara ao movimento. Em poema publicado na já referida série “Letras de Cartón”, a professora trata das possibilidades de criação que surgem do papelão e, com isso, como as próprias crianças assumem o protagonismo de suas produções editoriais, ainda que brincando:

A LA RONDA DE CARTÓN

A la ronda, redonda de cartón.

Juegan los niños traviesos,
mientras dibujan historias,
Y escriben pequeños versos...

Juegan a ser escritores,
Juegan a ser editores,
Sin saber que son artistas,
que nos van dejando pistas...

Libros coloridos, recién salidos de sus nidos, Libros alados, recientemente imaginados.

Risa, alegrías y colores,

¡Que viva el cartón, que nos da la posibilidad de ser creadores!!! (Letras de Cartón III, 2021, p.23).

Ao realizar essa espécie de ode ao papelão, a autora subverte a lógica da brincadeira “juegan a ser escritores/juegan a ser editores” para afirmar a importância política desses projetos imaginativos. A princípio, crianças que não se veem e nem são vistas como escritores e escritoras, por meio de oficinas criativas, se transformam em artistas, podem publicar e organizar livros para ofertar essas narrativas ao mundo. Essa subjetivação e o reconhecimento das

possibilidades de escrita (que, menos do que um privilégio intelectual, pode ser tomado como uma disputa política, imaginativa sobre mundos) parece ser um aspecto muito relevante nos processos de colaboração cartoneros.

Esse é, por exemplo, o cerne de um projeto encabeçado por La Rueda Cartonera y Viento Cartonero Editorial, parte de La Red Internacional de Escritorxs, Editorxs e Investigadorxs de Literatura Carcelaria (RIEILC), do México. Nascida em 2020, a rede tem por objetivo “resistir ao dispositivo carcerário colonial -racista, classista, patriarcal- utilizando a escritura como ferramenta de luta”. Para isso, buscam disseminar vozes de pessoas em privação de liberdade e recém-saídas das penitenciárias. Em “Alas Palabras”,²⁰ por exemplo, há uma série de relatos muito diversos entre si de pessoas privadas de liberdade, desde pedidos de perdão, reflexões sobre a prisão, poemas, cartas e uma pluralidade de outros gêneros textuais. Como ressalta Sergio Fong no prefácio, os escritos tem algumas constantes como “sonhos, amor, asas, solidão, família e uma unidade que os enlaça, que os faz a todos um só: o desejo de liberdade”.

Essa “liberdade”, imaginável e tornada possível pela escritura também nos demonstra a importância de reconhecer-se como um agente imaginativo para lograr mais democráticas partilhas do sensível. Nesse sentido, o que as obras cartoneras ao longo desses vinte anos nos parecem relevar é a necessidade de que não criemos divisões entre a realidade palpável, tangível e as dimensões imaginativas da literatura. É o que Anzaldúa (2000, p. 233) descrevia como mentira, “eles mentiram, não existe separação entre vida

20 Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1a-EdTmSol9TPYT40CQYyIqajhWcwmjMW/view?usp=sharing>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

e escrita”. A poeta e teórica chicana Gloria Anzaldúa (2000) questiona as configurações do sensível em seu ensaio *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, publicado originalmente em 1981. Em seu texto, a autora pontua diversas contestações que surgem dessa divisão, da distribuição de corpos que podem e não podem escrever.

Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever? Como foi que me atrevi a tornar-me escritora enquanto me agachava nas plantações de tomate, curvando-me sob o sol escaldante, entorpecida numa letargia animal pelo calor, mãos inchadas e calejadas, inadequadas para segurar a pena? Como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! [...] Não nos dizem a nossa classe, a nossa cultura e também o homem branco, que escrever não é para mulheres como nós? (Anzaldúa, 2000, p. 230, grifo da autora).

A partir de um recorte de raça, classe e gênero, Anzaldúa (2000, p. 234) defende a escrita como forma de sobrevivência, a possibilidade de contar-se como tomada de poder, sendo o ato de escrever “perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida”. Assim, Anzaldúa (2000) escreve como uma política de vida – sempre perigosa – e insiste na escrita como forma de recriar o mundo, reconfigurar o sensível – sendo sua renúncia uma possibilidade de morte material e simbólica.

Podemos dizer que este perigo necessário à escrita como política de vida é compartilhado pelo *quiltmeño* Cucurto que, assim como muitos jovens da região

metropolitana de Buenos Aires, já passou por diversos “subempregos”, como vendedor ambulante e repositor de supermercados. Ao ser perguntado sobre o que diria para aquele repositor que foi, Cucurto afirma esse risco da vida e da escrita – que não se apartam nunca, se misturam. “*Podría decirle muchas cosas, pero básicamente, que hay otra manera de vivir, pero no es fácil ni cómoda. No es gratis. Para alcanzar la libertad, la felicidad, hay que arriesgarse*” (lavaca, 2008b). Um dos fundadores de Eloísa Cartonera, e o único que permanece na cooperativa 20 anos depois, também entende que separação entre vida e escrita, baseada na divisão do sensível fundadora da literatura – daqueles que podem ou não escrever, daqueles que têm direito às narrativas –, não serve para ele e nem para aqueles “sem-parte” na partilha do sensível (Rancière, 2017).

Y no hubiese llegado a vivir esas experiencias si no no hubiese sufrido antes la explotación, la humillación, la indignidad de trabajar en la maldita década del 90. Sin esa rabia, esa impotencia, esa sensación de que era imposible hacer nada, no hubiese llegado nunca a escribir. Escribir fue para mí el camino hacia la libertad. (lavaca, 2008b).

Assim, Cucurto entende “a escrita como caminho para a liberdade”, que se dá num movimento consigo e com o outro através do trabalho, da cooperação – pois só assim seria possível contestar o capitalismo e a própria divisão desigual do sensível. Acreditamos que essa visão e prática de mundo do bonaerense co-criador da cartonera pioneira se faz presente nas diversas experiências cartoneras que se seguiram e consolidaram aquilo que chamamos de movimento cartonero, ainda que seus modos de ser e fazer sejam distintos entre si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS²¹

Como enfatizamos ao longo do texto, nos parece que as experiências cartoneras se apropriam de modos de cooperação como uma possibilidade prática para a escrita de outros mundos possíveis. A partir da experiência precursora – que também não está isolada historicamente e emerge diante de condições específicas, como apresentado neste artigo – as editoras, projetos, cooperativas, coletivos e demais formas organizativas de produção de livros cartoneros se engendraram em uma espécie de *continuum*.

