

abehache

Revista da Associação Brasileira de Hispanistas

n. 9, v. 1

Jan,-Jun. 2016

abehache

Revista da Associação Brasileira de Hispanistas

n. 9, v. 1
Jan.- Jun. de 2016

***abehache* – Revista da Associação Brasileira de Hispanistas**

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

**abehache: revista da Associação Brasileira de Hispanistas – v, 1, n.9 (2016) –
.-São Paulo: ABH, 2016-.**

Semestral.

Versão eletrônica.

ISSN 2238-3026

1. Língua espanhola. 2. Literatura espanhola. 3. Literatura hispano-
americana. 4. Países de língua espanhola – cultura e história. I. Associação
Brasileira de Hispanistas.

CDD 460

860

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISPANISTAS

Diretoria da ABH (2014-2016)

Presidente Diana Araujo Pereira (UNILA)

Vice-presidente Jorgelina Ivana Tallei (UNILA)

1ª Secretária Alai Garcia Diniz (UNIOESTE/UNILA)

2º Secretário Fidel Pascua Vilchez (UNILA)

1º. Tesoureiro Flavio Pereira (UNIOESTE)

2ª. Tesoureira Giane Lessa (UNILA)

Edição eletrônica da revista abehache:

Revisão de texto: Maricélia Nunes dos Santos

Diagramação e wabmaster: Maurici de Oliveira

***abehache* – Revista da Associação Brasileira de Hispanistas**

Comissão Editorial

Júlia Morena Costa

Andreia Pontes

Alai Garcia Diniz

Jorgelina Tallei

Luciana Almeida de Freitas

Wanderlan da Silva Alves

E-mail para contato
Revista.abh@gmail.com

Conselho Consultivo

Ana Maria Camblong (Universidad Nacional de Misiones/Argentina)
Azucena Palacios (Universidad Autónoma de Madrid/Espanha)
Bernard Sicot (Université Paris X - Nanterre/França)
Elisa Amorim (Universidade Federal de Minas Gerais/Brasil)
Enrique Foffani (Universidad Nacional de Rosario/Argentina)
Heloísa Pezza Cintrão (Universidade de São Paulo/Brasil)
Jens Andermann (Universität Zürich, Suíça)
Jorge Díaz Cintas (Imperial College London/ Reino Unido)
José Carlos Sebe Meihy (Universidade de São Paulo/Brasil)
José Ribamar Bessa Freire (Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Universidade Federal do Rio/Brasil)
Julio Pimentel Pinto (Universidade de São Paulo/Brasil)
Julio Rodríguez Puértolas (Universidad Autónoma de Madrid/Espanha)
María Elena Placencia (University of London/ Reino Unido)
Mirta Groppi (Universidade de São Paulo/Brasil)
Oscar Díaz Fouces (Universidad de Vigo/Espanha)
Pablo Rocca (Universidad de la República/Uruguai)
Pablo Vila (University of Temple/Estados Unidos)
Patricia Willson (El Colegio de México/México)
Raquel Macciocci (Univerdidad Nacional de la Plata/Argentina)
Sílvia Cárcamo de Arcuri (Universidade Federal do Rio de Janeiro/Brasil)
Silvina Montrul (University of Illinois/Estados Unidos)
Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba/Argentina)
Susanna Zanetti (Universidad Nacional de La Plata/Universidad de Buenos Aires/Argentina)
Vera Sant'anna (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Virginia Unamuno (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Argentina)
Viviana Gelado (Universidade Federal Fluminense/Brasil)
Walter Carlos Costa (Universidade Federal de Santa Catarina/Brasil)

SUMÁRIO

- Apresentação..... 6

Dossiê

- Literatura negra argentina: reflexões a partir de alguns aspectos da obra de Washington Cucurto – Julieta K. Campos e Marcos A. Alexandre 10
- Reflexões sobre o ditivo – Carmen Cardozo, Mirta Groppi e Myriam Minarrieta 27
- La producción de Francisco Madrid durante el exílio en Argentina cine y prensa periódica – Marcos Ariel Bruzzoni 42
- Transculturación narrativa y cultura de la resistencia: conceptos, cruces y tensiones de un equipo intelectual latinoamericano – Facundo Gómez..... 56
- Diálogos entre quatro mulheres latino-americanas: Malinche, Sórora Juana Inés de la Cruz, Teresa Wilms Montt e Alejandra Merino – Luisa Lagoeiro Ferreira e Sara Rojo..... 75
- Deslocamento, Memória e Biografia em Juan Goytisolo – Taiana Cristina da Rocha Braga 91
- A Sinuosa Dança do Real e do Ficcional em Javier Cercas – Davi Santana de Lara..... 105

Varia

- A infância e sua literatura na obra de Josefina Plá – André Rezende Benatti..... 122
- Inversiones cómicas, sorpresa y admiración en la Parte II de *Quijote*. Doña Rodríguez y la hija de Diego de la Llana – Rosangela Schardong..... 136
- Discutindo o papel do professor na concepção de Gabriela Mistral: Estudo e tradução do *Decagolo del Maestro* – Rodrigo Conçole Lage 152

Entrevista

- Guillermo Calderón
por Júlia Morena Costa..... 170

Apresentação

A Revista ABEHACHE em seu nono número apresenta artigos que se incluem em um dossiê dedicado ao tema “Trânsitos Culturais” e outros que abrangem outros temas. O dossiê se inicia com as reflexões de Julieta Kabalin Campos e Marcos Alexandre sobre a literatura negra argentina que problematiza a idéia de uma Argentina branca, ou “sem negros” com a leitura de uma corporeidade afro-descendente a partir da obra *Cosa de Negros* de Washington Cucurto. Este trânsito cultural desdobra-se para além das próprias intenções da dupla, uma vez que, ao escrever a quatro mãos, também esse ato colaborativo inscreve o texto nos marcos de um deslocamento interfronteiriço (Córdoba- Argentina/ Belo Horizonte-Brasil). Tendo como suporte teórico o conceito de performance, os autores abordam na obra traços de uma narrativa performática, procedimento teórico-metodológico introduzido por Graciela Ravetti (2002). A seguir a discussão volta-se para um ponto de vista lingüístico, ao tratar da variedade uruguaia no uso do dativo, artigo de Carmen Cardozo, Mirta Groppi e Myriam Minarrieta que se debruçam a estudar uma variedade que não segue o padrão do leísmo com verbos de afecção. Facundo Gómez traduz uma novo modelo de articulação e diálogo no plano da crítica latino-americana, ao percorrer um dos conceitos mais difundidos de Angel Rama (transculturação) ao lado de outro conceito: cultura de resistência, este formulado por sua companheira Marta Traba no artigo que traz à baila o casal convertido em uma eminente “equipe” eminente na segunda metade do século XX. O grande passo dado por Facundo Gomez em seu estudo é o de horizontalizar as contribuições entre dois intelectuais, que como casal tende a desigualar suas contribuições em uma enunciação amiúde patriarcal, devido ao fato de que Rama já tinha uma projeção anterior ao relacionamento com Marta Traba, como crítica de arte. Não essa a posição desse autor que, além de estabelecer um diálogo epistemológico entre os dois conceitos, combinana o âmbito da literatura à arte visual promovendo outra leitura sobre os trânsitos culturais. O artigo de Marcos Ariel Bruzzoni sobre a produção do escritor catalão Francisco Madrid, durante seu exílio na Argentina, tem a peculiaridade de transitar pela imprensa, notadamente o campo das revistas, a dramaturgia e o cinema, uma vez que o escritor teve um desempenho significativo em campos culturais diversificados como crítico, roteirista e dramaturgo. Detendo-se na trajetória de Madrid, a incógnita de serem raras as pesquisas sobre o escritor catalão explica a necessidade de discutir os trânsitos

culturais, uma vez que as diásporas contribuíram, de modo significativo, para ocultar contribuições relevantes como as que se podem observar neste estudo. Outro tipo de trânsito cultural revela-se na contribuição de Luisa Lagoeiro Ferreira e Sara Rojo ao estudar a obra *E se Eva não tivesse dentes* como prática de estudos dramatúrgicos em que se tomam quatro personagens femininas históricas: Malinche, Sor Juana Ines de la Cruz; Teresa Wilms e Alejandra Merino para experimentar poéticas diferentes, a saber: a performance, o teatro épico, o realismo, o teatro documentário. Como pesquisa acadêmica que envolve não só a prática, como a teoria unidas, observa-se na proposta uma qualidade transformadora. A seguir vem o estudo de Taiana Cristina da Rocha Braga que parte do conceito de cultura para refletir sobre a obra de Juan Goytisolo em que o deslocamento, a autobiografia e a memória na obra constituem-se parte de uma poética e para completar o estudo se detém na leitura de *As Semanas no jardim*. Abrangendo outros temas, na seção VARIA há o artigo de André Bennatti sobre a temática da infância na obra de Josefina Plá destacando como o conceito de infância é introduzido a partir da modernização e o impacto que contos de Plá causam pelo modo como a escritora os elabora, em um espaço em que a infância (tal como é concebida na modernidade) não existiria. E ainda nesta seção observa-se o estudo da comicidade, surpresa e expectativa em dois episódios da Parte II da obra *Quijote* é a proposta de Rosangela Schardong, especialista dessa obra cervantina, propõe-se a demonstrar como as figuras femininas ocupam o protagonismo em episódios de ‘Doña Rodríguez y la hija de Diego de la Llana’ e revelam procedimentos enunciativos que tratam de temas sociais pertinentes ao século XVII, a partir de inversões realizadas com o propósito de prender o leitor pelo impacto, humor e suspense. E para finalizar a seção há o estudo de Rodrigo Conçole Lage que recorta a concepção de educação da escritora chilena Gabriela Mistral com o trânsito que vai do o *Decálogo del Maestro* à intertextualidade com o bíblico e apresenta não apenas a discussão como a tradução do opúsculo. Como síntese final da temática de trânsitos culturais, cerra-se o número 9 com a contribuição de Julia Moreno Costa em uma entrevista ao diretor e dramaturgo Guillermo Calderón e que transcende a arte dramática pelo movimento que traz da estética à política. A começar pelo espaço escolhido para a entrevista em Santiago, Londres 38, hoje patrimônio histórico, palco de uma de suas peças *Villa + Discurso* (2011) e por ter sido prisão clandestina - Villa Grimaldi (foto abaixo) nos primeiros anos da ditadura de Pinochet. Além do fato de Calderón ser hoje reconhecido internacionalmente e perambular por diferentes países montando obras em inglês ou alemão com um traço de

humor particular, componente de sua dramaturgia. Confirmam esses e tantos outros modos de trafegar por essa temática abrangente que são os deslocamentos, movimento globalizado que constrói subjetividades, discursos, poéticas e dramas do século XXI. E para a Quarta Capa nossa sugestão são alguns poemas da geração NN e a de assistir a testemunhos sobre Villa Grimaldi em documentários que se encontram acessíveis nos endereços abaixo:

<https://www.youtube.com/watch?v=lSt521jXAhA>

<https://www.youtube.com/watch?v=963VOMiYDyM>

<https://www.youtube.com/watch?v=qQYOUrtWAIY>



Foto da frente de Villa Grimaldi

Comissão Editorial

Dossier

Literatura negra argentina: reflexões a partir de alguns aspectos da obra de Washington Cucurto

Julieta Kabalin Campos¹
Marcos Antônio Alexandre²

Resumo: O propósito deste trabalho é aproximar-nos, com um enfoque performático (SCHECHNER, 2006; TAYLOR, 2012), à problemática da negritude argentina na literatura contemporânea a partir de apontamentos de alguns aspectos da obra do escritor Washington Cucurto. Optamos por problematizar o conceito de literatura negra a partir do caso argentino como uma tomada de posição ante a dificuldade de falar sobre um aspecto tão pouco abordado da literatura nacional deste país específico – sendo esta última entendida como uma das instituições responsáveis pela construção das versões oficiais da nação que desprezou, ocultou, silenciou e marginalizou os grupos sociais que atentavam contra a ideia da nação branca. Neste artigo, abordaremos a obra de Cucurto entendida como uma **narrativa performática** (RAVETTI, 2002) para pensar no movimento crítico e criativo que ela exerce frente as representações dominantes que atravessam a questão da negritude argentina.

Palavras-chave: Literatura Negra; Literatura Argentina; Washington Cucurto.

Abstract: The purpose of this paper is to approach, by a performative perspective (SCHECHNER, 2006; TAYLOR, 2012), to the problem of Argentine negritude in contemporary literature from some aspects of Washington Cucurto's writing. We consider that is important to problematize the concept of black literature in Argentina, since this subject is so little discussed in terms of "national literature" – which could be understood as one of the responsible institutions for the construction of the nation's official versions that disdained, hidden, silenced and marginalized social groups that do not fit the idea of the white nation. In this article, we will cover the work of Cucurto, understanding it as a **performative narrative** (RAVETTI, 2002), in order to think about critical and creative movement it demands towards the dominant representations on the question of Argentine negritude.

Keywords: Black Literature; Argentinian Literature; Washington Cucurto.

Introdução

O propósito deste trabalho é aproximar-nos à problemática da negritude argentina na literatura contemporânea a partir de apontamentos, com um enfoque performático, de alguns aspectos da obra do escritor Washington Cucurto. Nesse sentido,

¹ Bacharel em Letras pela Universidade Nacional de Córdoba, doutoranda em Letras pela mesma instituição, bolsista CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Endereço eletrônico de contato: julietakabalin@gmail.com

² Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e professor associado da mesma instituição, CNPq. Endereço eletrônico de contato: marcosxandre@yahoo.com

usaremos o termo *negritude* entendendo-o como uma categoria teórica para pensar as identidades em um sentido amplo. Isto significa deixar de lado as definições que vinculam o termo com movimentos estéticos particulares – como foram o *Negrismo* antilhano ou a corrente literária da *Negritude* fundada por Césaire na década de 1930 (SCHWARTZ, 2002; DEPESTRE, 1980) – como também relativizar as que tendem a reduzi-lo ao legado africano (SOLOMIANSKI, 2002 e 2003). Com o termo, queremos fazer referência à configuração de “identidades negras” que não necessariamente estão ligadas – pelo menos não de maneira evidente – à questão da *afrodescendência*. Isto tem a ver com certas particularidades que o contexto argentino apresenta e que exigem ser consideradas. Por isso, antes de começar, é importante esclarecer que quando falamos em “identidades negras” estamos referindo a certos processos de agenciamentos políticos que estão envolvidos nas afirmações identitárias e lutas de sentidos levadas a cabo pelos sujeitos que conformam a sociedade argentina, e que de nenhuma maneira tem a ver com características essenciais que preexistiriam aos sujeitos. Isto implica pensar ditos processos em termos relacionais e estratégicos, como práticas desenvolvidas em marcos históricos particulares e nos quais regem certas definições dominantes.

Sobre as particularidades do contexto argentino, interessa-nos destacar três aspectos:

1) Configuração de uma “argentinidade” branca

Argentina compartilha com o resto das nações latino-americanas a vergonhosa história do tráfico de pessoas da África até o “novo” continente para sua escravização durante o período colonial, a história de lutas pela independência e as paralelas conquistas (e suas respectivas resistências) de liberação da população afro, as progressivas – disputadas e violentas – construções dos Estados-Nação a partir de projetos nos quais o negro e sua cultura não encontravam espaço, e as histórias de constante exclusão e marginalização da população *afrodescendente*. No entanto, diferentemente do que tem acontecido de maneira geral no resto dos países latino-americanos, nos quais a presença e legado “afro” são reconhecidos (apesar de ser um reconhecimento relativo e problemático na maioria dos casos) como matrizes sócio-histórico-culturais fundantes da nação, a pergunta sobre o destino da população *afrodescendente* argentina se ergue em torno ao problema de sua ausência e desaparecimento. Entretanto, as teorias da *desaparição* a partir de explicações como as guerras, a *mestiçagem*, as baixas taxas de

natalidade e as altas taxas de mortalidade e a declinação do comércio de escravos durante o XIX, como explica REID ANDREWS, “*aunque ciertas en parte, son ciertas sólo en parte, y distorsionan la historia de los afroargentinos*” (1989: 11). Na verdade, a ideia de uma Argentina “sem negros” é consequência de complexos processos histórico-sociais desenvolvidos principalmente a partir da segunda metade do século XIX, momento no qual se consolidou um projeto da nação baseado num ideal europeu, considerado por muitos intelectuais da época, modelo de modernidade, progresso e civilização. Sendo assim, em um mesmo movimento as elites responsáveis pela construção da nação definiram como representante da população argentina o sujeito branco-europeu e desdenharam os que não encaixavam com o modelo cobiçado. Desta forma, a população não branca (africana, originária e mestiços num sentido amplo) sofreu as consequências diretas da narrativa oficial, uma versão da história (e as políticas práticas que dela derivam) que desprezou, ocultou, silenciou e marginalizou os grupos sociais que atentavam contra a ideia de nação branca. Por isso, é importante entender que “*la historia de la negritud argentina es también la historia de la ‘blanquedad argentina’, aunque no queramos verla en tanto tal o aunque ésta se nos autorrepresente, ‘evidentemente’, como la (única) ‘argentinidad’*” (SOLOMIANSKI, 2003: 20. Grifos no original)

2) A complexa presença do negro na argentina

Apesar dos esforços para embranquecer a nação e eliminar todo rastro de negritude, a presença negra não logrou ser diluída. Como sinaliza SOLOMIANSKI, ao longo da história existiram “*respuestas creativas, valientes y valiosas dos subalternizados*” (2003: 61). Estudos como os de REID ANDREWS (1989), LEWIS (2010), LIBOREIRO (1999), CIRO (2007), POSSON (2007) e do próprio SOLOMIANSKI (2003) ajudam-nos a compreender essa história de exclusão e resistência. Marvin LEWIS (2010), a título de exemplo, é um autor inelidível na hora de falar sobre literatura afro-argentina. Seu trabalho publicado em inglês em 1996 e, mais recentemente, em 2010 em sua versão em espanhol, procura recuperar e analisar a produção de autores afrodescendentes de finais do século XIX e começos do XX reconhecendo a importância desses discursos para a literatura nacional argentina. Entre os poetas resgatados, encontramos a Mateo Elejalde, Horacio Mendizabal, Gabino Ezeiza e Jorge Miguel Ford.

Por outra parte é importante entender que, neste marco de disputa, o conceito “negro” deixou de ser uma categoria para nomear exclusivamente a população afrodescendente para tornar-se um conceito-chave no marco das representações identitárias da sociedade argentina. O termo serviu como um espaço aglutinador do “não desejável”: o “sujo”, o pobre, o delitivo, o malfeito etc. Com ele, passaram a ser nomeados os corpos não legitimados e as marcas estigmatizadoras que a eles eram adjudicadas.

Os sujeitos que carregam sob as costas o peso de ditas estigmatizações são os que sofrem até hoje as consequências simbólicas e materiais da exclusão derivada da *“vinculación históricamente establecida entre la condición económica y el prestigio de cada grupo étnico y nacional, particularmente, la descalificación que pesa sobre la población no-europea, emigrantes del interior y de los países limítrofes”* (MARGULIS, 1999: 17). Assim, um dos principais e vergonhosos legados daquela imigração forçada de africanos na época da colônia se apresenta hoje no país em variadas formas de discriminação e exclusão baseadas em hierarquizações históricas com fundamento racial. Como explica MARGULIS:

*En nuestra cultura están instaladas clasificaciones jerarquizadas, enquistadas en las construcciones históricas del sentido, que descalifican a la población de origen mestizo, incluyendo a los que provienen de la inmigración de las provincias o de países limítrofes, calificados de diferentes maneras a lo largo del tiempo: por ejemplo, **cabecitas, aluvión zoológico, barbarie, bolitas paraguayas; se trata, en síntesis, de nuestros negros.*** (MARGULIS, 1999: 17, destaque no original)

Nesse sentido, podemos perceber, então, dois processos paradoxais que coexistem. Isso porque temos, por um lado, um forte processo de invisibilização que nega a “negritude-afro” como matriz cultural constitutiva da nação. Por outro, uma insistente presença do conceito “negro” como categoria carregada negativamente e que foge a uma definição estreita do racial, já que não só se refere a aspectos da africanidade, mas também de modo geral a aquilo que não pode ser definido como branco.

3) A negritude como espaço de afirmação identitária das classes baixas

Segundo ADAMOVSKY (2012), seria possível advertir uma quebra na história argentina a partir da última ditadura militar³ que teria trazido mudanças significativas nas

³ A última ditadura cívico-militar argentina, denominada *Proceso de Reorganización Nacional* e liderada pelo general Jorge Rafael Videla, teve início em 24 de março de 1976 com o derrocamento da presidenta

configurações identitárias nacionais. Em termos gerais, trataria-se-ia de um fenômeno derivado do desmantelamento do Estado de bem-estar que dava certa estabilidade ao discurso oficial. Existia um positivo horizonte de expectativas das classes populares que tinham como principal fiador o próprio Estado, que funcionava como agente da promoção social.

A ruptura da ordem institucional provocada pelo golpe militar teve continuidade nos governos democráticos que não conseguiram reestabelecer o lugar do Estado como regulamentador da vida social. A participação cidadã se viu fortemente afetada e, na ordem econômica, as políticas neoliberais levaram o país à pior crise da história nacional em 2001. Desta forma, a confiança no Estado se dilui, assim como o discurso oficial que ele sustentava. A ideia de uma nação homogênea colapsa e o discurso da “argentinidade branca” entra em crise, perdendo a eficácia do discurso hegemônico que o sistema cultural dominante havia conseguido estabelecer e abrindo passo a outros discursos identificatórios que tinham sido mantido marginalizados: o índio, o afro, o mestiço, o latino-americano emergem como formas possíveis de afirmação cultural.

A negritude neste contexto encontrou um novo espaço de negociação e disputa,

con creciente intensidad a partir de fines de los años ochenta se percibe entre las clases populares y sectores medios-bajos un interés por resaltar la negritud como parte de la propia identidad y/o la voluntad de asociarse de alguna manera a lo negro. Más aún, en los años noventa y con más fuerza en la primera década del nuevo milenio, aparecieron por primera vez síntomas de que lo negro – tradicionalmente un insulto o motivo de vergüenza – se transformaba en un emblema de desafiante orgullo (ADAMOVSKY, 2012: 347)

Isto não significou uma desapareção do uso pejorativo do termo “negro”. As expressões racistas se mantêm e coexistem (até na fala de um mesmo sujeito) com os discursos emergentes de afirmação identitária negra. A negritude convocada e configurada nesses discursos não é necessariamente associada a uma origem afro ou ligada aos povos originários do continente, porém reforça um pertencimento de classe. Como postula ADAMOVSKY (2012) em termos hipotéticos, a referência do negro procura: “*hacer visible metonímicamente la diversidad humana que compone lo popular*” (2012: 354). Com isto, haveria uma apropriação subversiva do movimento realizado pelos setores dominantes ao longo da história argentina a partir do qual o conceito “negro” era

Maria Estela Martinez de Perón e estendeu-se por quase oito anos até dezembro de 1983 com a assunção do governo de Raúl Alfonsín, escolhido por votação democrática no 30 de outubro desse mesmo ano.

capaz de absorver grupos subalternos heterogêneos tornando-os herdeiros dos estigmas que pertenciam à população africana. Neste sentido, poderíamos falar de uma parcial tomada de consciência dos setores marginalizados de sua condição de subalternidade frente aos discursos dominantes, a partir de um gesto de resignificação e revisão de certas estruturas de visibilidade manifestada na apropriação da categoria “negro” num exercício de autoafirmação identitária.

Como vimos ao longo dessa introdução, o contexto argentino apresenta uma série de problemáticas específicas com respeito à temática da negritude. Neste sentido, neste trabalho, optamos por problematizar o conceito de literatura negra a partir do caso argentino como uma tomada de posição ante a dificuldade de falar sobre um aspecto tão pouco abordado da literatura nacional – sendo esta última entendida como uma das instituições responsáveis pela construção das versões oficiais da nação. Neste sentido, falar em literatura negra argentina e não afro-argentina é uma escolha a partir da qual procuramos visibilizar um contexto mais amplo de debate e que diz a respeito à história político-social particular daquele país. No entanto, acreditamos que seria necessário abrir o debate em torno das vantagens e desvantagens que esta opção traz para os estudos da negritude para as reflexões futuras. Neste artigo, nos centraremos num caso particular: a obra de Washington Cucurto.

Cucurto, uma corporeidade negra na cena literária argentina

Neste marco específico, a literatura de Washington Cucurto – pseudônimo do escritor bonaerense Santiago Vega –, apresenta-se como um caso sumamente instigante em relação à problemática da negritude argentina. O “negro” como sujeito e a “negritude” como condição, na contramão das definições dominantes da “argentinidade”, são aspectos primordiais da sua obra. De fato, seus textos estão atravessados por uma insistente e particular atenção na representação de sujeitos “negros”, suas histórias de marginalidade, suas linguagens despreziadas e seus costumes carentes de prestígio. No entanto, a narrativa não apresenta os corpos negros sendo “falados” por um intelectual que decide emprestar-lhe sua voz autorizada. Vega, apesar de ter alcançado um importante reconhecimento por parte da academia argentina, conta com uma trajetória que o distancia

do escritor prestigioso tradicional. Trata-se do próprio negro que decide falar de si mesmo:

Nunca me puse en personaje o me inventé una vida de bailantero o lo que sea para seguir una norma editorial o un proyecto de escritura. Simplemente escribo lo que me sale, llámese el autor de eso Cucurto, Vega o quien sea. Ahora, la gran parte de lo escrito es autobiográfico, me ha sucedido o me suceden las eventualidades de los textos, los poemas, de las crónicas, incluso de mis collages y dibujos. (CUCURTO, 2015: online)

Mirá, yo escribí todos estos años con afecto, con mucho amor, sólo escribí, casi sin parar. Eloísa Cartonera me superó de cierta forma, pero también es parte de mi escritura, es parte de mi forma de ser, de mi forma de pensar y de mi precaria identidad como hombre de clase baja argentino. (CUCURTO, 2015: online)

Cucurto se afirma como “*bailantero*”, “*hombre de clase baja*”, ou seja, se identifica com o mundo marginal e, desse lugar de fala, vem contar sua versão da história. Washington Cucurto não é só o pseudônimo do autor, é o nome escolhido pelo escritor e editor (“*agitador cultural*” segundo seus próprios termos) na vida real, e é também o nome da sua personagem predileta. Concordamos com KLINGER (2006), neste sentido, que nos encontramos diante de um caso de autoficção, na medida em que esta pode ser entendida como uma forma de performance, pois “*implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem*” (KLINGER, 2006: 58. Grifos no original). Mas, do mesmo modo que o Cucurto personagem é indivisível do Cucurto autor, eles também precisam ser distinguidos. Em “Cosa de Negros”, por exemplo, a procedência caribenha, mais precisamente dominicana, radicaliza o estranhamento provocado pela personagem cucurtiana que não tem relação nenhuma com o reiterado *speech* biográfico do Cucurto que assume a autoria dos livros. Isto é o homem nascido em Quilmes, ex-repositor de supermercados e cofundador da editora popular Eloísa Cartonera⁴. É justamente este aspecto o que leva KLINGER a postular que “se pensarmos a narrativa autoficcional como uma dramatização de si, no caso de Cucurto essa dramatização é levada ao extremo porque ele compõe explicitamente um personagem diferente do autor” (2006: 147).

⁴ Eloísa Cartonera é uma editora e uma cooperativa de trabalho que surge em 2002 como saída laboral e de autogestão cultural frente a crise que o país enfrenta no começo do século XXI. A proposta consiste na confecção de livros de escritores reconhecidos e emergentes com material reciclado. Os papelões utilizados para as capas são comprados dos “cartoneros”, ofício que surgiu como alternativa diante da falta de emprego na época.

São estas características da obra cucurtiana as que nos permitem afirmar que longe de encontrar uma definição clara e homogênea em torno à negritude, Cucurto nos coloca de frente com a complexidade da discursividade argentina. Em suas obras, o negro pode aparecer vinculado ao mundo da *cumbia* e da *bailanta*, pode estar conectado à representação estigmatizada do habitante do interior argentino (o “*cabecita negra*”) e outras vezes pode ser o alvo de um contexto de discriminação que transpassa as fronteiras nacionais (bolivianos, paraguaios, dominicanos etc. fazem parte do cenário cucurtiano). Deste modo, a obra do autor não só vem questionar a ideia bastante generalizada de que não existem negros na Argentina, como também dá conta de uma existência complexa desses sujeitos no contexto nacional. Consideramos que, neste ponto, o aspecto performático da obra cucurtiana que sinalizamos anteriormente nos permitirá entender esse gesto crítico e questionador frente aos discursos dominantes da argentinidade.

“Cosa de negros” como exemplo da narrativa performática de Cucurto

Performances afirmam identidades, curvam o tempo,
remodelam e adornam corpos, contam histórias
(SCHECHNER, 2006)

O termo performance pode ter múltiplas acepções. Estudos como os de Richard SCHECHNER (2006) e Diana TAYLOR (2012a e 2012b) demonstram a amplitude de práticas e fenômenos que poderiam ser definidos a partir do termo: eventos e comportamentos da vida cotidiana, ritos e rotinas, espetáculos e intervenções artísticas, atos políticos etc. No entanto, em ambas as perspectivas a força da argumentação está colocada na defesa de um conceito que não está circunscrito a uma caracterização e tipificação das performances, mas sim que considera sua utilidade entendida como um ponto de vista, como mirada teórica particular. A ideia de que tudo pode ser analisado como performance é um ponto em comum entre ambos os autores:

Qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado como se fosse performance. O uso deste conceito é vantajoso (...). Utilizando a ferramenta conceitual do como se fosse performance, podemos examinar coisas que, de outro modo, estariam fechadas à investigação (SCHECHNER, 2006: 12)

El performance, pues, es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico. Nos permite analizar eventos COMO performance (...) La demarcación de estos hechos COMO performance

se da desde fuera, desde el lente analítico que las constituye como objetos de estudio (TAYLOR, 2012b: 31. Maiúsculas no original)

Fazendo uso da amplitude e do potencial do conceito como ferramenta teórico-metodológica, Graciela RAVETTI (2002) introduz o termo e, com ele, a perspectiva epistemológica do “como se fosse performance” na área da literatura e mais particularmente do gênero narrativo. Deste modo, define como “narrativa performática” aqueles textos que, do mesmo jeito que os atos que pertencem ao âmbito cênico e de agitação política, ingressam e afetam o âmbito público advertindo e questionando seus limites a partir da

...exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros (RAVETTI, 2002: 46)

Neste sentido, o âmbito privado irromperia no espaço ficcional para torná-lo um espaço de luta, questionamento e resistência frente às imposições da realidade social. Isto é, surgem como resposta crítica, transgressora e paródica a certos mandatos indenitários, na medida em que são capazes de advertir a imposição das condições existenciais dos sujeitos de uma sociedade. Tratar-se-ia, então, de pensar na literatura como um dos espaços privilegiados para a tomada de consciência e a desnaturalização das identidades “sobre a qual se assenta o regime de representação patriarcal e colonial que rege nosso sistema de vida” (RAVETTI, 2002: 49).

Neste sentido e considerando as particularidades que explicamos sobre o contexto argentino, entendemos que a obra de Cucurto pode ser abordada, a partir desta perspectiva, como uma “narrativa performática”. Por um lado, na medida em que, como vimos, ela se apresentaria como uma das “respostas criativas” (SOLOMIANSKI, 2003: 61) que historicamente tem lutado e resistido contra os relatos oficiais que negam a negritude argentina; mas, sobretudo, porque para fazê-lo se vale de uma série de recursos que convoca o espaço do íntimo e do autobiográfico no trabalho ficcional. O exercício narrativo de Cucurto opõe resistência a um sistema de valores e estruturas sociais dominantes do contexto argentino a partir de um jogo complexo entre tradição e inovação, que permite ao sujeito negro ingressar de uma maneira original ao espaço da literatura nacional. Apropriando-nos das palavras de TAYLOR (2012b) em seu estudo sobre

performance, acreditamos que se trata de um *hacer* que mantem uma “*compleja relación com los sistemas de poder*” (2012b: 14) por não limitar-se à repetição mimética própria da atividade humana – neste caso literária –, porem de introduzir a “*posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición*” (2012b: 17). Como veremos, as regras do campo e a tradição literária, as convenções de gênero e a língua são o espaço da repetição que outorgam legibilidade aos textos cucurtianos, mas, ao mesmo tempo, este será o contexto de questionamento da ordem estabelecida e de subversão por parte da escritura criativa. Para corroborar os argumentos aqui apresentados e tomando como exemplo o romance *Cosa de negros*, propomo-nos sinalizar alguns aspectos recorrentes da obra do autor argentino que nos ajudam a compreender o gesto performático de sua narrativa.

Cosa de negros é um romance curto de 94 páginas que narra a história de amor entre Washington Cucurto, um dominicano idolatrado no mundo da *bailanta*, e Arielina Benúa, que se revelará no transcurso da história como a única herdeira de Eva Perón. Esta história e outra série de acontecimentos que conformam a narrativa se desencadeiam a partir da chegada do protagonista a Buenos Aires nas comemorações dos 500 anos da cidade. A série de eventos narrados em terceira pessoa faz parte de um contexto desconcertante no qual se cruzam personagens históricos e ficcionais na configuração de uma espécie de contra-história nacional.

A narrativa começa com o seguinte parágrafo introdutório,

Señoras y señores, bienvenidos al fabuloso mundo de la cumbia. Están por entrar con boleto preferencial (y en una Ferrari) al magnífico barrio de Constitución, cuna de la mejor cumbia del mundo, lugar donde todo es posible. Maravíllense con esta atolondrada historia de amor entre Cucurto, el sofocador de la Cumbia, y Arielina Benúa. Presencien el yotibenco más grande de la ciudad. Conozcan a todos los malandras de la música tropical: Frasquito, El tipeador, Suni La bomba Paraguaya... Controlen sus bolsillos, cuiden sus carteras. Enamórense, ruboricense, sorpréndanse con estos dominicanos del demonio, con estos paraguayos de la San Chifle. Pasen, pasen, están ustedes invitados (CUCURTO, 2012: 53)

Nele, encontramos alguns elementos disparadores para a leitura do romance que ajudam a entender nossa proposta inicial. Para começar, esta espécie de exórdio pode ser lido como uma paródia dos contextos teatrais populares propondo, desde o começo, uma relação público-espectador / espetáculo em detrimento do vínculo leitor / texto. A

narrativa se configura assim com um forte apelo à criação de um espaço cênico, ligado ao mundo da oralidade e propício para a representação do “mundo da cumbia”. A leitura se apresenta como a possibilidade de aceder à exposição de um mundo aparentemente desconhecido para esse interlocutor a partir da abertura inédita que esse enunciador faz de seu próprio mundo a partir da palavra: o bairro de Constitución, o *yotibenco* (gíria rio-platense para se referir as vivendas urbanas coletivas das classes sociais populares), o contexto de malandragem da música tropical. No entanto, o convite parece superar o horizonte de expectativa de um pacto de leitura convencional, o leitor vai “entrar”, “presenciar”, viver e sofrer em carne própria o mundo apresentado: por isso, se enamorar, se surpreender, assim como cuidar e controlar as próprias pertences podem pertencer a um mesmo grupo de imperativos postulados pelo narrador antes de ingressar no texto.