Ainda que cada experiência cartonera carregue suas especificidades, o trabalho para um bem comum aliado a ideia de que “*fabricar un libro cartonero, es de las cosas más fáciles de este mundo*” (Eloísa Cartonera, 2023) – em outras palavras, a cooperação e uma proposta de democratização radical da literatura – são eixos que atravessam a maioria delas, sendo fundamentais para aquele corpo coletivo cartonero. Assim como os encontros vão construindo essa rede e também deles surgem novas cartoneras, e que cada cartonera parece anunciar uma próxima, identificamos que há também um movimento em um sentido contrário e paralelo, não excludente. De alguma maneira, toda (ou quase toda) cartonera reivindica Eloísa e seus princípios autorreferentes e, a partir do dano instituído, reivindicam outras formas de escritura como políticas de vida.

21 Este ensaio é resultado de pesquisa financiada pela Capes, CNPq e Fapemig.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzaldúa, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo”. Trad. Édina de Marco. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- Bilbija, Ksenija; Carbajal, Paola Celis. *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. 182 p. Parallel Press/University of Wisconsin–Madison Libraries, 2009a.
- Bilbija, Ksenija; Carbajal, Paola Celis. *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina - Artículos académicos, Catálogo de publicaciones cartoneras y Bibliografía*. 222p. Parallel Press/University of Wisconsin–Madison Libraries, 2009b.
- Braga, Ana Cristina D’Angelo. *Redes de comunicação no coletivo Dulcineia Catadora e o arte ativismo do convívio*. 2014. 128 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- Campos, Julieta Kabalin; Alexandre, Marcos Antônio.. *Literatura negra argentina: reflexões a partir de alguns aspectos da obra de Washington Cucurto*. *ABEHACHE*, v. 1, p. 10-26-26, 2016.
- Canclini, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- Coque, Jorge Martínez. “Las cooperativas en América Latina: visión histórica general y comentario de algunos países tipo”. CIRIEC-España, *Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa*, (43), 2002.
- Dardot, Pierre.; Laval, Christian. *Comum*. São Paulo: Boitempo, 2017. *E-book*.
- Cartoneras. Direção de Isadora Brant. 2018. (15 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DTqfmY0usRQ&t=71s>> Acesso em: 13 jan. 2023.
- Eloísa Cartonera (Buenos Aires). *Historia*. Disponível em <eloisacartonera.com.ar> Acesso em: 13 jan. 2023.

- Garteiz-Aurrecoa, Javier Divar. *Las Cooperativas: una alternativa económica*. Madrid: Dykinson. 2011. *E-book*.
- Grohmann, Rafael. “A Dança Dialética do Trabalho em uma Cooperativa de Jornalistas: o caso do Tiempo Argentino”. In: *16º Encontro Nacional de Pesquisadores de Jornalismo (SBPJOR)*. São Paulo: FIAM-FAAM, 2018a. Anais.
- Grohmann, Rafael. “Cooperativas de Comunicadores: possibilidades, contradições e cenário argentino”. In: *Intercom - RBCC*. São Paulo, v. 42, n. 3, p.77-90, set./dez. 2019.
- Lavaca. Cartón Pintado. In: *lavaca*. Buenos Aires, 31 mar. 2008a. Disponível em: <lavaca.org/mu12/carton-pintado/>. Acesso em: 08 jan. 2023.
- Lavaca. Cartón Pintado. La Mano Negra. In: *lavaca*. Buenos Aires, 29 set. 2008b. Disponível em: <lavaca.org/mu18/la-mano-negra/>. Acesso em: 08 jan. 2023.
- Letras de Cartón 20Vinte*. Belo Horizonte: Catapoesia, 2020.
- Letras de Cartón III*. São Paulo: Camaleoa Cartonera, 2021.
- Margulis, Mario. *Sociología de la cultura: conceptos y problemas*. Buenos Aires: Biblo, 2009.
- Mendes, Mariana Costa. *As Cartoneras pelo Mundo*. 2016. Disponível em: <<https://malhafinacartonera.wordpress.com/2016/05/11/as-cartoneras-pelo-mundo/>>. Acesso em: 13 jan. 2023.
- Oliveira, Lucas; Souza, Bruna; Dorea, Isabelle & Araújo, Laura. (2022). “Práticas de democratização da literatura: uma etnografia digital de editoras cartoneras latino-americanas”. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura*, 12(22), 520-550.
- Pimentel, Ary. “Editoras cartoneras e a literatura fora do cânone: um olhar crítico para as margens do mundo editorial”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S.L.], n. 62, p. 1-14, abr. 2021. FapUNIFESP (SciELO).
- Rancière, Jacques. *Políticas da escrita*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

- Rancière, Jacques. *O Desentendimento - Política e Filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- Saferstein, Ezequiel, Szpilbarg, Daniela. La industria editorial argentina, 1990-2010: entre la concentración económica y la bibliodiversidad. *AlterNativas revista de estudios culturales latinoamericanos*, 3, 2014.
- Santos, Milton. *Técnica, espaço, tempo*. São Paulo: Edusp, 2013.
- Seivach, Paulina. *Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano (CEDEM) y Secretaría de Desarrollo Económico del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2003.
- Vilhena, Flavia Braga Krauss de. *Acontecimento Eloisa Cartonera: memória e identificações*. 2016. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- Vicens, María. “Poesía, público y mercado: Alfonsina Storni en la Cooperativa Editorial de Buenos Aires”. In: *Telar 22* (enero-julio/2019).
- Vuotto, Mirta. “Un modo cooperativo en el campo editorial, su alcance e implicancias”. 2021. In: *Actas del IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. Paraná, 2021.

RESEÑAS

Reseña de Altarriba, Antonio.
La narración figurativa.
Acercamiento a la especificidad de
un medio a partir de la “Bande
Dessinée” de expresión francesa.
Madrid: Ediciones Marmotilla,
2022, 412 pp.