É importante aclarar que a cumbia é uma das expressões contemporâneas mais representativas da cultura popular marginal argentina e a dicotômica relação estabelecida entre o enunciador e seu enunciatário se vincula com esse lugar diferencial. ADAMOVSKY (2012) explica que a cumbia pode ser entendida como um dos campos de maior difusão e militância da reivindicação do negro a partir dos anos oitenta (2002: 349). Ele não se reduz ao gênero de música popular no qual tem origem, na verdade ele tem se transformado em um fenômeno complexo que gera identificação maioritariamente entre as classes populares e rejeição por parte das classes dominantes. Esta informação se torna relevante quando advertimos que aqueles que são interpelados pelo texto cucurtiano são claramente os que não pertencem ao mundo da cumbia, os alheios a esse mundo particular jogam o papel de espectador e o anfitrião dessa experiência é o próprio marginal.

Por isso, o espaço anunciado como contexto de desenvolvimento da história (o bairro de Constitución) é também um dos elementos centrais para a configuração da narrativa. A descrição exhaustiva do espaço é uma das estratégias que permitem que aconteça a apropriação literária do contexto marginal. Logo depois do exórdio, o romance começa com o capítulo denominado “El rincón del litoral”, onde acontece a chegada do ídolo tropical em um ônibus comum de passageiros à estação do bairro e, mais especificamente, à praça homônima. Admirando a paisagem habitada pelas meninas que trabalham nos comércios e sendo distraído pelos corpos exibidos em roupas apertadas e insinuantes, é vítima de um assalto. A perseguição a um dos ladrões, um menino que leva seu saxofone, é a desculpa que nos permite fazer um primeiro passeio por Constitución: correndo por avenidas, ruas, praças e becos onde ressoa a música proveniente dos locais comerciais; se interpõem entre ele e o ladrão perseguido um trânsito

congestionado, “*tacheros* [modo coloquial de chamar aos taxistas] e *colectiveros*” furiosos, a fumaça espreta e negra dos ônibus, filas trabalhadoras, postos de venda de roupa e comida, casais que esperam para entrar no “Hotel Cosmos” e prostitutas. A porta de ingresso à cidade é para Cucurto e os leitores o “*habitual albedrío multicolor del barrio*” (CUCURTO, 2012: 58), um espaço que entrará em contraste imediatamente depois com a Buenos Aires central do seguinte capítulo. Em “La Reina del Plata”, aparece uma Buenos Aires estereotipada que responde ao imaginário da argentinidade branca, a metrópole *for export*, aquela que Cucurto sonhava desde Managua: uma cidade arborizada e moderna, cheia de livrarias e bares, onde as fileiras são para entrar em teatros e cinemas, e a vida parece girar em torno de oficinas e cafeterias. Ela existe, mas o narrador adverte:

La engañadora Buenos Aires se vedetea de lo lindo (...) Acá está, dispuesta a encandilarte con su guirnalda de colores enbauca giles (...) Sí, Buenos Aires linda y querida, pero también tétrica e mortuoria, la que a un paso tiene la fama y el dinero o un colchón debajo de un puente. Andá con cuidado a no dejarse impresionar” (CUCURTO, 2012: 61)

Nesta contraposição, o bairro de Constitución parece mostrar um lado mais autêntico da cidade:

El porteño barrio de Constitución mostraba su singular vitalidad. Vendedores de panchos, helados y garrapiñadas se apretujaban en las esquinas, literalmente arrasados por las multitudes que bajaban de los colectivos y corrían a tomar un tren. El destino de miles de personas es un lugar inhóspito en las afueras de la ciudad, una calle de tierra dos o tres niños mugrientos jugando en el piso, una cuenta de luz o de gas sin pagar junto al plato de comida fría, alguien que circunstancialmente ayuda a poner el reloj en hora para la mañana siguiente. ¡Y vuelta a empezar! (CUCURTO, 2012: 93)

No fragmento citado, é possível advertir algumas das características do espaço que dão marco às peripécias do protagonista no mundo *bailantero* portenho e do seu principal representante: o “negro” subalterno do bairro popular. Lemos um pequeno relato das atividades do cotidiano da classe obreira que mora neste bairro popular, conhecido por ser um dos mais perigosos e violentos da cidade. No entanto, não será este o aspecto destacado, porém as condições precárias que afetam a vida desta população de maneira habitual – sinalizado com a última e resignada afirmação: “*Y vuelta a empezar*”. Mas, o interessante é a conexão vital que o protagonista estabelece com esse entorno e sua comunidade. Segundo o próprio narrador, “*la vitalidad del aire despierta a Cucurto*”

(CUCURTO, 2012: 93) e a “vitalidade” que se respira – esse “*olor del barrio ingresa al micro*” (CUCURTO, 2012: 93) – é da multidão, da pobreza e do comércio de rua.

A partir dessa particular configuração do espaço, a narrativa cucurtiana leva ao extremo certos estereótipos operantes no discurso social deixando em evidência as estruturas simbólicas que atravessam as definições estigmatizantes que recaem sobre os setores populares. A estratégia consiste em reproduzir os estereótipos na construção das personagens levando-os até um extremo que chega a tocar o absurdo. Assim temos ao próprio Cucurto, um negro dominicano que é confundido com um habitante do interior do país e que se converte em alvo dos insultos que aquele receberia: “ ‘*¡Tucumano sembrador de papas!*’, *lo confundía con un tucu el vocinglerío del peonaje transportista nacional. ¡Andá a arrancar limones! ¡Qué te creés que estás en la vía de un ingenio! ¡Negro lamedor de caña!* ” (CUCURTO, 2012: 57); a Suni La bomba Paraguaya, ícone da movida tropical, a quem conhecemos a partir de uma apresentação hipersexualizada: “*Cucurto se chocó con unos labios rojos y gruesos y una cara morena bellísima. Un par de tetas muy grandes y redondas, debajo de un top rojo, y unos pezones negros como ciruelos*” (CUCURTO, 2012: 59), ou a mesma Arielina Benúa que expõe seu pertencimento ao mundo popular (e apesar de seus “*enormes ojos celestes*” que parecem desentoar com o estereótipo) na sua própria fala com as marcas do considerado vulgar, prosaico e até indecoroso a partir da considerada regra culta: “*¡Morochazo porongudo y demoledor! ¡Me vas a dejar la concha como una cacerola!*” (CUCURTO, 2012: 72). Este último aspecto se conecta com outro elemento que configura a narrativa performática de Cucurto, isto é o que reconhecemos como uma provocação linguística, na medida em que, por meio da transgressão, deixa em evidência certos limites operantes na sociedade. Entre o culto e o popular, a cultura letrada e a cultura oral, as vozes das personagens e do narrador se entrelaçam na novela estabelecendo um jogo irônico com a palavra. Deste modo, temas banais podem ser abordados de maneira mais pomposa, questões sérias podem ser introduzidas em tom burlesco e tópicos-tabu podem ser objeto de longos diálogos e descrições. O submundo da cumbia assim como as aventuras sexuais e amorosas de Cucurto se entrelaçam intimamente com o mundo da política nacional e internacional, como acontece no capítulo denominado “*Encuentro amoroso, pitos y flautas*” donde uma orgia entre as personagens principais (Cucurto, Arielina, Frasquito e Henry) denominada como a “*mayor corrupción sexual en la historia del país*” (CUCURTO, 2012: 126) deriva numa invasão dominicana organizada pelo Grupo

Revolucionário Dominicano (CUCURTO, 2012: 128) do qual a paraguaia Arielina Benua, filha de Eva Perón, forma parte.

De igual modo, um mosaico linguístico se configura a partir de um espanhol que está fortemente marcado por regionalismos, registros linguísticos diversos, gírias (como o lunfardo típico da região do Rio de la Plata) e, em alguns momentos, atravessado por outras línguas. O uso do guarani talvez seja um dos elementos mais chamativos desta polifônica construção. O apresentador da festa do “*Rincón del Litoral, palacio de la cumbia paraguaya*” (CUCURTO, 2012: 95) reiteradas vezes intercala com o espanhol o que ele considera “*el idioma más hermoso del continente*” (CUCURTO, 2012: 95). A festa nacional fica dissipada entre as expressões de orgulho paraguaio: “*¡Pytâ, morotiha hovy! ¡VIVA PARAGUAI (...)! ¡Fuerte el saludo para los de Caacuopé, que se han venido con bandera y todo! ¡Rojo, blanco y azul!*” (CUCURTO, 2012: 96). Assim, a multiplicidade de vozes dos bairros marginais, do interior e da imigração desdenhada (ou seja, de países limítrofes como o Paraguai) são incluídos nesta narrativa complexa para questionar a pretendida univocidade da voz portenha da capital.

O dito até aqui nos leva a outro aspecto interessante da obra cucurtiana. Isto é a definição metarreflexiva que a primeira citação nos proporciona quando deixa claro que nos encontramos diante a uma “*atolondrada história*”. Neste ponto, Cucurto convoca um conceito que reiteradamente ele utiliza para definir sua literatura. Se trata do “*realismo atolondrado*”, que segundo definido no epílogo de *La máquina de hacer paraguayitos* consiste em una “*nueva corriente en la literatura argentina*” (CUCURTO, 2003: 48). Numa entrevista o autor bonaerense declara em relação a este conceito: “*Mi literatura es incorrecta, sexista, clasista, oral. En el país no existe, es latinoamericana, no argentina. Sigue las voces de la calle. Es inculta, atolondrada. No es buena en el fondo, es liviana*” (CUCURTO apud MENDEZ, 2012). Partindo de aspectos dessa literatura *atolondrada*, Cucurto configura sua narrativa a partir de um humor irônico que lhe permite brincar e tensionar as versões oficiais da nação. Seu discurso deixa em evidência as fissuras das narrativas nacionais que não conseguem lidar com as contradições de uma realidade muito mais complexa e pluricultural do que aquela plana, linear, “*desejável*”. Encontramos um exemplo interessante sobre este respeito encontramos na passagem onde o apresentador da festa de comemoração do aniversário da cidade expressa: “*Como les iba diciendo, 500 años cumplimos todos, argentinos y paraguayos, tanos y gallegos, brasucas y charrúas, rosas y jazmines, 500 años en libertad e independencia*”. (CUCURTO, 2012: 83) Duas tensões se evidenciam nesta fala: por um lado, o problema

da imigração, por outro a questão da emancipação. A enumeração de diferentes grupos migratórios que conformariam um todo harmônico que faz parte de uma mesma comemoração não pode ser lida mais do que como uma ironia frente a uma realidade social que de maneira sistemática, tende a rejeitar aos sujeitos migrantes que não encaixam com o ideal branco. Do mesmo modo, ainda que entendamos que a configuração do tempo da narrativa está oferecendo uma projeção futurista ou cometendo uma falácia histórica na medida em que a comemoração dos 500 anos da cidade deveria ser feita só em 2080 – a leviandade do realismo *atolondrado* permite-o –, a ideia de uma comemoração de 500 anos de liberdade gera desconforto se consideramos que o Estado-Nação só conta com dois séculos de existência, assim como a proclamação de sua independência. A absurda comemoração pode ser lida como uma crítica construída a partir de um olhar irônico que aponta às falhas do sistema que aparentemente não conseguiu estabelecer uma ruptura significativa com os anos da época colonial. Estabelece-se assim uma relação burlesca com a história nacional, o patriotismo e o próprio conceito de argentinidade.

Apesar de ser introdutória, acreditamos que esta breve aproximação à obra de Cucurto tem trazido elementos pertinentes para a discussão que anunciamos no começo deste trabalho. Como podemos perceber, por meio de sua narrativa performática, Cucurto consegue questionar elementos dominantes do imaginário nacional problematizando, entre outros aspectos, a suposta homogeneidade populacional construída na base do ideal da “branquitude argentina”. A crise desse modelo que, como vimos, responde a uma construção histórica complexa se faz efetiva na obra de Cucurto a partir de uma elaboração criativa da sua própria experiência que se traduz na criação / recriação de personagens, espaços, vivências, estereótipos, linguagem e outros elementos que fazem parte do universo marginal do negro argentino.

Referencias bibliográficas

ADAMOSVSKY, Ezequiel. El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la definición de un ethnos nacional, de la crisis al Bicentenario. In: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*. Vol. 49, Tomo 1, Dez. 2012, 343–364. <http://www.degruyter.com/view/j/jbla.2012.49.issue-1/jbla.2012.49.1.343/jbla.2012.49.1.343.xml> (15/12/2015)

CIRO, Norberto Pablo. *En la lucha curtida del camino... Antología de literatura oral y escrita afroargentina*. Bs. As.: INADI, 2007.

DEPESTRE, Rene: *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Casa de las Américas. 1982.

CUCURTO, Washington: *Cosa de Negros*. Buenos Aires: Interzona. 2012 (1ra. Ed.: 2003)

-----: *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003, p. 48.

CUCURTO, Washington. Entrevista a Washington Cucurto. In *La ubre amarga. Poesía transfronteriza*. Cochabamba, mar. 2015. <http://laubreamarga.martadero.org/2015/03/30/entrevista-a-washington-cucurto/> (29/03/2016)

KLINGER, Diana: *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado. Instituto de Letras, UERJ, 2006.

LEWIS, Marvin. *El discurso afroargentino. Otra dimensión de la diáspora negra*. Córdoba: UNC, 2010.

LIBOREIRO, M. Cristina. *¿No hay negros argentinos?* Buenos Aires: Dunken, 1999.

MARGULIS, Mario, et. al. *La segregación negada*. Buenos Aires: Biblos, 1999.

MENDEZ, Gabriel. Washington Cucurto: realismo atolondrado. *Opinión Sur Joven*. Ed. 80 Nov. 2012 <http://opinionsur.org.ar/joven/?p=3466> (30/03/2016)

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (org.): *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras / UFMG: PosLit. 2002.. 44-68. <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Performance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras%20-%20err%C3%A2ncias%20territoriais%20e%20textuais.pdf> (14/04/2016)

REID ANDREW, George. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, 28-51, 2006. http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf (15/12/2015)

SCHWARTZ, Jorge. Negrismo y negritud. In: SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica. 2002. 659-689

SOLOMIANSKI, Alejandro. Argentinidad y negritud: Identidades secretas. In: *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. Año 10. N° 19. Caracas, ene-ju1 2002, 145-159.

-----: *Identidades secretas: la negritud argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

POSSON, Sylvain. *La historia silenciada: los afroargentinos protagonistas de un drama social*. New York: Edwin Mellen Press Ltd., 2007.

TAYLOR, Diana. Performance. Introducción y Escenas de cognición: performance y conquista. In: TAYLOR, Diana: *Acciones de memoria: Performance, Historia y Trauma*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores. 2012a. 7-59

-----: *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso editores. 2012b.

Reflexiones sobre el dativo en la variedad del español usada en el Uruguay

Carmen Cardozo¹
Mirta Groppi²
Myriam Minarrieta³

Resumen: Estamos estudiando los usos del dativo con verbos de afección en la variedad del español del Uruguay. Proponemos diferenciar la función sintáctica del dativo en predicados con verbos de dos y de tres argumentos. Llamamos complemento indirecto solamente a la función argumental del dativo en construcciones transitivas. Entendemos que en predicados de dos argumentos hay un dativo argumental al que la tradición gramatical no le ha dado una denominación específica. En el español del Uruguay, que pertenece a una de las llamadas zonas distinguidoras, el dativo en predicados con verbos de afección no constituye un ejemplo del fenómeno llamado *leísmo*. En este artículo hacemos un análisis de la interpretación que corresponde a ese uso del dativo por hablantes nativos.

Palabras clave: dativo; complemento indirecto; verbos de afección.

Abstract: This study addresses the use of datives with psychological verbs by native speakers of Uruguayan Spanish. Our analysis identifies different syntactic functions of the dative in predicates with two or three arguments. Only the syntactic function of the dative in transitive constructions is strictly considered an indirect object. We suggest that in two-argument predicates there is an argument dative that has so far received no specific designation within traditional grammar. Uruguayan Spanish distinguishes between accusative and dative pronouns, so that datives occurring in predicates with psychological verbs should not be considered examples of the so called *leísmo*.

Keywords: dative; indirect object; psychological verbs.

1 Introducción

Actualmente estamos trabajando en la caracterización de la función del pronombre dativo en ciertas construcciones propias del español usado en el Uruguay.

En esta ocasión nos centraremos en la alternancia de formas pronominales de acusativo y de dativo en predicados con verbos **de afección**, como podríamos oír en una conversación que versara sobre la organización de una fiesta infantil:

1. Trajimos títeres porque los payasos **lo** asustan.
2. Trajimos títeres porque los payasos **le** asustan.

¿Cómo entender y analizar esas dos posibilidades? Despierta un interés especial en estas construcciones el hecho de que presenten un mismo verbo (**asustar**) y el mismo

¹ Sociedad de Profesores de Español del Uruguay. Contacto: mesec@adinet.com.uy.

² Universidade de São Paulo, Sociedad de Profesores de Español del Uruguay. Contacto: mmga@usp.br.

³ Sociedad de Profesores de Español del Uruguay. Contacto: alterma40@adinet.com.uy.

número de argumentos; sin embargo, uno de los argumentos del verbo **asustar** está representado por una forma pronominal de acusativo (**lo**) en la oración del ejemplo 1.; en 2., en cambio, aparece una forma pronominal de dativo (**le**). Una pregunta que podemos hacernos ante esas construcciones es si en 2. tenemos un ejemplo del fenómeno llamado **leísmo**. Si así fuera, ambas expresiones resultarían sinónimas. Intentar responder a esta pregunta ha sido el motivo de un estudio que aún está en curso y del que aquí presentamos algunas conclusiones.

Este trabajo está organizado de la siguiente manera: 1. Introducción; 2. Noción de leísmo; 3. Concepto de transitividad; 4. Los verbos de afección; 5. Variaciones semántico-sintácticas en verbos de afección; 6. Reflexiones finales.

2 Leísmo

Debemos considerar qué se entiende por **leísmo** en la tradición gramatical española. El concepto de leísmo que manejamos aquí es el que encontramos en FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (1999: 1319):

La gramática normativa entiende por leísmo el uso de la forma *le*⁴ en lugar de *lo* (o, excepcionalmente, *la*) como pronombre para el complemento directo. [...] El leísmo más frecuente y extendido es el referido a un objeto directo singular, masculino y personal [...]
(1.a.) ¿Conoces a Juan? Sí, *le* conozco hace tiempo.

El leísmo, entonces, es el fenómeno que ocurre en **zonas no distinguidoras** y que se identifica con el que percibimos en la variedad peninsular usada en Castilla.

3. Julia se puso a morderse un padraastro, con los ojos bajos. Se le empezaron a caer lágrimas en la mano. –Claro que fui yo la que le dejé. Me aburrí de esperar, hija, y de calentarme la cabeza. Con un chico de fuera, todo lo que no sea casarse en seguida... ¿Pero qué te pasa, mujer, estás llorando? (MARTÍN GAITE 1957).

También aparece tratado este tema por la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009: 1212, 16.8 a, Tomo I):

⁴ En las citas mantenemos el uso de *itálico* que figura en el original.

[...] La falta de distinción de caso se produjo en dos direcciones. En una de ellas, que alcanzó mayor difusión, son los pronombres dativos *le/les*, procedentes del dativo latino *illi/illis*, los que adquieren las funciones de los pronombres acusativos. El fenómeno que ilustra esta extensión se denomina LEÍSMO, y los hablantes que lo practican se llaman LEÍSTAS. Así pues, los hablantes leístas usan estos dos pronombres en los contextos en que se requieren pronombres de acusativo (*Le mataron; Les contrataron*), sin dejar de emplearlos en los que requieren dativos (*Les dio las gracias*).

Se habla de zonas distinguidoras⁵ de caso para denotar las áreas hispanohablantes en las que se reservan las formas provenientes del acusativo y del dativo latinos (**lo, los, la, las** y **le, les**) para las funciones de objeto directo e indirecto respectivamente. El español del Uruguay pertenece a una zona distinguidora.

Recordemos que las formas de primera y segunda personas de los pronombres átonos no son reveladoras de la función, ya que corresponden tanto a dativo como a acusativo, tal como se evidencia comparando 4 a. y 4 b. con 4 c.:

4.

a. Esta tarde me ves y me das el libro.

OD OI

b. Sí, te veo y te lo doy.

OD OI

c. Hoy lo vi y le entregué el trabajo.

OD OI

Por esto, como el presente estudio se ocupa del leísmo, ejemplificaremos con las formas de tercera persona.

Teniendo en cuenta que nuestro país pertenece a una de las zonas distinguidoras de caso, nos interesa de manera especial en el trabajo de FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, el apartado en que la autora describe el uso de los pronombres en esas áreas:

[...] La variación entre *le/ lo, la* se registra en varias situaciones que debemos diferenciar: 1) Aquellas construcciones en que los pronombres de dativo y acusativo pueden alternar. 2) El leísmo asociado al tratamiento de respeto con *usted*. 3) El leísmo referido a un antecedente masculino singular y personal, propio de la lengua culta⁶ y escrita (FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ 1999: 1323)

⁵ Paralelamente, se usa el término **zonas confundidoras** para identificar aquellas áreas en que la base de la distinción de las formas no es la función.

⁶ No ignoramos – por el contrario, creemos que hay que prestarle mucha atención – la variación que tiene como factor la escolaridad, es decir, la estratificación basada en ausencia de alfabetización de los hablantes, alfabetización y años de escolaridad. Pero rechazamos la expresión **lengua culta** para designar la variedad manejada por un grupo de hablantes por entender que todo sector de hablantes tiene *una*

No desconocemos la importancia de ocurrencias que pueden considerarse desde los puntos de vista 2) y 3) de la cita anterior, pero es precisamente el punto 1) de esa cita en el que vamos a centrarnos en este trabajo, en el que consideraremos los verbos **de afección** exclusivamente, los que muestran una alternancia de las formas pronominales que caracteriza nuestra variedad.

Consideremos algunas ocurrencias:

5.

a. El amigo se esconde y **lo** asusta.

b. No contratamos payasos para la fiesta de Miguelito. Los payasos **le** asustan.

Proponemos examinar si en nuestro dialecto no hay dos predicaciones diferentes que corresponden a cada una de estas estructuras. ¿Cómo interpretamos el dativo en construcciones como la de 5.b.? ¿Podríamos decir que tenemos una construcción leísta?

3 La transitividad

Para analizar estas ocurrencias de los ejemplos en 5., es esencial observar la semántica de los factores que componen esas predicaciones, y lo haremos teniendo presente la propuesta de HOPPER y THOMPSON (1980) sobre la noción de transitividad.

Para estos autores, la transitividad es una relación lingüística crucial que tiene consecuencias predecibles en la gramática. La tradición ha entendido la transitividad como una propiedad global de toda la oración, que implica que una actividad se transfiere de un agente a un paciente; incluye, al menos, una acción y dos participantes. HOPPER y THOMPSON (1980) sugieren que la transitividad es un fenómeno gradual en el que distinguen varios parámetros que influyen. Resulta mayor si aparecen los siguientes elementos: dos participantes; predicados afirmativos; agentes que actúan voluntariamente; eventos que son acciones; acciones puntuales o perfectas (que tienen mayor efecto en los pacientes que acciones en desarrollo); verbo en indicativo; paciente completamente afectado; alto grado de individuación del paciente.

cultura: el germen de la diversidad está, precisamente, en la diversidad de culturas. Para apreciar esta riqueza creemos que conviene no partir de etiquetas que parecen reservar la noción de **cultura** para un solo sector.

También señalan estos autores que el grado de individuación del paciente se determina por la presencia de los rasgos establecidos por la siguiente escala (de mayor a menor):

- nombre propio
- rasgo humano
- rasgo animado
- nombre concreto
- contable
- definido

Volvamos a los ejemplos 5. y tratemos de entender el uso del dativo en 5.b. En primer lugar, observemos que en 5.a. el verbo **asustar** es un verbo de **acción**, expresa voluntad, acto intencional por parte del sujeto. Recordemos lo dicho sobre la gradación de la transitividad: estamos frente a un sujeto humano, determinado, voluntario, por lo tanto, hay alta transitividad, lo que lleva a una interpretación del objeto como paciente y al uso del acusativo como única expresión posible.

Por otra parte, en el sujeto de 5.a. hay alta individuación, dado que es un sintagma nominal determinado y singular, lo que hace que exista, también, una alta transitividad. En 5.b., en cambio, ese sintagma es plural, y esto baja la transitividad porque disminuye la individuación.

En 5.b. no hay intencionalidad por parte del sujeto y la transitividad baja significativamente. El sujeto tiene el rasgo humano; por lo tanto, es capaz de intencionalidad. Pero un payaso no pretende asustar. El sujeto es el disparador involuntario de una situación psicológica. El objeto no es un **objeto directo**, no es un **paciente**; es un **experimentante**⁷ de aquella situación. El verbo aquí es un verbo de **afección** y no de **acción**.

Estamos analizando las predicaciones en todos sus componentes.

Es importante insistir en que el dativo de 5.b., como ocurrencia de nuestro dialecto, no responde a un uso **leísta**, porque no es una forma de dativo donde correspondería una forma de acusativo. **No es un dativo con función sintáctica de objeto directo**, sino con otra función sintáctica y con otra función semántica. Tiene una **función sintáctica** porque es argumental, pero es un argumento que desde nuestro

⁷ Leemos en el *Diccionario de la lengua española*: “Experimentante: m. Gram. expresión gramatical que designa al que experimenta la sensación o la emoción denotada por el predicado. P. ej. *le* en *Le gustaba madrugar*” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2014).

punto de vista no corresponde a la función de **complemento indirecto**. Veamos por qué.

Volvamos atrás:

5.b. No contratamos payasos para la fiesta de Miguelito. Los payasos **le** asustan.

Reconocemos en el clítico⁸ **le** un **argumento**, porque cierra (completa) una predicación. Sin embargo, no disponemos de un rótulo para denominar esta función en predicaciones de dos argumentos como la que estamos considerando. La tradición gramatical no ha reconocido esta función como peculiar.

El problema que se plantea es la aparición en esquemas biactanciales de una función que estas gramáticas no dudan en considerar también complemento indirecto, sin observar que en tales cláusulas ni el término "indirecto" ni la definición que dan del CIND tienen ya razón de ser... (VÀQUEZ ROZAS 1995: 178).

Por esto nosotras hemos optado por designarla **argumento dativo**, aun reconociendo que el término **dativo** apunta a la morfología⁹. De todas formas, nos parece que lo fundamental no es el nombre sino el reconocimiento de que no se trata de la misma función que ejerce un objeto indirecto en un predicado de **tres lugares argumentales**, a saber: **sujeto, objeto directo, objeto indirecto**.

6. El profesor le entrega el trabajo.

En este caso el verbo tiene un argumento sujeto (el profesor), un argumento objeto directo (el trabajo) y otro argumento objeto indirecto (le).

En cuanto a las funciones semánticas de esos argumentos en este tipo de predicado, podemos decir que a la función sintáctica de sujeto corresponde la función semántica de agente, participante voluntario en la acción.

El objeto directo es, semánticamente, el **paciente**; un elemento sobre el que opera el sujeto.

⁸ Se llama **clítico** a un elemento átono que forma grupo fónico con una pieza léxica acentuada colocada inmediatamente antes o después.

⁹ "Deseoso de no desviarme de la nomenclatura admitida sino en cuanto fuese indispensable, he conservado las palabras acusativo y dativo, la primera palabra para el complemento acusativo y la segunda para el complemento dativo; pero tal vez sería lo mejor desterrarlas de nuestra gramática, porque en latín acusativo y dativo significan desinencias, casos; y en el sentido que les damos nosotros no denotan casos o desinencias sino complementos" (BELLO; CUERVO 1954: 111).

El tercer argumento – el objeto indirecto – constituye la **meta**¹⁰, en este caso, del desplazamiento.

Entendemos que el término **objeto indirecto** presupone un objeto directo, por lo que no vamos a llamar objeto indirecto al argumento representado por **le** en oraciones no transitivas. No compartimos, entonces, las consideraciones que leemos en la *Nueva gramática de la lengua española* (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2009, 35.1a):

Se llama tradicionalmente COMPLEMENTO INDIRECTO u OBJETO INDIRECTO la función sintáctica desempeñada por los pronombres átonos de dativo y por los grupos preposicionales encabezados por la preposición *a* que designan el receptor, el destinatario, el experimentador, el beneficiario y otros participantes en una acción, un proceso o una situación.

Nos parece inevitable relacionar el concepto de indirecto con el de directo cuando ambos se refieren a un objeto¹¹ del verbo. Es imprescindible aquí la noción de transitividad.

Compartimos con gramáticos tradicionalmente estudiados que citaremos a continuación la idea de que el objeto directo complementa al verbo y el indirecto complementa al verbo más su objeto directo.

Veamos la opinión de GILI Y GAYA (1961: 208-209):

El verbo forma con su complemento directo una unidad mental compleja que puede llevar a su vez un complemento. En el comerciante pagó su deuda verbo y complemento pueden constituir una representación conjunta (pagar su deuda) o, si se quiere, un concepto verbal incrementado, aplicable a un nuevo objeto, p. ej.: el comerciante pagó su deuda a Andrés. En este caso entra en relación un nuevo complemento, que se llama indirecto porque no recibe la sola acción significada por el verbo, sino la que expresa la unidad de este con su primer complemento.

Las definiciones tradicionales del acusativo y del dativo pueden ser mantenidas a condición de restituirles su significación originaria. El acusativo es, en efecto, la persona o cosa que recibe directamente la acción del verbo; el dativo no recibe directamente la acción verbal, sino indirectamente, puesto que al llegar a él va sumada a la del acusativo formando un todo. [...] El conjunto verbo + acusativo tiene un complemento (el dativo), que es directo con relación a dicho conjunto, pero indirecto con respecto al verbo solo. Si en el ejemplo del párrafo anterior suprimimos el acusativo (su deuda) y decimos el comerciante pagó a Andrés, el dativo a Andrés se convierte en acusativo por ser el único complemento.

¹⁰ Sobre función semántica o papel semántico o temático, ver, por ejemplo, entre otros, DI TULLIO (2005: 101-103).

¹¹ Es decir, cuando se refieren a un **argumento** del verbo que no tiene función sintáctica de sujeto.

A continuación, la de Amado ALONSO:

El complemento directo forma con su verbo una estrecha unidad de significación, hasta el punto de que, en muchas expresiones, sólo con el complemento directo adquiere el verbo significación concreta: *tener hambre, tener dinero, tener memoria; dar limosna; dar gritos [...]* (ALONSO 1957: 77).

Antes hemos visto que el verbo y su complemento directo forman un bloque de significación. El indirecto, en cambio, complementa a la construcción verbo-complemento directo:

(dar limosna) *al mendigo*
(escribir cartas) *a sus padres*
(contar un cuento) *a los niños*

[...] El indirecto complementa a la unidad entera verbo-complemento directo y no al verbo solo (ALONSO 1957: 78).

Subrayamos entonces que creemos que corresponde diferenciar esa función de complemento indirecto de la que el dativo tiene en **predicados de dos argumentos**. En tal caso, **sujeto, argumento dativo**.

8. La exposición le gustó a pesar de la crítica negativa.

Lo característico de este predicado es que el argumento objeto está representado por una forma de dativo. Es el único argumento aparte del sujeto; hay entre este argumento y el verbo una relación inmediata. Esta vez, el argumento objeto no se corresponde con el concepto de objeto directo; **tampoco con el de objeto indirecto**. El sujeto no tiene la función semántica de agente y el objeto no es un paciente. Las funciones semánticas son las siguientes: el sujeto es **tema** de un estado psicológico; el objeto expresado en dativo representa al **experimentante** del mencionado estado¹².

El verbo tiene un argumento sujeto (la exposición) y un argumento objeto (le), que no es objeto directo ni objeto indirecto, ya que no hay una construcción transitiva.

¹² En las estructuras con verbos de afección aparecen dos papeles semánticos: el **experimentante** y otro que algunos autores llaman **tema** y otros **fuerite**. Así, por ejemplo, PICALLO (1999: 390), dice: “Los sintagmas nominales cuyo núcleo se relaciona con **verbos de afección** (también conocidos como **verbos psicológicos**) pueden legitimar dos argumentos, uno de los cuales se identifica con el papel de **experimentante**. El otro argumento se identifica con la **causa o fuerite** de dicho estado”.

4 Los verbos de afección

Estos verbos, también llamados, en la bibliografía pertinente, verbos psicológicos (BELLETTI; RIZZI 1988), verbos de actitud afectiva (LACA 1999: 905-907), de reacción emocional (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2009, 25.5.b): gustar, encantar, agradar, preocupar etc., aparecen en predicaciones que expresan el estado psicológico de un experimentante.

Retomemos la cuestión planteada al inicio en los ejemplos 1 y 2:

1. Trajimos títeres porque los payasos **lo** asustan.
2. Trajimos títeres porque los payasos **le** asustan.

Dice FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (1999, 21.2.1.1.):

El supuesto leísmo anotado en los verbos de afección se debe a que los hablantes distinguidores del caso pueden construir con estos verbos dos estructuras: una agentiva en la que el objeto se pronominaliza en acusativo [...], y otra no-agentiva (e inacusativa), en que el objeto se pronominaliza en dativo y es desde el punto de vista semántico un experimentante [...].

Veremos por qué no se puede hablar de leísmo en el caso de ese uso del dativo en nuestro dialecto distinguidor.

En CANO AGUILAR (1987: 338) leemos:

Con algunos de estos verbos, o con otros de un tipo semántico semejante, el complemento vacila entre aparecer como objeto directo o indirecto. Así, con desagradar o disgustar puede haber, con bastantes vacilaciones en su empleo, un objeto directo: *A María la has desagradado (disgustado)*, con el sentido de *causar desagrado* o *causar un disgusto*; mientras que con objeto indirecto: *le desagradas (disgustas)* se da el sentido estativo de *no gustar*.

Afirmamos que en el uso en nuestro dialecto tampoco es adecuado hablar de vacilaciones para la alternancia que se observa en las construcciones con verbos de afección. El uso no es vacilante porque no se trata de que unos hablantes usen esos verbos con acusativo y otros hablantes con dativo en los mismos contextos, con la misma interpretación. En nuestro dialecto, a la construcción de verbos de afección con acusativo se le da una interpretación diferente que a la construcción con dativo.

Por otra parte, se puede observar que CANO AGUILAR (1987) alude al hecho de que con el acusativo la estructura tiene un sentido causativo, mientras que con dativo adquiere un sentido estativo:

Interesar puede ser transitivo, con sentido claramente *causativo*: *interesar a alguien en la política* (= *hacer que se interese...*) mientras que puede ser intransitivo, con el mismo esquema de los anteriores [sentido *estativo*]: *la política me interesa* (CANO AGUILAR 1987: 338).

FRANCO (1992) tiene una propuesta interesante para el acusativo que aparece en los verbos de afección que alternan. Entiende que ese acusativo surge como resultado de una estructura subyacente causativa con verbo intransitivo:

9. Marta lo divierte/lo hace divertirse¹³/Marta hace que se divierta.

El referente del acusativo es sujeto experimentante del verbo infinitivo de la construcción causativa **lo hace divertirse**.

Coincidimos con la visión de FRANCO (1992) con respecto a que en estas estructuras con acusativo subyace una causativa. Existe una acción que tiene como resultado un estado psicológico provocado por la actuación de un causante.