Julio Gracia Lana

Recebido em: 30 de maio de 2023
Aceito em: 14 de dezembro de 2023

Doctor y profesor de Historia del Arte
en la Universidad de Zaragoza. Autor
de varias monografías, capítulos de libro
y artículos sobre historia del cómic y sus
relaciones con otros medios, como el
cine o la pintura.
ORCID: <[https://orcid.org/
0000-0002-2138-0554](https://orcid.org/0000-0002-2138-0554)>
Contato: jaglana@unizar.es
Espanha

ANÁLISIS CERTERO Y NECESARIO PARTIENDO DE LA *BANDE DESSINÉE*

Las tesis doctorales se constituyen como uno de los baremos que permiten medir el interés académico hacia ciertos objetos de estudio en un momento concreto de la historiografía. Entre 1974 y 1984 tan solo localizamos seis tesis leídas en universidades españolas que tomasen como centro al cómic o al humor gráfico (Gracia Lana, 2021). La primera fue la investigación realizada por Juan Antonio Ramírez en el año 1975,¹ mientras que la segunda corrió a cargo de Antonio Altarriba. Este último la defendió en el año 1981 en la Universidad de Valladolid bajo la dirección de Francisco Javier Hernández, que había sido profesor del doctorando en la Universidad de Zaragoza. Llevó por título *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un género a partir de la bande dessinée de expresión francesa* y fue merecedora del Premio Extraordinario de Doctorado. Aunque el investigador ha usado lo indagado durante la elaboración de su tesis en diferentes trabajos posteriores, el texto no se encontraba publicado hasta el momento.

Este hecho nos habla ya de la importancia que tiene la gestación del libro por parte de Ediciones Marmotilla: nos encontramos ante una referencia ineludible a nivel historiográfico. Las tesis de Ramírez y de Altarriba han actuado como auténticas puntas de lanza para la incorporación de los estudios sobre el Noveno Arte en el entorno académico español. No resultó sencillo. Como la introducción resume:

¹ Tuvo como director a Antonio Bonet Correa y fue defendida en la Universidad Complutense de Madrid.

Parece obligado comenzar todo trabajo universitario por la justificación del mismo. Si esto ocurre en aquellos estudios que tanto metodológica como temáticamente se adscriben a una línea de investigación tradicionalmente aceptada, con mayor motivo encontraría lugar esta justificación en la introducción a un tema como el que aquí vamos a desarrollar. (p. 19).

La tesis asentó asimismo los cimientos para pilares de investigación posteriores. Entre los numerosos análisis firmados por el autor que se centran en el estudio de la historieta destacan textos como *Comicsarías: ensayo sobre una década del cómic español*, desarrollado junto a Antoni Remesar,² o *La España del tebeo*. Este último fue editado por Espasa-Calpe en el año 2001 y ha conocido una nueva reedición reciente en 2022 dentro de la colección Grafikalismos, dirigida por el profesor José Manuel Trabado en la Universidad de León. Reeditar material pionero vinculado con la historiografía reciente del Noveno Arte es cada vez más necesario,³ siendo Ediciones Marmotilla una de las más destacadas editoriales especializadas con las que contamos en castellano. Suyos han sido los esfuerzos por hacernos llegar la producción teórica de figuras como Gino Frezza u Óscar Masotta.⁴

2 Defendió su tesis sobre historieta en 1986, con el título de *La Querrela del comic. La enseñanza de los audiovisuales: el caso del comic*.

3 Resultaría interesante desarrollar este trabajo de reedición con las publicaciones derivadas de parte de la tesis doctoral de Juan Antonio Ramírez: *El cómic femenino en España. Arte sub y anulación* y *La historieta cómica de postguerra* (editadas ambas en 1975 por Editorial Cuadernos para el Diálogo). Son textos precursores no solo en el análisis de la historieta, sino también en cuestiones como el enfoque feminista.

4 En este esfuerzo editorial se encontrarían también los libros de la Asociación Cultural Tebeosfera y el material editado desde la desaparecida Diminuta Editorial.

Altarriba pertenece a un grupo de teóricos pioneros que también han mantenido un vínculo con la creatividad. Bajo el *alter ego* de Clavelinda Fuster, Ramírez firmó viñetas con sus textos modificados que, con un sentido crítico, incidían en la propia historiografía artística. También teórico clave para la historieta, Román Gubern ha colaborado con directores entre los que se encuentran Vicente Aranda, Jaime Camino o Antonio Mercero, mientras que Antonio Altarriba comenzó su desarrollo profesional como guionista en pleno *boom* del cómic adulto. Colaboró con dibujantes entre los que se encuentran Luis Royo o Strader y publicó en revistas tan icónicas como *Totem*. El cómic dejó de ser su actividad principal durante los años noventa, cuando abrazó la literatura.⁵ Vinculado con el auge de la novela gráfica, el autor regresó a la narrativa dibujada en el año 2009 con *El arte de volar* (publicado por Edicions De Ponent). El libro dibujado por Kim plantea un esclarecedor ejercicio de memoria histórica partiendo de la vida del padre del guionista. Forma un díptico con *El ala rota* (2016, Norma Editorial), que desarrolla la trayectoria de su madre Petra. La Trilogía Egoísta o *del Yo* gestada junto a Keko o las colaboraciones con Sergio García (Premio Nacional de Ilustración del año 2022) terminan de configurar una exitosa producción en el ámbito de la viñeta, acreedora de varios premios a nivel internacional. Esta contextualización resulta necesaria para comprender el momento en el cual aparece publicada *La narración figurativa*, con Antonio

5 Con obras como *El filo de la luna* (1993, Ikusager).

Altarriba dedicado al territorio de la ficción, pero recuperando al mismo tiempo sus aportes teóricos.

Sin embargo, el libro reseñado no reúne un material que tenga valor por un contenido única y eminentemente “arqueológico”, como destaca Altarriba en el prefacio del libro (p. 15). Hasta ahora hemos justificado la importancia de la obra para comprender la propia historiografía del cómic en España. Por extensión, también su relevancia dentro de la Historia del Arte, la Filología, la Comunicación y las restantes disciplinas que se ocupan del estudio de la viñeta en el ámbito académico hispanohablante. Pero podemos ir más allá: a nivel formal, el libro se articula en cinco apartados, contando asimismo con epígrafes propios para conclusiones o bibliografía y con un amplio apéndice de ilustraciones, ordenado en distintos subapartados. Este planteamiento ha supuesto una reducción respecto al contenido original de la tesis doctoral, generando así una adaptación editorial común en lo que respecta a la publicación de este tipo de material académico. De esta manera, el texto resulta ligero sin perder por ello rigor. Se construye una argumentación circular que tiene plena actualidad científica como metodología de aproximación al objeto de estudio, “intentando dar una idea de lo que es a partir de lo que no es”. (p. 225). La búsqueda de una definición en negativo, cincelando el núcleo en función de lo que no forma parte de este, sigue siendo una condición indispensable para acercarnos a un medio que tiende a la mutación terminológica. Un ecosistema de creación en el que la categoría de masivo (la consideración de la viñeta como medio de masas) podía empezar, de acuerdo al autor, a ponerse en cuestión. Tanto por

sí mismo como en su consideración dentro de los criterios de importancia que justifican acercarse al estudio de la historieta.

La búsqueda de los elementos (o, más bien, de las cualidades), que podrían resultar inherentes a la manifestación artística, se desarrolla partiendo de un corpus de análisis concreto: la historia de la *bande dessinée*. Al margen de la especialidad del doctorando, el cómic francófono se constituye como una de las tres grandes industrias y referencias culturales para el Noveno Arte a nivel internacional, junto a la producción estadounidense y la japonesa. Antonio Altarriba se aleja de la idea del hito fundacional del Noveno Arte con referencias como *The Yellow Kid* de Richard F. Outcault y el papel de los magnates norteamericanos en su definición, para abrazar un concepto en el que la historiografía posterior no ha dejado de insistir: el cómic entendido como una suma de aportaciones en las que destaca el papel predominante de la autoría e, incluso, de la defensa de los derechos de los creadores. El centro de su acercamiento lo constituye la *bande dessinée* publicada entre 1970 y 1980. El autor introduce así, por un lado, una coordenada compleja a nivel teórico: la cercanía temporal con el objeto de estudio. Por otro, una problemática en cuanto al trabajo de campo: la reunión de fuente primaria, un aspecto nada sencillo en un momento en el que los archivos especializados sobre el tema eran prácticamente inexistentes.⁶

6 Actualmente sigue resultando difícil rastrear fondos históricos sobre cómic. El centro de referencia continúa siendo la Biblioteca Nacional de España, pero nuestro país no cuenta por el momento con grandes centros específicos sobre historieta. En este sentido, la evolución institucional en Francia ha sido mucho más positiva, con la creación de espacios como la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, situada en la ciudad de Angulema.

La *bande dessinée* se considera en base a la diversidad de soportes en los cuales se manifiesta y a la continuada importancia de la imagen. Ambos son para el autor de *La narración figurativa* rasgos propios del Noveno Arte que tienen el poder de situarlo por encima de un análisis literario que simplemente emprenda una búsqueda de unidades mínimas de significado. El poder emancipador de la imagen para la historieta ha sido un elemento clave para la propia evolución teórica y creativa del autor. “Básicamente, todos los medios que utilizan la imagen son eminentemente no literarios, como el cómic”, en palabras de Altarriba en el año 2017 (en Fernández Recuero, Matute y Gómez). Idéntica línea podemos rastrear en el manifiesto del colectivo aragonés Bustrófedon, capitaneado por el teórico y que tenía como finalidad “profundizar en unas líneas de búsqueda por las que las nuevas tendencias del cómic se van encaminando (...). Oxigenar la imagen que se encuentra en estado de disnea”, tan solo de esta forma “se puede obtener una apreciación que proporcione al cómic el estatuto artístico al que aspira y se le hace aspirar”. (VV. AA., 1979). Presentado en Francia en 1980, un año antes de la defensa de la tesis, muestra cómo las ideas que vertebraban la investigación comenzaban ya a encontrar una aplicación directa. Quizás porque el autor (de teoría y guiones) siempre ha habitado en el territorio de la ficción, siendo su análisis un paso lógico, consustancial y paralelo. Conocer su tesis se constituye tan solo como un paso más para terminar de completar el puzle de una trayectoria tan coherente como ligada a la imagen y a su diversidad icónica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altarriba, Antonio. *La España del tebeo*. León: Universidad de León, 2022 [primera edición Madrid: Espasa-Calpe, 2001].
- Altarriba, Antonio. *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la "Bande Dessinée" de expresión francesa*. Madrid: Ediciones Marmotilla, 2022.
- Fernández Recuero, Ángel L., Matute, Fran G. y Gómez, Vanessa. "Antonio Altarriba: "Lo que más me interesa del cómic es justo lo que no tiene de literatura"". En: revista *Jot Down*, 2017. Disponible en: <<https://www.jotdown.es/2017/09/antonio-altarriba-lo-que-mas-me-interesa-del-comic-es-justo-lo-que-no-tiene-de-literatura/>>. Acceso el 20 de Mayo de 2023.
- Gracia Lana, Julio. "El cómic desde el ámbito académico en España". En: revista *Tebeosfera*, 3ª época, 18, 2021. Disponible en: <https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_desde_el_ambito_academico_en_espana.html>. Acceso el 20 de Mayo de 2023.
- Ramírez, Juan Antonio. *El cómic femenino en España. Arte sub y anulación*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- Ramírez, Juan Antonio. *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.
- Ramírez, Juan Antonio. *La historieta cómica de postguerra*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- VV. AA. "Manifiesto". En: revista *Bustrófedon*, 1, Zaragoza: Bustrófedon (Sansueña, Industrias Gráficas), 1979.

Lo que vendrá de Josefina Ludmer

Gleydson Ferreira

Recebido em: 15 de julho de 2023
Aceito em: 15 de dezembro de 2023

Com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), é doutorando pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, faz estágio na Universidade Nova de Lisboa (UNL). Atua nas áreas de Teoria da Literatura e Estética.

ORCID: <<http://orcid.org/0000-0002-3667-116X>>

Contato: ja_ainda@hotmail.com
Brasil

Lançamento póstumo, *Lo que vendrá* reúne textos esparsos de Josefina Ludmer, publicados entre 1963 e 2013. Pelo extenso recorte, a antologia abrange estudos de autores bem como temas diversos, abordados sob enfoques variados conforme o período de escrita, posto que se trata de uma intelectual profícua e múltipla no decorrer dessas cinco décadas. Juntos, os 19 textos constituem não só um conjunto de questões críticas e teóricas – parte delas elaboradas mais detidamente em outros livros –, mas também um panorama da literatura latino-americana, que vai do século XVIII ao XXI.