Del mismo modo concordamos en la idea de CANO AGUILAR (1987) de que en las estructuras con dativo es posible una interpretación estativa:

10. A Juan le divierten los chistes de su hermano.

Aparece un estado psicológico que surge espontáneamente ante una situación; se manifiesta ante algo. Estas construcciones apuntan a la descripción de una característica del individuo¹⁴. Alguien es capaz de divertirse con algo o alguien.

Queremos advertir sobre esta diferencia que percibimos en el uso del dativo con verbos de afección en el español usado en el Uruguay: en construcciones en que estos verbos aparecen con acusativo generalmente la interpretación corresponde a una predicación que alude a un evento, a un hecho, a algo que ocurre en un determinado espacio de tiempo; en construcciones con dativo, la predicación puede interpretarse como caracterizadora del individuo que surge como experimentante del estado psicológico.

¹³ Ejemplos de FRANCO (1992).

¹⁴ Véase en CARLSON (1977) las nociones de predicados de individuo y predicados de estado.

5 Variaciones semántico-sintácticas en verbos de afección

Los verbos llamados de afección se ordenarían en una gradación semántica que puede presentarse con estos ejemplos: encantar, asustar, entusiasmar, complacer, gustar.

Los que presentan cambio de significado constituyen uno de los grupos dentro de esta clase:

11.

a. Un genio maléfico lo había encantado.

b. ♦ Un genio maléfico le había encantado.¹⁵

c. Le había encantado el espectáculo desde la primera vez que lo vio.¹⁶

Se constata en el ejemplo 11.a. el empleo del verbo en la primera acepción que figura en **encantar**, en María MOLINER (1998: 1096): "tr. ejercitar sobre algo o alguien artes de magia...", y en 11.c., la segunda acepción: "intr. gustar o complacer extraordinariamente a alguien ...".

En 11.b. no es posible el uso con dativo que habilita una interpretación de este verbo que sería contradictoria con el carácter maléfico del sujeto/tema de la oración. Manteniendo la significación que correspondería a la acción de un genio maléfico, solo puede interpretarse el pronombre como la representación de un paciente, en cuyo caso el dativo constituiría un leísmo. Tal uso no ocurre en nuestro dialecto.

Este verbo describe situaciones tan diferentes, que podría merecer dos entradas en el diccionario. Se observa claramente que, en 11.a., el sujeto es un agente voluntario y el efecto en el paciente suele ser perceptible. Estos factores llevan al uso del pronombre acusativo. En 11.c., la situación plantea un estado psicológico en un experimentante que, por eso, va representado con el dativo.

Entusiasmar admite las mismas construcciones que **asustar**. En estos verbos no se advierte una diferencia tan marcada en el significado léxico que describe la situación en el mundo:

12.

a. Vi que **lo** entusiasmaba el proyecto porque enseguida se puso a trabajar en él.

b. Me dijo que **le** entusiasmaba el proyecto y que pensaría si aceptarlo o no.

¹⁵ El signo ♦, figura de rombo, va a ser usado para indicar que la expresión, gramatical en español, puede ser norma en otros dialectos pero no en el español usado en el Uruguay.

¹⁶ Otro ejemplo interesante es el que nos da CANO AGUILAR (1987: 338) con el verbo **extrañar**.

El efecto en el paciente en 12.a. es perceptible, apreciable; de ahí que sea posible usar el verbo **ver** y el pronombre acusativo. En cambio, en 12.b. el verbo denota proceso psicológico del que no hay percepción externa. El verbo **decir** tiene como sujeto el referente del experimentante. Es el experimentante el que declara su experiencia.

De modo parecido funciona el verbo **complacer**, en el sentido de su posibilidad de construirse con acusativo o con dativo.

13.

- a. El padre **lo** complace en cada uno de sus caprichos.
- b. Sé que **le** complace trabajar de esa manera porque me lo ha dicho.

Sin embargo entre **complacer** y **entusiasmar** existen diferencias de posibilidades constructivas originadas en profundas y sutiles diferencias semánticas:

14.

- a. La propuesta hizo que Lucinda se entusiasmara.
- b. *La propuesta hizo que Lucinda se complaciera.

Como vemos, en 14.a. el verbo **entusiasmar** hace posible la construcción causativa que **complacer**, en 14.b., no habilita.

Es posible una explicación de la diferencia entre los dos verbos. En 14.a. se entiende que la propuesta desencadenó en Lucía un proceso: el del entusiasmo. La estructura de 14.b. no es posible porque señalaría un resultado, un estado del individuo que se expresaría de otro modo: la propuesta complació a Lucinda.

El verbo **gustar** se separa notoriamente de los anteriores por su única posibilidad sintáctica con relación al uso del pronombre.

15. Los payasos **le** gustan.

Se construye exclusivamente con dativo¹⁷, no tiene posibilidad de aparecer en predicados de acción como los verbos anteriores y así fija el extremo de aquella gradación de la que hablábamos.

6 Reflexiones finales

El objetivo de determinar si existe leísmo en el dialecto en cuestión nos ha llevado a la reflexión de la que surge con claridad que la interpretación de los

¹⁷ Esto no significa que con **gustar** siempre aparezca el pronombre, ya que ese argumento puede sobrentenderse o ser genérico, como sucede con otros verbos: los payasos gustan; las máscaras asustan.

argumentos e, incluso, muchas veces, la del significado del propio verbo, dependen de la composicionalidad de toda la predicación. Consideremos los ejemplos que siguen:

16.

a. El amigo se escondió y **lo** asustó.

b. **Le** asustan los cambios.

En el ejemplo 16.a. **asustar** es un verbo de acción, y en el ejemplo 16.b., un verbo de **afección**. No puede establecerse *a priori* la clase semántica del verbo, aunque se trate de iguales piezas léxicas, ni tampoco la función sintáctica y semántica del pronombre. Es imprescindible analizar toda la predicación.

En 16.a. el pronombre acusativo responde a una predicación de alta transitividad (HOPPER; THOMPSON 1980: 4): sujeto singular, humano, agente, voluntario, intencional, verbo de acción en tiempo perfecto; objeto también individuado con función de paciente.

En 16.b. el pronombre dativo representa al experimentante de un estado psicológico motivado por una situación determinada. No hay verbo de acción, no hay agente individuado, voluntario, intencional. La predicación corresponde a la descripción de un individuo.

Como conclusión podemos decir que en esta variedad los verbos de afección, salvo escasos ejemplos como **gustar** y **doler**, que no admiten transitividad, pueden construirse con acusativo o con dativo, pero en predicaciones con diferencias composicionales.

Otro punto en el que nos hemos detenido es la diferenciación de las funciones del dativo en predicados de dos y tres argumentos.

A ese respecto tenemos que señalar que encontramos el problema terminológico que existe en nuestra tradición gramatical¹⁸ para denominar la función sintáctica de un

¹⁸ GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (1999: 1859) menciona el trabajo de VÁZQUEZ ROZAS, que ubica la aparición del complemento indirecto en la gramática del español en la década de 1830. El objetivo de VÁZQUEZ ROZAS en ese estudio es conocer los antecedentes de las funciones sintácticas que hoy denominamos **complemento directo** y **complemento indirecto**. “La publicación durante la primera mitad del siglo XIX de varias gramáticas filosóficas (Hermosilla, Noboa, Calleja) inaugura la polémica sobre la introducción de una nueva nomenclatura y, en general, sobre la posibilidad de un nuevo enfoque en los estudios sintácticos” (VÁZQUEZ ROZAS 1990: 433-434). La autora cita a la Real Academia Española de 1870: “El complemento puede ser directo o indirecto. Será directo cualquier palabra, precedida ó no de artículo, en que termine la acción del verbo, con preposición ó sin ella [...] Los complementos [directos] [...] pueden convertirse en sujetos de la oración pasiva [...]. Cualquier otro complemento que repugne este cambio y lleve la preposición á [...] será indirecto” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 1870: 212).

dativo al que, a pesar de ser argumental, estimamos que no corresponde reconocer como complemento indirecto.

Finalmente, queremos compartir con nuestros colegas docentes nuestro convencimiento de que describir las diferentes variedades lingüísticas ajustándose a los datos producidos por hablantes nativos constituye una tarea imprescindible para el conocimiento del español y para la enseñanza, sea del español lengua materna como del español lengua extranjera.

Referencias bibliográficas

BELLETTI, Adriana; RIZZI, Luigi. Psych-verbs and θ -theory. In: *Natural Language & Linguistic Theory* 6, 1988, 291-352.

BELLO, Andrés; CUERVO, Rufino. *Gramática de la lengua castellana*. Buenos Aires: Sopena, 1954.

CANO AGUILAR, Rafael. *Estructuras sintácticas transitivas en el español actual*. Madrid: Gredos, 1987.

CARLSON, Gregory Norman. *Reference to Kinds in English*. Dissertation. University of Massachusetts, 1977.

DI TULLIO, Ángela. *Manual de gramática del español*. Buenos Aires: La isla de la luna, 2005.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés. Leísmo, laísmo y loísmo. In: BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta (ed.). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999, 1317-1398.

GILI Y GAYA, Samuel. *Curso Superior de Sintaxis Española*. Barcelona: SPES, S. A., 1961.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador. Los dativos. In: BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta (ed.). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999, 1855-1930.

HOPPER, Paul J.; THOMPSON, Sandra A. Transitivity in grammar and discourse. In: *Language* 56(2), 1980, 251-299.

LACA, Brenda. Presencia y ausencia de determinante. In: BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta (ed.). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999.

PICALLO, Carmen. Estructura del sintagma nominal. In: BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999, 390.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Gramática de la Lengua Castellana*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1870.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros, 2009.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23. edición. Madrid: Espasa Libros, 2014.

VAZQUEZ ROZAS, Victoria. Algunos aspectos de la historia de las funciones sintácticas clausales en la gramática española. In: *Verba* 17, 1990, 427-438.

VAZQUEZ ROZAS, Victoria. *El complemento indirecto en español*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1995.

La producción de Francisco Madrid durante su exilio en Argentina: cine y prensa periódica

Marcos Ariel Bruzzoni¹

Resumen: El presente trabajo aborda la producción del escritor republicano Francisco Madrid durante su exilio en Argentina. Nacido en Barcelona y exiliado en Buenos Aires desde 1936 y hasta su muerte el escritor catalán fue una figura destacada tanto de la crítica teatral como también de la cinematográfica, ámbitos en los que también se destacó como dramaturgo y guionista. Pese a ocupar un lugar relevante dentro del campo cultural argentino durante casi dos décadas, especialmente en el ámbito del ensayo y la crónica cinematográfica, los trabajos que abordan su figura son sumamente escasos, esto es lo que pretende subsanar el presente artículo.

Palabras clave: prensa argentina; crónica cinematográfica; exilio republicano.

Abstract: The present paper has the purpose of approach the production of the republican author Francisco Madrid during his Argentinian exile. Born in Barcelona and exiled in Argentina from 1936 and up to his death the Catalan writer was a renowned figure of the theatrical and cinematographic criticism, fields in which he perform as an esteemed play writer and screenwriter. Even though he occupied a prominent place in the Argentinian cultural field for almost two decades, especially in the field of the cinematographic criticism, in the works that study his figure are truly scarce, this is what this paper tries to offset.

Keywords: argentinian press; cinematographic criticism; republican exile.

Breve introducción

Como es de público conocimiento la Guerra Civil española es uno de los sucesos más significativos de la historia de España. Las consecuencias de este enfrentamiento afectaron de manera directa no sólo al país ibérico sino también a buena parte de Europa y América a partir del fenómeno del exilio, el cual tiene lugar con el comienzo mismo del conflicto bélico, es decir, en 1936. A poco tiempo de comenzada la guerra, y aún con un vencedor incierto, la fuerza del franquismo empujó a los simpatizantes de la causa republicana a exiliarse, para lo cual escogieron destinos dispares como Francia e Inglaterra en Europa, México y Argentina en Latinoamérica (ORTUNO MARTÍNEZ 2010). El caudal de exiliados republicanos se multiplicó cuando, en marzo 1939, el nacionalismo se hizo de la victoria y Franco se convirtió en la máxima autoridad de España hasta su muerte, en 1975.

¹ Profesor en Letras, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) – Universidad Nacional de La Plata (UNLP), marcosbruzzoni@gmail.com.

Gracias a las políticas solidarias de Lázaro Cárdenas, México será el destino elegido por la mayoría de los exiliados republicanos. Sin embargo, el exilio en la Argentina, menor pero numeroso, es especialmente relevante para el campo de las artes y el plano social en general por sus particulares características intrínsecas (CAUDET 2005, ZULETA 1999). El gobierno argentino (bajo las presidencias tanto de Agustín P. Justo como de Roberto M. Ortiz), llevó adelante una política sumamente restrictiva respecto al ingreso de exiliados al país que tuvo como resultado un descenso de la inmigración, especialmente al compararlo con el gran afluente de inmigrantes de finales del siglo XIX y principio del XX en Argentina (DEVOTO 2009) y el ingreso de exiliados en México (CAUDET 2005).

Frente a las numerosas trabas que imponía el gobierno argentino al ingreso de exiliados, surgen como actores de vital importancia instituciones culturales y educativas que facilitaron el arribo de una notable cantidad de investigadores, académicos, intelectuales y artistas españoles exiliados a la Argentina (MACCIUCI 2011: 159 y ss.). Distintos campos de la industria cultural como la prensa, el mercado editorial, el cine, el teatro y la radio brindaron un marcado apoyo a la comunidad de republicanos exiliados ofreciéndoles trabajo y, en ocasiones, un lugar desde el cual defender su causa (ZULETA 1999). Tiene lugar así la creación de fuertes lazos de solidaridad entre el campo intelectual argentino y el español (SCHWARZSTEIN 2001).

Entre los exiliados españoles que desembarcaron en Argentina se encuentra el periodista, escritor, ensayista, traductor y guionista Francisco Madrid, nacido en Barcelona en febrero de 1900 y fallecido en Buenos Aires en enero de 1952. Su llegada a la Argentina tuvo lugar en octubre de 1936 a bordo del barco Jamaïque (ORTUNO MARTÍNEZ 2010: 62), junto a su esposa, la reconocida actriz María Luisa Rodríguez, y su hija Nuria Madrid.

El propósito del presente trabajo será defender la idea de que el escritor Francisco Madrid, un relevante autor escasamente estudiado al día de hoy, se irguió en su exilio argentino como una figura de peso e importancia en la prensa periódica argentina especialmente a partir de sus trabajos referidos al cine y el teatro.

Francisco Madrid en España

Con el propósito de establecer el hecho de que Francisco Madrid, a su llegada a la Argentina, era ya un periodista reconocido, se trazará a continuación una muy breve semblanza de su producción en su país natal, producción que, como se verá, comienza a una temprana edad y rápidamente adquiere popularidad y relevancia.

En primer lugar es importante destacar que Madrid, con sólo 16 años, publica su primer texto, una novela corta titulada *Una aventura del juglar*, que aparece en la colección “Los noveles” de la editorial de Antonio Baeza (CORTÈS 2010: 149). Cabe señalar aquí el hecho de que Madrid escriba su primera obra en español, él, un catalán de pura cepa escribiendo en Barcelona, opta por dejar de lado la lengua catalana en pos de la lengua de toda España. Este punto, de particular relevancia, será tratado con mayor extensión más adelante, cuando abordemos su producción en el país rioplatense.

Comienza su labor como periodista en *El Poble Català* en 1918 y posteriormente en *La Publicitat*, ambos periódicos catalanes. Formó parte también de la redacción de los diarios madrileños *Heraldo*, *El Liberal* (de los cuales fue, a partir de 1925, corresponsal en París y luego en Ginebra²) y *La Voz* (del cual fue vice-director), entre varios otros (CORTÈS 2010). Dirigió en Barcelona la revista cultural *El Escándalo*³ (1925-1926), publicación desde la cual criticará punzantemente al anarquismo lo cual devendrá en graves complicaciones a las que pronto haremos referencia.

En España Francisco Madrid llevó adelante una considerable labor como periodista de investigación, ámbito en el que se destacan sus libros *Sangre de Atarazanas* (1926), *Los exiliados de la dictadura* (1930) y *14 de abril. Novela-reportaje* (1934).

Paralelamente a su trabajo como narrador y periodista, y gracias a su amistad con Lluís Compays y Francisco Maciá, se desempeñará a partir de abril de 1931 como secretario del Gobierno de Barcelona. Esta labor será el origen del libro *Ocho meses y un día en el gobierno civil de Barcelona*, publicado por Ediciones de la Flecha en 1932 y en el que relata su experiencia como miembro del poder político barcelonés.

² Estos viajes le servirán a Madrid como material para escribir la novela *Los conspiradores de Ginebra*, publicada póstumamente por Plaza y Janés en 1969. El protagonista de dicha novela es Carlos Madrigal, uno de varios seudónimos con los que publicaba el autor catalán.

³ En esta publicación Francisco Madrid da a conocer una serie de artículos sobre los barrios bajos de Barcelona, conocidos hasta entonces como el raval. En los mencionados artículos, Madrid denomina a la zona como Barrio Chino, mote que aún hoy conserva su vigencia (VILLAR 1996).

El comienzo de la Guerra Civil encuentra a Francisco Madrid en Francia trabajando como corresponsal. Ingresará a España por Puigcerdá, en palabras de su hija Nuria:

Cuando quiere ir al partido republicano, los anarquistas se enteran de quién era él y lo toman prisionero. Siendo vicedirector del diario *La Voz* de Madrid, mi padre había escrito muy mal de los anarquistas, por esto lo juzgan y lo condenan a muerte. Sus amigos deciden llamar a la Generalitat, las comunicaciones estaban cortadas pero finalmente se ponen en contacto con Lluís Companys, quien avisa que Paco Madrid trae información de Francia, algo que no era cierto, y que si lo matan manda a arrasar Puigcerdá. Los anarquistas lo meten en un coche y salen para Barcelona. Cuando llegan a la Generalitat, mi padre vive oculto allí dos meses, escondido por Companys. Luego sale en un barco de guerra inglés, y mi madre y yo salimos de Madrid a Alicante, de allí a Orán, no sé bien por qué, y luego a Marsella. Al segundo día de estar en Francia nos encontramos con (Joan) Lluhí, que era Ministro de la República, quien le dio a mi mamá 5.000 pesetas. Nosotros no teníamos nada. En Marsella nos encontramos con mi padre, quien llegó con los pasaportes. De allí a Burdeos y luego partimos a Argentina (MADRID; BRUZZONI 2015: 2).