Essa multiplicidade de perspectivas está registrada em “La crítica como autobiografía” (2009). Ao fazer um balanço de sua atuação, Ludmer afirma que “en cada etapa, como nos pasa a todos, yo asumía una identidad”. (Ludmer, 2021, p. 307). Sendo assim, divide o próprio percurso em fases, influenciadas, em menor ou maior grau, pelas grandes transformações teóricas do século XX. Primeiro, vale-se de uma interpretação “formalista y psicoanalítica”, ocupando-se com a análise das formas literárias em detrimento da classe social de seus autores. Entre os trabalhos desse momento, estão “Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso” (1963), “Vicente Leñero, *Los Albañiles: lector y actor*” (1969) e “*Boquitas pintadas, sete recorridos*” (1969). Segundo, adota uma postura “vanguardista y revolucionaria”, combinando marxismo com psicanálise lacaniana e com uma teoria revolucionária da literatura que resulta na fusão do sujeito com o texto. Ilustram essa etapa do pensamento de Ludmer “Por Macedonio Fernández. Apuntes alrededor de 35 versos de *Elena Bellamuerte*” (1975), escrito em coautoria com Osvaldo Lamborghini, “*Tres tristes tigres. Órdenes literarios y jerarquías sociales*” (1979),

“La tragedia cómica” (1982) e “Figuras del género policial en Onetti” (1982). Também sob esse viés, publica *Onetti: los procesos de construcción del relato* (1977). Terceiro, assume uma posição identitária autointitulada “la patria”, propondo-se a analisar, a princípio, “Martín Fierro”, de José Hernández, até, em seguida, ampliar seu escopo para o gênero gauchesco. Destaca-se, nesse sentido, “El género gauchesco” (1996), que poder ser lido como síntese do livro *O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria* (1988). Por fim, define-se como “Sherezade, la contadora de cuentos”, pois busca estabelecer as bases de uma cultura, especialmente da argentina, a partir de suas histórias. Período que coincide com os últimos textos de *Lo que vendrá*, englobando tanto o debate sobre a autonomia literária em “¿Cómo salir de Borges?” (2001) quanto sobre a pós-autonomia em “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura” (2013). Logo, a antologia apresenta não apenas marcos de uma extensa carreira, mas também o amadurecimento de Ludmer, que é mapeado, em ordem cronológica, da origem até a plenitude.

Afora a classificação em fases, os artigos agrupam-se por certas recorrências. A esse respeito, enunciador e enunciação parecem os mais proeminentes. Porque, à medida que as abordagens mudam, a figura do escritor é reposicionada em relação à linguagem. Não se ignora, porém, as condições específicas de enunciação nos contextos latino-americanos. Muito pelo contrário, as possibilidades de enunciação assinalam aspectos políticos das leituras por diferenças históricas e geográficas. Em “Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso”, o escritor argentino surge como testemunha de si mesmo em *Sobre Heróis e Tumbas*, sob a identidade ficcional de Bruno, durante o final do

peronismo; quer dizer, quando o impulso anti-imperialista e revolucionário já havia se esvaído. Segundo Ludmer, a construção do relato alcança apenas a visão pessoal de Sábato, incapaz de abarcar a totalidade histórica:

Sábato testimonia a Sábato; su pretensión de mostrar lo que sucede o sucedió resulta en la realidad solo mostración de lo que le sucede, mostración de su concepción del mundo. Asimismo veremos de qué modo es coherente la frustración de su testimonio con la ficción novelística misma; la ideología de Sábato, que no le permite dar cuenta de una realidad total, que se la encubre y oscurece, lo lleva a crear una ficción cerrada, sin historia, en base a esquemas psicológicos y a “maldiciones” sexuales, donde la soledad y el misterio son cárceles herméticas que definen la condición humana. (Ludmer, 2021, p. 26).

Assim, a realidade é retratada subjetivamente. O autor, nesse caso, é imprescindível para a construção de um ponto de vista fragmentário, submetido a esquemas psicológicos e a maldições sexuais, não importa se fixado em uma época de transformações históricas significativas. Essa profundidade subjetiva desaparece já no texto seguinte de *Lo que vendrá*, de sorte que, em “Miguel Barnet: el montaje de las palabras” (1969), há a superação da subjetividade criativa com a emergência do escritor responsável pelo conteúdo alheio. Isto é, em lugar da consciência mediadora, aparece o escritor transcritor, como intermediário entre a palavra do outro e a leitura. Para Ludmer, “Barnet crea una narración que él no inventó ni llevó a cabo; así, declarativamente, el autor cumple una función marginal: es un transcriptor, un mero intermediario entre la palabra de otro y la lectura”. (Ludmer, 2021, p. 51). De maneira análoga, a narração em “*Boquitas pintadas*, siete recorridos”, quando não realizada pelas personagens ou por suportes como

as cartas, é assumida por uma voz despersonalizada, meramente transcritora. A tendência de recolhimento subjetivo frente à linguagem prossegue em “*Tres tristes tigres. Órdenes literarios y jerarquías sociales*” (1979) com o apagamento da voz do autor. À exceção do estudo sobre Sábato, essas investigações iniciais denotam influência estruturalista, em voga na América Latina na década de 1970.

Em contrapartida, autorias subalternas, como a feminina e a do gaúcho, ganham maior relevo quanto à enunciação. Em “*Tretas del débil*” (1985), Josefina Ludmer comenta a *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, de Sor Juana Inés de la Cruz, salientando o pensando abstrato em lugar de assuntos circunscritos aos espaços sociais, estes comumente imputados à escrita feminina. Nesse propósito, revela interesse em uma literatura que empresta voz aos subalternos latino-americanos, isto é, que pende então para os enunciadores:

Nos interesa especialmente el gesto del superior que consiste en dar la palabra al subalterno; hay en Latinoamérica una literatura propia, fundada en ese gesto. Desde la literatura gauchesca en adelante, pasando por el indigenismo y los diversos avatares del regionalismo, se trata del gesto ficticio de dar la palabra al definido por alguna carencia (sin tierra, sin escritura), de sacar a luz su lenguaje particular. Ese gesto proviene de la cultura superior y está a cargo del letrado, que disfraza y muda su voz en la ficción de la transcripción, para proponer al débil y subalterno una alianza contra el enemigo común. (Ludmer, 1985, p. 194).

Há, por essa via, uma constituição externa dos subalternos, haja vista serem representados pela palavra dos letrados. Isso leva Ludmer a considerar-se como outra para discutir a própria escrita em “*El espejo universal y la perversión de la fórmula*” (1990), uma vez que se julga, na posição subalterna

de mulher, delimitada por instâncias discursivas dominantes. Diante disso, reflete sobre sua condição: “porque creo, y sigo creyendo ahora mismo, que no existe la mujer como categoría universal y esencial. Que esa categoría, como todas las fórmulas de ser de los subalternos, dominados y enemigos, ha sido puesta desde fuera” (*Ibidem*, p. 199). Sobressai, por conseguinte, o enunciador em prejuízo dos aspectos linguísticos nos exames desse momento.

Por sua vez, a linguagem como arma caracteriza “El género gauchesco”. Com a Guerra de Independência da Argentina (1810–1816), as forças armadas agregam o gaúcho, tirando-o da marginalidade. A passagem de uma condição a outra marca o uso de seu corpo para o combate e de sua voz pela cultura letrada, definindo o gênero. Assim como nas considerações sobre o feminismo, ocorre a mediação do subalterno, de modo que a voz do gaúcho se faz pela escrita dos homens cultos: “La primera regla del género es la ficción de reproducción escrita de la palabra oral del otro como palabra del otro y no como la del que escribe. La segunda regla es la construcción del espacio oral, el marco de la “voz oída”, en el interior del texto”. (Ludmer, 2021, p. 226). Dessa maneira, o gaúcho, intermediado pelos intelectuais, encarna a junção da poética rio-platense com a política, tornando-se emblema patriótico da independência nacional.

À parte, “¿Cómo salir de Borges?” traz o ponto alto da autonomização da literatura argentina. Essa autonomização resulta de literatura produzida a partir de si mesma, ou seja, com base em outros livros, em benefício de uma expressão universalista. Com isso, Jorge Luis Borges supera a dicotomia entre literatura pura e literatura nacional, difundindo-se como produto cultural

de exportação. Além disso, a canonização de Borges, ocorrida entre 1930 e 1960, representa o apogeu da alta cultura na Argentina, simbolizando o ponto máximo de um processo iniciado em 1880. Entretanto, se Borges marca o ápice dessa autonomia, representa também seu fim. Pois, a partir de então, começa, de acordo com Ludmer, a pós-autonomia; tema de “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura”, último artigo de *Lo que vendrá*. A perda da autonomia borra as fronteiras entre ficção e realidade, suspendendo as divisões de alta e baixa cultura, assim como a dos gêneros literários. Nas palavras de Ludmer:

Así, la postautonomía no cerraría el ciclo que se abrió en el siglo XVIII, cuando cada esfera [lo político, lo literario, lo económico] se define en su independencia, su especificidad [y su autorreferencia], pero lo altera y lo pone en cuestión. No es que las literaturas se desautonomicen totalmente ni que desaparezcan: todavía existen las instituciones literarias, las academias, las carreras de letras, las revistas literarias, los congresos y los premios. Todavía existen, pero la imagen es la de algo abierto y agujereado. El movimiento central de la postautonomía es el éxodo, el atravesar fronteras, un movimiento que pone en la literatura otra cosa, que hace de la literatura [o con la literatura] otra cosa: testimonio, denuncia, memoria, crónica, periodismo, autobiografía, historia, filosofía, antropología. (Ludmer, 2021, p. 320 - 321).

Em oposição à autonomia – baseada na especificidade da literatura e na hierarquia da alta cultura –, a pós-autonomia mescla aspectos reais e ficcionais, incorporando gêneros mantidos fora do campo literário até meados do século XX. Em resposta, muda também a crítica, uma vez que as preocupações políticas pesam tanto quanto os critérios estéticos. Sob essa lógica, a literatura, ao ser alçada para além do ficcional, transforma-se em

uma “fábrica de realidade”, visto agora não se apartar, mas construir o real pela imaginação de suas formas, histórias e personagens.

Ainda que não traga ares de novidade, *Lo que vendrá* compila escritos menos conhecidos de Josefina Ludmer, que servem não apenas de introdução à sua obra, mas também de referência ao público em geral. Além do mais, o apanhado de artigos compõe uma radiografia da crítica literária latino-americana, captada em seus momentos decisivos, pela ótica de uma das intelectuais mais proeminentes de seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ludmer, Josefina. *Lo que vendrá: una antología (1963-2013)*. Seleção e prólogo de Ezequiel De Rosso. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2021. 327 p.

Língua e política. Conceitos e casos no espaço da América do Sul. María Teresa Celada; Adrián Pablo Fanjul. São Paulo: Edusp, 2022.

Xoán Carlos Lagares

Xoán Carlos Lagares é doutor em Linguística pela Universidade da Coruña (2000). Atualmente é professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem na Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve pesquisas sobre política linguística e história social das línguas. É autor de artigos e capítulos de livro nessas áreas de conhecimento; é também autor do livro *Qual política linguística? Desafios glotopolíticos contemporâneos* (Parábola, 2018), co-organizador das coletâneas *Políticas da norma e conflitos linguísticos* (Parábola, 2011), *Galego e Português brasileiro: história, variação e mudança* (EDUFF, 2012) e *Glotopeolítica e práticas de linguagem* (EDUFF, 2021) e co-autor da coleção de livros didáticos de língua espanhola para o Ensino Médio brasileiro *Confluência* (Moderna, 2016).
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-0974-2118>>
Contato: xlagares@id.uff.br
Brasil

Recebido em: 25 de setembro de 2023

Aceito em: 25 de setembro de 2023

Para se constituir como ciência autônoma, com um objeto próprio e sistemático, a linguística moderna afastou a sua atenção do uso (a “parole” na famosa dicotomia do *Curso de Linguística Geral* [1916], entendida aqui como uso individual). A dimensão política da linguagem se perde nesse processo de construção de um objeto de pesquisa formal (a “langue”, compreendida enquanto sistema), definido pelas relações que os elementos gramaticais estabelecem entre si, para além (ou para aquém) das práticas de linguagem concretas. Por outro lado, essa opção epistemológica servia aos interesses ideológicos dos Estados nacionais em formação, naturalizando as línguas como objetos neutros, perfeitamente delimitados e “com vida própria”, como dizem os autores na introdução da obra.