Me ha parecido pertinente la inclusión de tan larga cita dado que la anécdota del trayecto de Francisco Madrid de Francia a Argentina es en verdad estupenda, casi literaria. Por otra parte al dejar que sea la hija de Madrid quien cuente la historia ésta gana en verosimilitud y valor testimonial.

Al llegar a Buenos Aires, y debido a su reputación como republicano, no se le permitió a Francisco Madrid ni a su familia desembarcar pero gracias a la intervención del poeta, crítico y, por ese entonces, embajador de España, Enrique Diez Canedo, pudieron quedarse en la Argentina. Quien notifica a Diez Canedo de la detención de Madrid en el puerto es el periodista Jaime Jacobson, quien por ese entonces era el periodista de *Noticias Gráficas* encargado de cubrir las noticias del puerto. A partir de aquí comienza la amistad entre Madrid y Jacobson y el exilio del escritor catalán en Argentina, tanto aquella como este durarán hasta el fallecimiento de Madrid, en 1952.

La labor de Francisco Madrid en Argentina: cine, teatro y traducción

Francisco, o mejor dicho Paco, apodo que todos usaban para dirigirse a Madrid, comienza a trabajar en la industria cultural argentina antes de arribar al país. Este deliberado contrasentido tiene su razón de ser en el hecho de que al llegar a Buenos

Aires traía bajo su brazo una traducción propia de *The children's hour*, de Lillian Hellman, que titulará *Las Inocentes*, obra por la cual poco tiempo después Pablo Suero se interesará y que tendrá su estreno en la escena teatral porteña en el Teatro Corrientes. En dicha puesta en escena participará como actriz, claro está, su esposa, María Luisa Rodríguez, quien en Barcelona tuvo una destacadísima trayectoria actoral que continuará en el exilio (MADRID; BRUZZONI 2015: 2 y 6).

En el terreno de la dramaturgia, Madrid será el autor de cuatro obras en Argentina, a saber *Los besos no pagan multa* (1939), *El día que llegó Adelfa* (1940), *María Curie* (1940) y *La Isabela* (1946).

Su obra más destacada será *María Curie* (1945), que escribió en colaboración con Alejandro Casona haciendo uso de una extraña metodología de producción. El primero de los actos fue escrito por Casona, el segundo por Madrid y el tercero en colaboración. La obra tuvo enorme éxito y recibió positivas críticas de la prensa especializada. El origen de esta obra tiene lugar en la traducción que lleva adelante Madrid de la biografía de María Curie escrita por su hija, Eva Curie, *La vida heroica de María Curie: descubridora del radium*, publicada por Espasa Calpe en 1937 y que tuvo, como veremos, un enorme éxito de ventas.

Cabe destacar, en relación a su producción en la escena teatral argentina, que Francisco Madrid pondrá en escena varias obras de escritores célebres con traducciones propias. Entre estas piezas teatrales se destacan la mencionada obra de Lillian Hellman, *The children's hour*, *The women*, de Claire Booth Luce, *Our town*, de Thornton Wilder, y *Gas light*, de Patrick Hamilton, cuya puesta en escena, dirigida por Narciso Ibáñez Menta en 1945 con el título *Luz de Gas*, fue un enorme éxito contando con más de 350 funciones (*La Prensa* 20/05/1945).

Su labor como traductor será, tanto en España como en Argentina, vasta. A este respecto es interesante destacar el trabajo de tesis doctoral de Germán LOEDEL ROIS (2012), en el que estudia la labor de los traductores exiliados republicanos en la Argentina. En su tesis Loedel Rois detalla casi todas las traducciones llevadas adelante por Madrid, entre las que se encuentran textos de autores reconocidos como Charles Dickens, Sherwood Anderson, André Gide y George Sand. Loedel Rois no solo resalta la intensa producción de Madrid como traductor sino también el hecho de que el escritor catalán fuera una de las primeras figuras en luchar por el reconocimiento de los derechos del traductor (LOEDEL ROIS 2012: 127). Por la mencionada traducción de la biografía de María Curie, Francisco Madrid obtuvo la suma de 500 pesos, de los cuales

la mitad le entregó a Jaime Jacobson, quien hizo las veces de taquígrafo. Dicha traducción tuvo en un corto período de tiempo la casi absurda suma de dieciséis ediciones (la primera edición tuvo lugar en octubre de 1937, menos de siete años después, en julio de 1944, su publicó la decimosexta). El ejemplo anterior sirve para destacar la precaria situación en la que se encontraban los traductores durante el auge de la industria editorial argentina (DE DIEGO 2014), periodo en el que la industria de la traducción tuvo una incesante actividad (WILLIAMS 2004).

Por otra parte, quisiera destacar que Madrid no solo traduce obras de carácter literario sino también ensayos o estudios más bien técnicos. A esta última categoría pertenece el libro *El cine al día*, de Hubert Waley y Douglas Spencer, publicado en 1944 por Nova, editorial fundada en 1942 por los exiliados gallegos Luis Seone y Arturo Serrano Plaja. El mencionado libro, un minucioso relevamiento del progreso técnico que conlleva el desarrollo de la industria cinematográfica desde sus orígenes hasta mediados de los años 40, es una de las primeras obras publicadas en la época que tiene como objeto de estudio la evolución tecnológica que trae aparejada la expansión del cine. Cabe señalar que en el libro de Waley y Spencer se incluye un epílogo de Madrid en el que lleva adelante un agudo estudio crítico del cine argentino desde sus inicios y brindando un estado de situación de la actualizada del cine en los años 40, la edad de oro del cine argentino (RIVERA 1998: 107, MADRID 1946: 191). Como afirma Clara Krieger, “el epílogo [...] constituye, sin duda, el antecedente más antiguo de los estudios de cine clásico local” (KRIEGER 2014: 136). Faltarán 15 años para que Domingo Di Núbila publique los dos tomos de su *Historia del cine argentino* (1969).

Madrid no solo traducirá ensayos respecto al arte cinematográfico sino que escribirá dos libros al respecto y, como veremos más adelante, numerosos artículos. El primero de los ensayos se titulará *Cine de hoy y de mañana*, publicado en 1945 por Poseidón, la editorial del escritor y crítico catalán Joan Merli. Merli es una figura destacada de la industria editorial de la época, será Director artístico de la revista *Cabalgata* y dirigirá la publicación del casal de Cataluña titulada *Catalunya*, publicaciones que serán abordadas con detalle más adelante. El segundo libro de ensayos es *Cincuenta años de cine: crónica del séptimo arte*, publicado en 1946 por la editorial del Tridente. En los mencionados libros, Francisco Madrid lleva adelante una historización crítica de la evolución de la industria cinematográfica desde sus orígenes y hasta la actualidad y en ellos se hace hincapié en el cine latinoamericano especialmente

en el argentino, convirtiéndose en dos de los primeros estudios críticos pormenorizados de la historia del cine nacional.

Sus dilatados conocimientos sobre cine no son meramente bibliográficos. A sus vastas lecturas tanto en francés como español e inglés, debe sumársele la propia labor de Madrid en el campo de la producción cinematográfica, labor que comienza en España y que continuará en la Argentina enmarcándose en uno de los periodos más productivos de la industria cinematográfica nacional. Entre numerosos guiones, Francisco Madrid adaptará la pieza teatral de Ángel Gimerá *María Rosa*, que se estrenará con ese nombre en 1946; escribirá el guion del premiado documental *Los pueblos dormidos* (1947), que dirigió Leo Fleider, a quien Madrid apreciaba como un hijo (MADRID; BRUZZONI 2015: 3); junto a Mario Soffici, será el autor del guion de la exitosa película *La cabalgata del circo*, de 1945, protagonizada por Hugo del Carril y Libertad Lamarque y en la que tiene una breve participación Eva Duarte en uno de sus últimos trabajos en el cine.

La prolífica producción de Madrid en relación con el cine puede entenderse no sólo debido a que era un campo que conocía y había practicado en Barcelona y Madrid sino también dado que el periodo en el que Francisco Madrid vive en Argentina (1936-1952) coincide con un notable crecimiento de la industria cinematográfica local que la convertirá en punta de lanza del cine hispanoamericano y digna competidora de Hollywood y el cine europeo (RIVERA 1998: 107, MADRID, 1945).

Prueba del compromiso que Madrid siempre tuvo con el cine y el periodismo es el hecho de que fuera miembro fundador, en 1942, y posteriormente director de la Asociación Argentina de Cronistas Cinematográficos, institución que promovió la creación del festival de cine de Mar del Plata y es la encargada aún hoy de entregar el premio más prestigioso de la cinematografía argentina como ser el Cóndor de Plata.

A continuación se abordará su labor como cronista y crítico cinematográfico.

La inserción en la prensa argentina

Si bien Madrid era una figura conocida en el ámbito periodístico argentino al llegar al país, prueba de ello es la noticia publicada en *La Prensa* el 17 de octubre de 1936 informando sobre el arribo a la Argentina del “destacado periodista” Francisco Madrid, será Jaime Jacobson quien le facilitará el ingreso a la prensa nacional.

Jacobson, aquel que jugara un papel preponderante en el desembarco de Madrid, su esposa y su hija al país, da así nuevas muestras de solidaridad para con la familia exiliada.

Entre los múltiples traspiés que Francisco Madrid debió enfrentar a lo largo del exilio, tuvo la suerte de arribar como periodista formado a una Argentina en la cual la prensa periódica se encontraba en expansión y consolidación. Como es sabido, la caída de la industria editorial española durante el franquismo trajo aparejado un crecimiento notable de dicha industria en el ámbito latinoamericano siendo México y Argentina los mayores exponentes del mencionado desarrollo (ESPÓSITO 2010). Algo similar sucede en la industria cinematográfica: de 44 películas estrenadas en 1935 la producción española cae abruptamente en 1936 (RODRÍGUEZ 2009: 2); lo inverso sucederá en Argentina: en 1932 se estrenan solamente dos películas, a lo largo de los diez años siguientes la producción cinematográfica argentina irá multiplicándose dando como resultado un total de 56 films nacionales estrenados en 1942 (MADRID 1944: 238-239).

En este auge de la industria cultural argentina (RIVERA 1998), los exiliados españoles desempeñarán un papel preponderante, tanto en el cine como en la prensa, convirtiéndose en actores centrales del crecimiento y consolidación del campo cultural argentino. A este respecto la producción de Francisco Madrid articula de manera pertinente el desarrollo de esos dos grandes campos de la industria cultural como son el cine y la prensa. A fin de contextualizar y destacar la relevancia que el autor catalán tuvo tanto en el ámbito de la prensa periódica como de la cinematografía argentina, se listarán a continuación las publicaciones más relevantes para las que Paco Madrid trabajó.

Catalunya

La mencionada revista comienza a ser publicada en diciembre de 1927 con el título de *Catalònia*, pensada como una publicación de difusión cultural del Centre Català, fundado en 1880. Luego de unos pocos números editada como un mensuario bilingüe, *Catalònia* se vuelca enteramente al catalán en agosto de 1929 y un año después se desliga del Centre Català debido a problemas de financiación. A partir de mayo de 1930, tomará el nombre de *Catalunya*, que conservará hasta el final de su publicación, a finales de 1964 (FERNÁNDEZ 2011: 5).

Esta revista ha merecido un apartado en el presente trabajo por dos razones. En primer lugar es la principal publicación periódica para la que Francisco Madrid escribe artículos de relevancia política, destacándose entre ellos aquel publicado en memoria de su amigo, Lluís Companys, luego de su fusilamiento (“Catalanitat de Lluís Companys” publicado en el número de noviembre de 1940). En las restantes revistas y periódicos que se mencionarán a continuación, Madrid opta por dejar de lado los temas que versan sobre la realidad política y social española y argentina, abordando temas relacionados a la industria cinematográfica, el teatro y la literatura, entre otros, sobre los que también escribirá en *Catalunya*.

La segunda razón que convierte a *Catalunya* en una publicación destacada en la trayectoria de Francisco Madrid es que es esta la única revista para la que escribe en catalán durante su exilio. En España publicó algunos escasos textos en catalán pero la gran mayoría de su producción es en castellano. En esta publicación tan ligada a la identidad catalana, Madrid hace uso de la lengua de su Barcelona natal. Si bien sus opiniones no se encuentran en la línea separatista de *Catalunya* (MADRID; BRUZZONI 2015: 4), sí coinciden con la defensa de la lengua y la cultura catalana.

El Hogar

En la reconocida revista *El Hogar*, fundada en 1904 por Alberto Haynes, tendrá Francisco Madrid una larga y destacada carrera como escritor, corresponsal y director de redacción.

Este semanario de contenido heterogéneo y con la finalidad del consumo inmediato tendrá la particularidad de unir bajo su órbita a varias de las firmas más destacadas de la literatura argentina, entre ellas Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada (SACIERO-GARÍ 1986: 22). De este cuadro de grandes autores formará parte Francisco Madrid publicando numerosos artículos sobre cine, historia, literatura, sus viajes a México y Estados Unidos, firmando tanto con su verdadero nombre como con seudónimos, siendo Carlos Madrigal y Hans Ratenau los más utilizados. Gracias a su amistad con León Bouché, director de la revista desde 1932, Francisco Madrid publicará en *El Hogar* numerosos artículos desde finales de los años 30 hasta su muerte, en enero de 1952.

El último artículo que publique en la revista, a su vez el último publicado en prensa, dedicado al cine de la India, prueba una vez más la curiosidad inacabable del autor catalán y su pasión por el cine.

Cabalgata y Cine

Las revistas *Cabalgata* y *Cine* fueron publicaciones en las que la influencia de exiliados españoles fue notable. La primera, a cargo del mencionado editor catalán Joan Merli, se publica durante el periodo comprendido entre 1946 y 1948 reemplazando a *Correo Literario*, revista de similares características pero con un contenido político más marcado (ZULETA 1983: 1977-207); la segunda, a cargo del propio Francisco Madrid y de Jaime Jacobson, se edita quincenalmente entre 1942 y 1943.

Se trata de dos publicaciones con objetivos diferentes, la primera de ellas es una revista cultural en la que se abordan temas relacionados a la literatura, el teatro, el cine, las artes plásticas, la música, dando lugar también a la publicación de material literario original y nucleando bajo su órbita firmas destacadas como Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna y Jorge Romero Brest entre muchos otros (ZULETA 1983: 209-218). En esta publicación el escritor catalán, objeto de estudio de este trabajo, escribirá sobre cine desde el número inicial (número 0), en el que publica el artículo “Mágica linterna mágica: Salvador Dalí y ‘Spelbound’”.

La revista *Cine*, por su parte, se convertirá en una de las primeras publicaciones argentinas dedicadas por entero al estudio del arte cinematográfico. En ella se publicarán reseñas, estudios sobre la realidad del cine en argentina y el exterior, entrevistas a destacados cineastas, noticias de la cinematografía rioplatense, todo bajo la atenta guía de Francisco Madrid quien nuevamente escribirá bajo varios seudónimos, dando forma a la publicación tanto con sus escritos como también con su trabajo como editor. Esta revista nucleará a buena parte de las figuras más relevantes de la industria cinematográfica argentina de la época dado que cineastas como Mario Soffici, Carlos Borcosque, Francisco Mugica, Alberto de Zavalía y muchos otros firmarán textos que serán publicados en *Cine*. Esta publicación bajo la guía de Madrid se convertirá, pese a no gozar de una vida prolongada, en una fuente documental destacada para analizar la edad de oro del cine clásico argentino.

Noticias Gráficas y La Prensa

Finalmente cabe destacar aquí los dos grandes periódicos para los que trabaja Francisco Madrid. Si bien son diarios que manejaron distintas líneas editoriales, se agrupan en este trabajo por ser dos de los periódicos más relevantes de la prensa argentina de la época y para los cuales Francisco Madrid escribió durante largo tiempo (si bien con distinta frecuencia).

En *Noticias Gráficas* comenzará trabajando como redactor, uno de sus primeros trabajos en el país, gracias a Jaime Jacobson, si bien posteriormente publicará artículos relacionados, claro está, al cine y el teatro. Aquí compartió lugar de trabajo con su amigo, también periodista y exiliado, Carlos Esplá (ANGOSTO VÉLEZ 2001: 99).

En *La Prensa*, uno de los diarios argentinos de mayor tirada en la época, escribe desde comienzos de los años 40 hasta que lo toman en 1951. La excusa para su toma es de la protección de los canillitas, pero la realidad es que *La Prensa* sufre las consecuencias de ser opositor al gobierno peronista (COOKE 1951).

En *La Prensa* de los domingos se publicaba una sección aparte dedicada al arte, los adelantos tecnológicos y la moda. En esta sección aparecerán la mayoría de los artículos publicados por Madrid en los que abordará la realidad cinematográfica argentina e internacional, la fotografía y el teatro. En esta sección Madrid compartirá espacio con firmas destacadas del campo intelectual argentino y español como Leónidas Barletta, Azorín, Ricardo Gutiérrez, Ramón Pérez de Ayala, Roberto Giusti, J.R. Wilcock, entre muchos otros autores ilustres.

Breve conclusión

De acuerdo a la trayectoria de Francisco Madrid, someramente reseñada, puede deducirse que el autor catalán ha sido una figura de relevancia dentro del campo cultural argentino de los años posteriores al comienzo de la Guerra Civil. Esta afirmación, difícilmente rebatible, se contrapone a una notoria escasez de estudios dedicados a analizar la producción del escritor exiliado en la Argentina. Sí son numerosas las referencias bibliográficas que destacan su labor como periodista, traductor o cronista cinematográfico (ANGOSTO VÉLEZ 2006: 373 y ss., FERNÁNDEZ 2011: 15, GUBERN 1976: 66, KRIEGER 2014: 136, LOEDEL ROIS 2012: 125 y ss.,

MARTÍNEZ 1959: 79, RODRÍGUEZ 2009: 9 y 2012: 163, ZULETA 1999: 49 y 87, entre otros). Estos estudiosos afirman que la actividad de Francisco Madrid con el cine como tema y la prensa como soporte es extensa y de gran valor, y, por tanto, puede considerárselo no sólo como una figura destacada en el ámbito de la crónica cinematográfica sino también uno de los primeros críticos que llevó a cabo análisis pormenorizados tanto del cine como arte global como trabajos sobre cine hispanoamericano, y, especialmente, argentino. Sin embargo, salvo el estudio de Just Cortès anteriormente citado⁴, esas referencias no han dado lugar a estudios pormenorizados sobre la labor de Madrid en su exilio argentino. En el presente artículo se ha pretendido recuperar la desatendida labor de Francisco Madrid, especialmente en lo relacionado a su producción en la prensa argentina y sus trabajos sobre el arte cinematográfico, entendiendo que se trata de un autor e intelectual destacado dentro del campo intelectual argentino y cuya trayectoria biográfica (exiliado, republicano y catalán) lo constituyen en una figura relevante para el estudio de las relaciones intelectuales entre Argentina y España.

Referencias bibliográficas

ANGOSTO VÉLEZ, Pedro Luis. *Sueño y pesadilla del republicanismo español. Carlos Esplá: una biografía política*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

_____. Francisco Madrid. In: SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos (Dir.). *Diccionario biográfico del exilio español de 1939. Los periodistas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006, 373-374.

CAUDET, Francisco. *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*. Madrid: Cátedra, 2005.

COOKE, John William. Discurso de John William Cooke en la cámara de Diputados sobre la expropiación del diario *La Prensa*. 1951. http://web.archive.org/web/20130921055652/http://archivohistorico.educ.ar/sites/default/files/VI_48.pdf. (19/05/2016).

CORTÈS, Just. Francesc Madrid: vida, periodisme i literatura. In: MADRID, Francisco. *Sang a les Drassanes*. Barcelona: Acontravent, 2010, 145-200.

⁴ Como epílogo a la traducción de *Sangre de Atarazanas* al catalán (*Sang a les Drassanes* 2010), se publica una biografía del escritor nacido en Barcelona a cargo de Just Cortès. El trabajo de Cortès pone en evidencia, una vez más, cuán desatendida se encuentra la producción de Madrid en la Argentina dado que el mencionado epílogo, más cercano a un texto de divulgación científica que a una investigación académica, dedica sólo 5 páginas de sus 50 a la trayectoria del autor catalán en su exilio argentino.

CURIE, Eva. *La vida heroica de María Curie. Descubridora del radium*. Trad. F. Madrid. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1944.

DE DIEGO, José Luis (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

DEVOTO, Fernando. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.

ESPÓSITO, Fabio. Los editores españoles en la Argentina: redes comerciales, políticas y culturales entre España y la Argentina (1892-1938). In: ALTAMIRANO, Carlos (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX. Buenos Aires: Katz editores, 2010, 515-536.

FERNÁNDEZ, Alejandro. La revista "Catalunya" de Buenos Aires, el exilio y la colectividad inmigrada (1927-1964). In: BARRIO ALONSO, Angeles, HOYOS PUENTE, Jorge de, SAAVEDRA ARIAS, Rebeca (Eds.). *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*. Santander: Publican, 2011, 389-412. <http://docplayer.es/13665438-La-revista-catalunya-de-buenos-aires-el-exilio-y-la-colectividad-inmigrada-1927-1964.html>. (19/05/2016).

GUBERN, Roman. *Cine español en el exilio*. Barcelona: Editorial Lumen, 1976.

KRIEGER, Clara. Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada. In: *AdVersus* XI(26), 2014, 133-150.

LOEDEL ROIS, Germán. *Los traductores del exilio republicano español en Argentina*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2012.

MACCIUCI, Raquel. Intelectuales españoles en el campo cultural argentino. Francisco Ayala, de Sur a Realidad (1939-1950). In: PAGNI, Andrea (Ed.). *El exilio republicano español en México y Argentina: historia cultural, instituciones literarias, medios*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas Editores, 2011, 159-188.

MADRID, Francisco. Epílogo. In: SPENCER, D. A.; WALEY, H.D. *El cine al día*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1944, 229-242.

_____. *Cine de hoy y de mañana*. Buenos Aires: Poseidón, 1945.

_____. *Cincuenta años de cine: crónica del séptimo arte*. Buenos Aires: Ediciones del Tridente, 1946.

_____. *Sang a les Drassanes*. Barcelona: Acontravent, 2010.

MADRID, Nuria; BRUZZONI, Marcos. Cine, teatro y prensa en la trayectoria de un exiliado republicano en Argentina. Entrevista con Nuria Madrid, hija de Francisco Madrid. In: *Olivar* 16(23), 2015.

<http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n23a08/7112>. (19/05/2016).

MARTÍNEZ, Carlos. *Crónica de una emigración*: [la cultura de los republicanos españoles en 1939]. México: Libro Mex, 1959.

ORTUNO MARTÍNEZ, Bárbara. *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, Alicante, 2010.

RIVERA, Jorge. *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel, 1998.

RODRÍGUEZ, Juan. Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta. In: *Quaderns de Vallençana* 3, 2009, 22-35.

_____. Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica). In: *Iberoamericana* XII 47, 2012, 157-168.

SACIERO-GARI, Enrique. Introducción. In: BORGES, Jorge Luiz. *Textos cautivos Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*. Edición de Saciero-Gari E. y Rodríguez Monegal E. Buenos Aires: Tusquets, 1986, 21-30.

SCHWARZSTEIN, Dora. *Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica, 2001.

VILLAR, Paco. *Historia y leyenda del Barrio Chino: crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona. 1900-1992*. Barcelona: Edicions La Campana, 1996.

WILLIAMS, Patricia. Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria editorial. In: SAÍTTA, Sylvia (Dir.). *El oficio de afirma*. Buenos Aires: Emecé, 2004, 123-142. (Tomo 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik)

ZULETA, Emilia de. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1983.

_____. *Espanoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Atril, 1999.

Transculturación narrativa y cultura de la resistencia: conceptos, cruces y tensiones de un equipo intelectual latinoamericano

Facundo Gómez¹

Resumen: La pareja formada por Ángel Rama y Marta Traba ha sido uno de los equipos intelectuales más célebres y polémicos del campo latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Casi al mismo tiempo, ambos enuncian un par de conceptos originales para leer e interpretar la literatura y las artes visuales del continente: Rama enuncia la idea de “transculturación narrativa” y Marta Traba la de “cultura de la resistencia”. El estudio de los textos donde esas nociones fueron formuladas por primera vez demuestra la existencia de estrechos vínculos entre las dos propuestas. Elementos en común, como los conflictos entre modernización y comunidades tradicionales, la identidad latinoamericana y la división del continente en áreas culturales, las relaciones entre artista y sociedad, la crítica al imperialismo norteamericano y la tendencia al trabajo interdisciplinario habilitan así una lectura en simultáneo de ambos ensayos.

Palabras claves: ensayo latinoamericano; crítica literaria; crítica de artes; literatura latinoamericana.

Abstract: The couple composed by Ángel Rama and Marta Traba has been one of the most famous and polemic intellectual team in the Latin American field of the second half of the 20th Century. Both of them propose almost simultaneously their own original theoretical concepts for reading and interpreting the literature and visual arts of the continent: Rama enunciates the idea of “narrative transculturation” and Traba the notion of “culture of the resistance”. The analysis of the texts where those concepts are initially formulated reveals the existence of a close link between the two approaches. Several common elements, such as the questions about modernization and traditional communities, the Latin American identity and its division by cultural areas, the relations and conflicts between artists and society, the discussions against American imperialism and the tendency towards an interdisciplinary approach allow a simultaneous reading of both essays.

Keywords: latin american essay; literacy criticism; art criticism; latin american literature.

La noción de “equipo intelectual” es central en la praxis de Ángel Rama. Tal como lo cuenta su amigo y colega Antonio CANDIDO (1997), ya desde 1960 el crítico uruguayo manifiesta en una charla personal que una de las tareas principales exigidas por la época es la conformación de un grupo de intelectuales, escritores y artistas comprometidos con la producción, el estudio y la circulación de la literatura latinoamericana. Durante décadas, el conocimiento mutuo, el contacto sostenido y el intercambio entre pares son los ejes de sus múltiples y heterogéneas actividades. Rama se destaca así en las redacciones de semanarios políticos, en la dirección de revistas

¹ Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina. Contacto: gomezefacundo@gmail.com.

académicas y empresas editoriales, en la organización de congresos y encuentros entre escritores, en diferentes proyectos de elaboración colectiva, en inagotables polémicas sobre el sentido de la cultura latinoamericana; finalmente, al frente del colosal emprendimiento de Biblioteca Ayacucho, suerte de archivo canónico y crítico de las letras y el pensamiento continental.

Entre los numerosos equipos intelectuales que integra, existe uno fundamental, cuya importancia en la trayectoria de Rama es evidente y que sin embargo no ha ameritado una mayor atención crítica. Frente a la ingente bibliografía que explora el diálogo tendido de Rama con Antonio Candido (ROCCA 2006; AGUILAR 2001), Darcy Ribeiro (COELHO 2009) o José María Arguedas (MOREIRAS 1997), resalta la ausencia de trabajos que aborden la importancia que tiene en sus textos las propuestas y los ensayos de su compañera, Marta Traba, la escritora argentino-colombiana que durante la segunda mitad del siglo desarrolló una prolífica trayectoria como crítica y narradora, en muchos puntos similar a la de Ángel Rama, con quien forma pareja y convive desde 1969. Juntos comparten desde entonces discusiones, amigos, proyectos, viajes, exilios e incluso el fatídico vuelo de Avianca de 1983, que se estrella antes de llegar al aeropuerto de Barajas y termina con la vida de ambos.

Se podría pensar en la dupla de Marta Traba y Ángel Rama como una inflexión privada del trabajo público de ambos durante la década de 1970 y los primeros años de la siguiente; un primigenio y nuclear equipo intelectual con dos integrantes, que funciona como modelo a escala de la extensa red de intercambio interdisciplinario y mutuo enriquecimiento que los dos críticos despliegan en la escena cultural latinoamericana. Ana PIZARRO (2004), colega de Rama en algunas de sus últimas aventuras historiográficas, es una de las escasas voces que señalan con firmeza la deuda del pensamiento continental hacia la figura de Marta Traba y la relativa consideración que el análisis de sus conceptos tuvieron en las investigaciones sobre el legado de Rama. La crítica chilena se inclina por entender este desplazamiento a partir de la condición de género de la argentina y, de manera provocativa pero sumamente justa, afirma: “[...] lo que llamamos las propuestas teóricas de Ángel Rama [...] deberíamos llamarlas más bien las propuestas Traba-Rama” (2002: 19). Pizarro no está sola: en la misma dirección, por ejemplo, Matías MARAMBIO (2015) observa los puntos de inflexión que cada uno de los autores impone en sus respectivas disciplinas, casi de forma simultánea, a través de dos libros señeros: *Rubén Darío y el modernismo*, de Rama, y *Arte latinoamericano actual*, de Traba.

Tanto la militante reivindicación de Pizarro como la hipótesis en nota al pie de Marambio se desprenden de investigaciones sobre el discurso crítico de la argentino-colombiana, lo que lleva a preguntarse acerca de los abordajes de esta cuestión particular en los trabajos sobre la obra de Rama. Al revisar *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos* (1997), el valioso volumen dirigido por Mabel MORAÑA, es posible denotar la ausencia de comentarios significativos sobre la incidencia de los textos de Traba en la conceptualización de la “ciudad letrada” y la “transculturación narrativa”, los dos tópicos privilegiados por el libro. Algo similar ocurre con tesis más recientes, como la de Alfredo DUPLAT (2013), quien radiografía el campo intelectual uruguayo de la época para restituir los aspectos ideológicos que la idea de transculturación le debe al pensamiento de Carlos Quijano, el fundador del semanario *Marcha*. Incluso el notable libro de Roseli Barros CUNHA (2007), hasta la fecha el trabajo más completo sobre la acuñación del concepto de transculturación narrativa, omite considerar la influencia de los aportes de Marta Traba. Entre los múltiples diálogos intertextuales de la tesis, su voz queda acallada.

Este brevísimo estado de la cuestión es elocuente y motiva la siguiente recuperación en conjunto de un puñado de conceptos y problemas del equipo Traba-Rama. Aunque solamente una investigación desde múltiples enfoques iluminaría con justicia el proceso de interpretación y ordenamiento de las artes y las letras latinoamericanas ensayado a la par por ambos intelectuales, una primera aproximación al tema admite una focalización en las nociones teóricas articuladas por la pareja. La cercanía cronológica, la solidaridad entre nociones, la apelación a idénticas fuentes teóricas y el carácter proyectivo que subyacen a las nociones de “cultura de la resistencia”, de Marta Traba, y “transculturación narrativa”, de Ángel Rama, fundamentan el análisis de los dos ensayos en que se formulan estas dos iniciativas: *Dos décadas vulnerables en las artes latinoamericanas* (2005), de la crítica argentino-colombiana, y “Los procesos de transculturación narrativa en la literatura latinoamericana” (1986), el artículo de 1974, que casi una década más tarde es revisado, ampliado y publicado como libro².

² Esta obra de Rama ha sido analizada y discutida profusamente; en cambio, la de Traba lo ha sido en mucha menor medida, aunque su visibilización aumentó con la última reedición de *Dos décadas vulnerables*, en 2005. En este sentido, es notable la bibliografía crítica producida en los últimos años por la academia chilena (V. BERRÍOS 2011; JARA PARRA 2012; MARAMBIO 2013).

Cultura de la resistencia y transculturación narrativa: conceptos hermanados

En *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, Marta Traba realiza un agudo balance sobre los últimos años del arte de la región, a la vez que formula un esquema conceptual capaz de analizar e interpretar corrientes, obras y artistas emblemáticos del período.

El núcleo de su libro es el señalamiento de un juego de fuerzas tendido entre el violento triunfo a nivel mundial del arte producido por los Estados Unidos y las diferentes respuestas que los creadores de la región han ensayado frente a este avance. Su análisis de las obras individuales y de los proyectos colectivos emprendidos en el continente se construye a partir de una negatividad fundante, establecida a partir del cotejo con el arte estadounidense. Según Traba, la encrucijada del arte latinoamericano consiste en resistir la enajenación operada desde el Norte o acatarla dócilmente. La oposición binaria resalta la condición militante de su escritura y la entonación polémica que adquiere su obra.

Al caracterizar el arte estadounidense, la autora propone la noción de “estética del deterioro”, cuyo fundamento reside sobre el estrecho vínculo entre la sociedad de consumo norteamericana y las obras de sus creadores. Traba apela a un esquema especular de raigambre marxista y sentencia que las artes plásticas de la gran potencia capitalista expresan la orientación y torsiones de su cultura alienada. Según la crítica, en Estados Unidos, la centralidad de las industrias culturales “las inserta en un marco sociológico estricto y delineado de manera cristalina, sin posibilidad de equívocos ni de interpretaciones ambiguas” (2005: 57). En el país del Norte, el gran desarrollo de la técnica degrada la función del arte en la sociedad y degrada definitivamente las concepciones anteriores, denominadas como “estética tradicional”.

Establecido el blanco de la polémica, Traba articula entonces su noción de “cultura de la resistencia”, que designa al conjunto de estrategias creativas que artistas e intelectuales latinoamericanos emprenden para enfrentar la expansión del arte norteamericano. Con esta oposición, el ensayo traza un diseño geográfico que adquiere una marcada dimensión política: vista desde la realidad de América Latina, la estética del deterioro no alude solo a un estado de crisis del arte occidental, sino a un nuevo modo de aculturación imperialista impuesto por la nueva metrópoli y ejecutado gracias al altísimo nivel de penetración de los nuevos medios de comunicación. La lectura del

texto sugiere que así como el avance del arte transformado en producto de consumo se asienta en procesos que exceden lo artístico, la respuesta que debe dar la periferia supera también las barreras de la estética tradicional y se vuelca hacia un plano más amplio, en el que otras disciplinas sociales y humanísticas (la sociología, la literatura, la propia crítica) participan junto a las artes plásticas en una respuesta original y productiva, concebida desde el interior del continente.

La noción se vuelca a recuperar el condicionamiento histórico de las sociedades latinoamericanas, atravesadas desde sus inicios en la Colonia por la lucha contra la dominación extranjera y la búsqueda de una identidad propia. Estigmas sociales como la opresión política, el subdesarrollo económico o el atraso cultural respecto de las metrópolis son reinterpretados por el texto, desde una postura optimista, como elementos capaces de morigerar los efectos más devastadores de la estética del deterioro. Se trata de un relativo “estado de inocencia” (77), situado entre la caduca tradición europea y la moda del nuevo arte estadounidense. Sin una pertenencia genuina a ninguna de las dos inflexiones, pero al día con los últimos cambios, los artistas latinoamericanos se hallan en una posición privilegiada para articular un proyecto contra hegemónico: ellos pueden operar con libertad sobre las nuevas técnicas y, a la vez, establecer un dinámico vínculo con los universos culturales alojados en lo más profundo de sus sociedades. Las poblaciones nativas, las comunidades rurales, los estratos más tradicionales del continente atesoran cosmovisiones, procedimientos y lenguajes arcaizantes que posibilitan una creación artística reacia a la alienación de las industrias culturales y la sociedad de consumo.