Nas últimas décadas, a reflexão sobre a dimensão política da língua na sociedade brasileira vem tomando corpo, em trabalhos que se debruçam sobre o preconceito linguístico, sobre o papel social da prescrição linguística ou sobre as línguas em situação minoritária, e a pesquisa sobre a relação entre linguagem e política adquire formas diversas, de acordo com perspectivas teóricas que se situam, *grosso modo*, nos campos da sociolinguística, da linguística aplicada e da análise do discurso, sempre assumindo olhares que podemos denominar inter ou transdisciplinares. É nesse contexto que o livro de María Teresa Celada e Adrián Pablo Fanjul ocupa um lugar muito relevante, ao propor uma acurada reflexão teórica e uma profunda discussão conceitual, partindo de um olhar identificado com a análise materialista do discurso e dialogando com outras áreas de conhecimento, como a história, a sociologia, as teorias da comunicação ou a filosofia política. Nesse

sentido, os autores esclarecem logo na introdução que o objetivo principal do livro é promover, no ensino universitário brasileiro, a reflexão sobre o funcionamento político das línguas, ensejando a sua projeção no ensino básico por meio dessa intervenção na formação de futuros professores dos cursos de Letras. Mas, além disso, essa contribuição para a reflexão sobre o político na linguagem se dirige também a outros profissionais do campo das humanidades, como jornalistas, historiadores, cientistas sociais etc.

Outro elemento que marca a relevância da obra no contexto da produção acadêmica brasileira atual é o constante diálogo entre casos e intervenções glotopolíticas no Brasil e nos países hispânicos, com comparações que iluminam o modo como se constituem politicamente duas línguas próximas como o espanhol e o português, e que permitem entender também as complexas relações que se estabelecem historicamente entre elas.

De fato, ambos os autores, argentino-brasileiros, instalados há muitos anos no Brasil e com amplas trajetórias de pesquisa sobre as relações discursivas entre espanhol e português, se situam nesse lugar fronteiro, ou bifronte, com olhares habituados a enxergar ambas as línguas, como pesquisadores e, ao mesmo tempo, como ativistas linguísticos no âmbito político do ensino de espanhol no Brasil. Neste livro, como tão acertadamente indica o subtítulo, o foco de atenção recai sobre a América do Sul, entendido como um espaço geográfico mas também como um *espaço de enunciação* onde espanhol e português funcionam como línguas hegemônicas.

O primeiro capítulo, assinado por ambos os autores, explica alguns conceitos fundamentais na relação entre língua(s) e política. Com base em

Rancière (1995), “o político” é definido no livro como conflito e dissenso, e dessa maneira se relaciona ao conceito de *espaço de enunciação* de Guimarães (2002: 18), entendido como um espaço em que funcionam línguas “que se dividem, redividem, se misturam, desfazem, transformam por uma disputa incessante”. Outros conceitos apresentados nesse primeiro capítulo se inserem no campo da sociolinguística, como *variação* e *diglossia*, ou se situam no âmbito da História das Ideias Linguísticas, como *língua nacional*, *língua oficial* e *língua materna*. Se as duas primeiras noções de língua podem ser definidas pela relação que estabelecem com realidades construídas socialmente como a nação e o Estado, esta última, a *língua materna*, não corresponderia a nenhuma referência empírica, mas poderia estar constituída por fragmentos de várias línguas ou mesmo pela sua falta, quando faz referência a uma língua proibida ou ocultada.

A articulação teórica desenvolvida no livro assume uma perspectiva glotopolítica, no sentido de não separar as políticas linguísticas da “argumentação polêmica em torno delas” (p. 49), estudando, de acordo com a proposta de Guespin e Marcellesi (1986), todas as ações “conscientes ou não” sobre a linguagem na sociedade. E aí ocupam um lugar destacado os estereótipos, imaginários e ideologias dos falantes. O livro enseja, portanto, um fecundo diálogo entre a glotopolítica e a análise do discurso, que fornece metodologias e modelos de análise para estudar esses enunciados que veiculam crenças e representações sociais. Essa perspectiva de estudo assenta as suas bases numa tradição que tem sua origem na Universidade de Buenos Aires, e vai ao encontro de pesquisas desenvolvidas no Brasil no âmbito da História das

Ideias Linguísticas, na Universidade Estadual de Campinas, de maneira que, também nesse sentido, o livro é de alguma maneira expressão de uma síntese criativa de linhas de pesquisa características do Cone Sul americano.

O segundo capítulo, escrito por Adrián Pablo Fanjul, aborda os diversos tipos de intervenção política sobre a(s) Língua(s), assim como os conflitos em torno delas. Aqui, é destacável a problematização da relação entre descrição e prescrição, que é uma dicotomia importante para a constituição da linguística formal, ao refletir sobre como toda tentativa de representação da linguagem como objeto é, finalmente, uma intervenção sobre ela. É introduzido então o conceito de *gramatização*, cunhado por Sylvain Auroux (1992), para fazer referência à elaboração de instrumentos linguísticos capazes de delimitar línguas e marcar fronteiras na heterogeneidade linguística, criando por meio desse procedimento metalinguístico *línguas imaginárias* (Orlandi e Souza, 1988).

Desse ponto de vista, a padronização é vista como um procedimento político a serviço dos estados nacionais, para unificar territórios com a homogeneização das práticas de linguagem promovidas, fundamentalmente, pelo sistema escolar. Da perspectiva teórica assumida no livro, é questionada toda suposta objetividade ou espontaneidade nos processos em que se estabelecem regularidades nos usos linguísticos, de acordo com fatores econômicos, culturais ou profissionais, entendendo que o que existe realmente é “uma distribuição de lugares sociais para o dizer”, sendo que “esses lugares fazem parte da divisão conflitante das subjetividades sociais na linguagem, e não de uma objetividade” (p. 75). A valorização de determinadas práticas de

linguagem, nessa perspectiva, seria um “efeito de sentido” da sua própria regulação. Aquilo que para a sociolinguística seria “norma *normal*”, implícita (frente à “norma *normativa*”, produto da regulação explícita promovida pela padronização), estaria, portanto, longe de responder a uma ordem espontânea e objetiva.

O planejamento das línguas no território nacional, com as diferenças de *status* entre elas, assim como as operações políticas de difusão da língua nacional no exterior, são objeto de reflexão neste capítulo, que também aborda o caso do espanhol no ensino regular brasileiro e compara os processos padronizadores e os conflitos que surgem como resultado da expansão colonial das línguas espanhola e portuguesa. As tensões internas nos diversos países e a polêmica em torno das políticas normativas de unificação linguística (em espaços idiomáticos que devem lidar com a diversidade das práticas de linguagem nos diferentes territórios e com a representação mais ou menos unitária do idioma) são abordadas mantendo o foco nas formas como se manifestam essas *relações de forças* em espanhol e em português.

O terceiro capítulo, de autoria de Maria Teresa Celada, aprofunda a reflexão sobre os processos de *gramatização*, explorando o caso da produção de *instrumentos linguísticos* do espanhol. Destaca, nesta completa descrição do processo glotopolítico de delimitação do espanhol, que opera para além das fronteiras nacionais de um país específico (enquanto política de controle praticada, fundamentalmente, por instituições espanholas), a análise dos sentidos associados a conceitos como *espanglish*. Também são analisadas as tensões normativas em relação ao pan-hispanismo, enquanto política

centralizadora da norma-padrão, e o afunilamento das variantes promovido pelas sucessivas reformulações dos seus instrumentos linguísticos, conforme se encaixam num discurso pedagógico orientado ao âmbito escolar. Em livros didáticos de espanhol como língua estrangeira empregados no Brasil, o léxico latino-americano aparece marcado sob o signo da alteridade, o que permite delimitar um centro para a língua, situado na Espanha. Nesse sentido, o livro desenvolve uma crítica consistente ao pan-hispanismo, enquanto política de reconhecimento da diversidade cultural que faz da língua um “instrumento comum” capaz de sobrevoá-la, estabelecendo uma relação desigual entre centro e periferia. O capítulo termina com uma extensa reflexão sobre a ideologia da “língua universal” ou internacional associada ao inglês, entendido como variedade “objetiva”, “veicular” ou “neutra”, dando visibilidade “ao processo de construção e de constituição de sentidos que se apresentam como evidências e que – por efeito da repetição que fez com que se cristalizassem – funcionam como verdades inquestionáveis” (p. 161).

O capítulo seguinte, também escrito por Maria Teresa Celada, explora especificamente a colonização linguística no espaço da América do Sul. Começando pela análise dos sentidos do verbo “colonizar” em diferentes dicionários de espanhol, é enfatizada a funcionalidade da escrita como instrumento de poder no processo colonizador, com base no trabalho de Mariani (2004). Dessa maneira, a comparação histórica entre a colonização linguística no Brasil e no espaço hispano-americano levanta questões muito valiosas para entender as relações entre ambas as línguas. A autora expressa aqui o desejo de que a descolonização e o processo de integração regional

avancem com políticas linguísticas como as dos certificados de proficiência Celpe-Bras (Certificado de Proficiência em Língua Portuguesa para Estrangeiros) e Celu (Certificado de Español Lengua y Uso), que representam um projeto de colaboração acadêmica no espaço sul-americano. Também valoriza ações glotopolíticas com potencial descolonizador, como o reconhecimento oficial das línguas originárias na Bolívia, por exemplo, ou a promoção do português no Uruguai, no âmbito de decisões tomadas em instâncias como Mercosul ou Unasul.

O quinto capítulo, assinado por Adrián Pablo Fanjul, se centra num aspecto muito relevante em termos glotopolíticos, pois tematiza a relação entre a(s) língua(s), a mídia e a indústria cultural. Justificando essa abordagem glotopolítica na perspectiva materialista do discurso e no interesse pelos “agrupamentos regulares de tipos de enunciados”, conceitualizados como *gêneros do discurso*, o autor explica que eles funcionam como “correias de transmissão” “que levam da história da sociedade à história da língua” (p. 225). A seguir, é apresentada uma profunda descrição da maneira como as diversas formas de reprodução dos bens culturais têm efeitos glotopolíticos; a cultura de massas, com a reprodução multiplicada de enunciados, provoca uma multiplicação também de intervenções sobre o linguístico. Na parte da América Latina em que o espanhol é língua hegemônica, essa cultura de massas presente em todos os países, com a sua pluralidade linguística e cultural, teria dado lugar a uma percepção de identidade linguística conflitante com a ideologia pan-hispânica. Diante disso, surgem tentativas de “neutralização” linguística operadas por empresas de comunicação multinacionais, com o

apoio de instâncias de gestão internacional da língua com centro na Espanha. No Brasil, essa “neutralização” linguística é realizada pela grande mídia, sobretudo a televisiva, de acordo com as características fonéticas próprias do Sudeste do país, localizadas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Nesse sentido, é interessante a comparação realizada entre a ação padronizadora da mídia sobre o português brasileiro e, no caso do espanhol, a intervenção de instâncias que integram grandes empresas e apoio estatal, para promover normas supostamente internacionais.

O livro termina com algumas considerações sobre línguas, política e universidade, muito adequadas aos objetivos que foram enunciados na introdução. Tanto a reivindicação de um lugar para o tratamento da dimensão política da linguagem nas grades curriculares dos cursos de Letras, quanto a denúncia da desigualdade linguística na produção científica e bibliográfica, vêm acompanhadas neste capítulo de encerramento de uma proposta de fortalecimento da presença estratégica do português e do espanhol no campo das ciências.

O trabalho de Celada e Fanjul, enfim, com sua profundidade teórica e sua abundante descrição de casos diversos, se apresenta como um valiosíssimo instrumento para visibilizar intervenções políticas sobre as línguas da região. Sua publicação no Brasil, pela editora da Universidade de São Paulo, demonstra a importância que a reflexão glotopolítica vem alcançando nessa universidade, onde se celebrou, precisamente, o 4º CLAGLO (Congresso Latino-americano de Glotopolítica), em 2019, e que nos últimos anos vem se constituindo como um importante centro de pesquisas discursivas sobre a dimensão política da

linguagem que se projeta, a partir do Brasil, para toda América Latina. Essa visibilização das intervenções sobre política linguística é, sem dúvida, muito necessária para criar as condições que permitam desafiar posições hegemônicas, promover uma efetiva diversidade e diminuir desigualdades nas relações linguísticas da América do Sul.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auroux, Sylvain. *A Revolução Tecnológica da Gramatização*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- Guespin, Louis; Marcellesi, Jean-Baptiste. “Pour la glottopolitique”. *Langages*. vol. 83, 1986, p. 4-34.
- Guimarães, Eduardo. *Semântica do acontecimento: Um Estudo Enunciativo da Designação*. Campinas: Pontes, 2002.
- Mariani, Bethania. *Colonização Linguística: Línguas, Política e Religião no Brasil (Séculos XVI a XVIII) e nos Estados Unidos de América (Século XVIII)*. Campinas: Pontes, 2004.
- Orlandi, Eni Puccinelli; Souza, Tania. “A Língua Imaginária e a Língua Fluida: Dois Métodos de Trabalho com a Linguagem”. In: Orlandi, Eni Puccinelli. *Política Linguística na América Latina*. Campinas: Pontes, 1988, p. 27-40.
- Rancière, Jacques. *La méséttente*. Paris: Galilée, 1995.