A diferencia de la bibliografía disponible sobre la cultura de la resistencia, en torno al concepto de transculturación narrativa mucho se ha pensado, escrito y enseñado. A pesar de que se trata de una de las formulaciones de Ángel Rama con mayor fortuna crítica, dos observaciones iniciales son necesarias para reponer tanto su sentido como su aproximación con las ideas de Traba. Como se señala al inicio del texto, la enunciación original del concepto está fechada en 1974. Apenas un año antes, en el prólogo a una antología italiana, RAMA (1986: 183) se detiene en la producción de un conjunto de escritores a los que califica de “aculturadores narrativos”, quienes presentan una alternativa a la dicotomía entre regionalismo y cosmopolitismo. Los apellidos citados son esperables (Rulfo, Arguedas, Guimaraes Rosa, Roa Bastos y García Márquez); el nexa que los une y la interpretación del crítico, conocidos: se trata de una argumentación idéntica a la que luego Rama amplía y complejiza en el ensayo de

1974, con el significativo reemplazo del término “aculturación” por el de “transculturación”. Así, el descubrimiento del concepto y su articulación con saberes propios de la antropología serían las marcas diferenciales entre un texto y el otro, aunque no así el esquema interpretativo.

La segunda observación necesaria para revisar su trabajo es que el libro de 1982, *Transculturación narrativa en América Latina* (2007) es un collage de textos, inquietudes y acercamientos a la problemática, que dista mucho de un conformar una teorización cerrada. Menos aún, una metodología que propicia “aplicaciones” irrestrictas como muchas veces se lee en estudios malhadados. La obra en sí tiene tres partes bien definidas: la primera concluye la indagación historiográfica iniciada en el prólogo a la antología y conceptualizada en 1974 con una mayor afinación del esquema teórico y las propuestas metodológicas y la inclusión de la idea de “área cultural” y de nuevos corpus de lectura, entre los que se destaca el análisis de *Antes o mundo não existía*, escrito por miembros de la comunidad desana de la Amazonía brasileña y editado por Berta Ribeiro. La segunda parte del libro de Rama se centra en la recuperación de ensayos escritos a lo largo de la década de 1970 sobre la praxis intelectual de José María Arguedas y adquiere una entonación polémica contra el indigenismo de cuño marxista, representado por Mariátegui. La tercera es notoriamente disímil de las anteriores: aunque se propone como una ilustración de lo expuesto antes (y en efecto, así fue leída numerosas veces), el análisis de *Los ríos profundos* exhibe un abordaje textual atento a los procedimientos formales de la novela que revelan una concepción de la literatura y de la crítica disímil a la que sostienen los artículos iniciales, principalmente por la focalización en la estructura literaria y lingüística. Como si suspendiera con prudencia su gran impulso enciclopédico, historicista y sociológico por un momento, Rama emprende en esta lectura del clásico de Arguedas uno de sus más agudos trabajos de análisis e interpretación.

Quien no lee la heterogeneidad del libro se pierde la riqueza y complejidad de sus sentidos tensionados y omite la tentativa de revisión que Rama abre en el seno mismo de su discurso crítico. De la misma forma, quien toma este texto de 1982 como su última y gran aportación a los estudios literarios latinoamericanos traslada con imprudencia una enunciación puntual y específica a un espacio privilegiado de su pensamiento. La operación de lectura puede ser refutada por una rigurosa revisión de su bibliografía, que demuestra hasta qué punto el crítico restringe el uso de la noción de transculturación narrativa, mentado de forma exclusiva en ciertas ocasiones y sobre

particulares objetos de estudio. Al tomar en cuenta estas cuestiones, el objetivo de volver sobre las ideas de Rama exige un recorte del corpus, que ya no puede estar compuesto por el libro de 1982, sino por el ensayo de 1974. Allí se encuentran en versión original los enunciados que evidencian los problemas compartidos y las resoluciones emparentadas.

Así como en el texto de Traba los cimientos de la argumentación es la dicotomía entre estética del deterioro estadounidense y cultura de la resistencia latinoamericana, en el trabajo de Rama una similar relación se establece entre dos polos: las ideas e innovaciones literarias metropolitanas, por un lado, y las culturas interiores del continente, por el otro. El primer polo se concibe como el conjunto de oleadas modernizadoras irradiadas desde los países centrales, quienes imponen sobre las periferias dependientes valores y cosmovisiones culturales recortados sobre el molde de sus propias sociedades (burguesas, industrializadas y, en algunos casos, imperialistas). El segundo polo está compuesto por los saberes, las tradiciones y el legado ancestral de las comunidades latinoamericanas que se hallan alejadas de esas ráfagas de modernización capitalista y que se mantienen fieles a contenidos culturales y convenciones sociales propias, fijadas a lo largo de los años debido a determinadas circunstancias históricas y geopolíticas. En medio de las dos polaridades se encuentran las grandes ciudades latinoamericanas, a las que Rama considera como agentes de secularización universal.

Las operaciones de “transculturación narrativa” son entendidas como una de las posibles respuestas literarias que los sectores intelectuales comprometidos con la defensa y la valorización de las culturas dominadas producen en el seno del choque modernizador, más allá de los grandes centros urbanos. Solidarios con las regiones a las que representan o con las comunidades que los cobijan, los narradores de la transculturación logran preservar contenidos culturales en riesgo de desaparición a partir de una creación estética que estructura textos complejos donde las cosmovisiones y la identidad de las zonas interiores se entrelazan y articulan con las técnicas formales más innovadoras de la novela contemporánea. De esta manera, los procesos de transculturación narrativa consiste en principio en una suerte de blindaje cultural de amplias posibilidades expresivas: “De la inmersión en las **fuentes primigenias**, surge una **intensificación de ciertos valores peculiares**, que [...] ostentan **una capacidad significativa que los torna invulnerables a la corrosión de las contribuciones modernizadoras**” (1986: 208, negritas propias).

Del somero contrapunto entre la transculturación narrativa de Rama y la cultura de la resistencia de Traba surgen evidentes similitudes. La primera es el carácter dicotómico de sus panoramas culturales, subrayado sobre todo en el ensayo de la crítica argentino-colombiana, quien titula los capítulos de su libro según una lógica beligerante (o deportiva): “Estados Unidos *versus* Latinoamérica” se denomina uno; “Latinoamérica *versus* Estados Unidos”, otro. A la vez, los dos siguientes refieren a las orientaciones artísticas de los bandos enfrentados: la “resistencia” frente a la “entrega”. Aunque el uruguayo se cuida de reducir los movimientos literarios a facciones ideológicas o de igualar sociedad y modos de creación, el esquema bipolar que sostiene su teorización es análogo al de Traba: se trata de la irreductible diferencia entre dos totalidades, un adentro latinoamericano y un afuera universal que ubica a las culturas interiores en un extremo y a las metrópolis mundiales en el otro.

En el caso de Rama, las obras literarias, los autores individuales, los movimientos literarios, las zonas y las ciudades se instalan, desplazan, agrupan y contrastan según la fidelidad a uno de los dos polos. En el ensayo de Traba, los cuadros analizados se valoran según las reacciones frente al avance estadounidense: se estima como resistencia creativa la apelación a las culturas dominadas del continente, en tanto se deplora y denuncia la adopción complaciente de líneas estéticas metropolitanas. Hacia el núcleo de las proposiciones teóricas, la estructura argumental adquiere un esquema dialéctico: sentada la oposición, surge la instancia superadora que deja atrás la querella artística entre estéticas tradicionales y del deterioro, así como la guerra literaria regionalismo contra vanguardismo.

En ambos textos, los conceptos propuestos contienen un sentido normativo: cuanto más se explota la diferencia entre polos, mejor ponderados se hallan las producciones ante las miradas de los críticos. Cada uno de ellos lo explicita sin tapujos. Marta Traba celebra e impulsa de este modo a los artistas a volverse sobre sus comunidades y rechazar la tentación de las nuevas vanguardias cosmopolitas. A su vez, Ángel Rama jerarquiza la narrativa de la transculturación por sobre los textos de los escritores urbanizados por su mayor capacidad de usar las innovaciones de las vanguardias en función de contenido culturales propios.

Escrituras sincronizadas: totalidades, historizaciones y autores en común

Además de los conceptos centrales, otras cuestiones y elementos intersectan los trabajos. Las dicotomías fundantes operan hacia el seno de los ensayos como índices de una misma premisa básica: América Latina es una totalidad de sentido que debe ser fundamentada a partir del descubrimiento y la interpretación de particulares señas de identidad cultural. En este marco, la cultura de la resistencia y la transculturación narrativa se colocan a sí mismas como rasgos de la identidad y la autonomía continental, coherentes con una búsqueda secular, iniciada en la lucha contra las coronas españolas y portuguesas y actualizada hacia las décadas de 1960 y 1970 por los procesos de descolonización del Tercer Mundo, la Revolución Cubana y el surgimiento de nuevas teorías y movimientos en pie de guerra contra el imperialismo. Tanto Marta Traba como Ángel Rama militan durante años por la construcción de un discurso crítico que se adecúe a este amplio programa cultural en el que se halla involucrada la gran mayoría de los intelectuales latinoamericanos de la época, tal como lo señalan los aportes de GILMAN (2012), FRANCO (2003) y ALBUQUERQUE (2011) sobre el periodo en general o bien los formulados por RAMÍREZ (2005), SOSNOWSKY (1985) o RUFINELLI (1992) acerca cada uno de los autores en particular. El impacto de la teoría de la dependencia, con su detención en las relaciones sistémicas entre países centrales y periféricos, se transparenta en la mirada de los dos críticos, quienes, en un movimiento también común por esos años, trasladan hacia el ámbito de los estudios literarios las ideas puestas en boga por los economistas y sociólogos que encabezan esa escuela.

Otras inquietudes aúnan las búsquedas. El carácter historiográfico de las argumentaciones es un claro ejemplo. Cada uno de ellos ubica a la cultura de la resistencia o la transculturación narrativa como elementos ordenadores en una particular cronología latinoamericana de las artes visuales y de las letras. En relación al primer término, Marta Traba sitúa históricamente sus primeras manifestaciones hacia 1950, cuando una serie de creadores empiezan a construir obras que se escapan tanto del acatamiento de las vanguardias europeas y estadounidense como del imperativo realista canonizado por el muralismo mexicano. La crítica señala cómo, de forma individual y aislada, Szyslo, Obregón y otros pintores plantean una superación de la dicotomía central que ahoga al arte latinoamericano, acorralado entre la imitación de las corrientes cosmopolitas y la continuación del realismo costumbrista. Hacia la década de 1960, la coyuntura cambia: una gran parte de los creadores latinoamericanos son finalmente cooptados por las nuevas líneas artísticas y teóricas importadas desde Nueva York. Su

mayor expresión se encuentra en grandes centros urbanos como Caracas y Buenos Aires. Frente a este panorama sesgado por el predominio colonial de la copia, Marta Traba articula su programa cultural, que es condensado en la defensa y la reconstrucción de una cultura de la resistencia, que todavía sobresale en la convulsa escena conquistada por la estética del deterioro.

Quizás de un modo más pronunciado, Ángel Rama también coloca a los narradores de la transculturación en el seno de un debate trabado entre dos corrientes de la literatura latinoamericana. De hecho, el primer subtítulo de su ensayo es “Una respuesta narrativa al conflicto vanguardismo-regionalismo”, por lo que el factor historiográfico es determinante en la reflexión sobre el concepto. Rama reconstruye en su ensayo la escena literaria de 1930 y enfrenta al regionalismo con el género fantástico y el realista-crítico. Estas dos últimas corrientes de las letras latinoamericanas son producidas en grandes centros urbanos atentos a las innovaciones estéticas metropolitanas, gracias a los cuales renuevan sus técnicas y lenguajes para construir poemas, cuentos y novelas de cuño moderno. En cambio, el regionalismo, descrito por Rama como el linaje literario que busca preservar las tradiciones culturales de las sociedades del interior del continente (separadas por geografía e historia de las oleadas modernizadoras), presenta mayores dificultades para procesar las nuevas tendencias metropolitanas. Solamente un puñado de escritores regionalistas logra responder con éxito a la problemática. Mientras algunos abandonan la orientación para acatar las modalidades cosmopolitas y otros insisten en osificadas formas de la narración, existe un tercer grupo que aprovecha la lección de las vanguardias y explota por igual y en simultáneo las rupturas de los ismos europeos y los problemas de la realidad latinoamericana. Luego surgen narradores que van más allá del uso del mito y el arquetipo aprendido del irracionalismo y la antropología europea. Ellos, los denominados narradores de la transculturación, se remontan al interior y al pasado de las culturas regionales para estructurar desde allí sus textos, que insurgen en la periodización de Rama como la tercera posición, superadora de las facciones enfrentadas. A diferencia de Traba, que va más allá de la intervención teórica e instaura su cultura de la resistencia como un programa de creación y reflexión que debe ser defendido por su carácter emancipador e identitario, el crítico uruguayo formula su idea de la transculturación como la descripción de una situación cultural determinada, situada en una coordenada precisa de la historia literaria latinoamericana.

Por otro lado, en los dos textos se evidencia también una orientación interdisciplinaria, aunque la misma adquiere mayor relevancia y visibilidad en el libro de Traba. El crítico uruguayo no extrae mayores conclusiones de otras manifestaciones artísticas que no sean la literatura; incluso, dentro de ella, procede a recortar y jerarquizar a la novela frente a otros géneros. En contraposición, en *Dos décadas vulnerables*, la autora apela a las letras latinoamericanas para establecer comparaciones que dinamicen el análisis de las artes plásticas. Traba indica que los escritores han logrado construir obras resistentes a la enajenación metropolitana de un modo más eficiente y armónico que los pintores contemporáneos. La justificación descansa sobre una particular concepción de la literatura, que piensa a la narración como una operación en torno a contenidos populares y problemas de las culturas interiores. El producto final es ponderado por la crítica como el “traslado” de ciertas maneras de vivir a una estructura estética pero heterónoma, que adquiere valor en tanto representa fehacientemente realidades y tradiciones de los sectores dominados. Los ejemplos dados por Marta Traba son tan significativos como las analogías que traza en su ensayo. Rulfo y Arguedas son dos de los casos destacados por su capacidad de vertebrar universos ficcionales bien enraizados en sociedades que conocen y experimentan. Otros autores mentados son Icaza, Vallejo y García Márquez, que son comparados con Guayasamín, Szyslo y Obregón. Sobre ellos, Traba escribe un párrafo que podría haber aparecido en el artículo de Rama. La autora inscribe sus nombres en el desarrollo de un linaje estético que se inicia con el indigenismo, es fermentado por las vanguardias y finalmente da lugar a obras animadas por lo popular. En el artículo sobre la transculturación, Rama señala un desplazamiento narrativo que va desde el regionalismo de la década de 1930, atraviesa la lección irracionalista de los ismos y llega a la obra de quienes abren nuevos caminos para la novela. En este punto, el nombre de Gabriel García Márquez es el que une ambos trabajos. Si para Ángel Rama el colombiano es uno de los escritores de la transculturación porque escribe desde la perspectiva de la zona costera en vez de adecuarse a la conservadora norma capitalina, para Marta Traba el autor representa en sus textos, a través del uso del mito y a la fábula, la inmovilidad lacerante que atraviesa la historia colombiana.

Rispideces y potencialidades de dos proyectos críticos

El rediseño del mapa de América Latina según una división en regiones es una operación que aparece entre los dos trabajos. Enunciado en polémica contra la homogenización cultural emprendida por las precedentes generaciones de americanistas, en ambos casos las tipologías toman prestadas nociones del pensamiento del antropólogo Darcy Ribeiro, amigo personal del equipo Traba-Rama y figura intelectual de notable ascendencia en la época.

En *Dos décadas vulnerables*, la configuración cultural del continente se organiza en “áreas abiertas” y “áreas cerradas”. Las primeras abarcan sociedades de orígenes étnicos nativos, africanos o mestizos, que están determinadas históricamente por tradiciones conservadoras y geográficamente por el aislamiento, la lejanía de las costas y el imperio de una naturaleza apenas dominada. Por el contrario, el área abierta, según Traba, “está pautada por su progresismo, su afán civilizatorio, su capacidad de recibir y absorber al extranjero, sus amplitud de miras y su tendencia a la glorificación de las capitales” (2005: 92). Los polos están dados por la zona andina y la ciudad de Buenos Aires; en uno surgen los exponentes de la cultura de la resistencia, condicionados por las tensiones sociales de sus comunidades de origen, y en el otro afloran los cultores de la estética del deterioro, que se adecúan a la imitación que caracteriza las urbes en las que viven. Si hasta acá el esquema abstrae, simplifica y aplana brutalmente la complejidad del funcionamiento cultural de América Latina (pródiga en tensiones internas, fricciones, puntos de fuga, desplazamientos, asincronías, hibridaciones y superposiciones), más adelante, cuando la descripción de cada región se afina, el resultado es todavía más desconcertante. En primer lugar, porque la división en áreas tan determinadas vulnera la propuesta global del ensayo: difícilmente la cultura de la resistencia puede llegar a ser una opción válida para todo el continente si para afiliarse a su impulso emancipador las áreas abiertas deben renegar de sus propias condiciones de existencia e imitar realidades que les resultan extrañas, en flagrante contradicción con el axioma de identidad y originalidad sostenido por Traba. Luego, porque el análisis crítico de las producciones artísticas es guiado por una enumeración de tipo nacional, que recién en segunda instancia se corrige y relaciona con el concepto de “área”, quitándole así todo valor operativo al concepto. Por último, porque la noción, que en principio posee un sentido cultural, concluye sepultada por el criterio ideológico, en cuyo seno se establecen problemáticos agrupamientos y caracterizaciones. Por ejemplo, se considera a Centroamérica como un área cerrada debido al sometimiento de los países al imperialismo norteamericano y al poder desmedido de los grandes hacendados

y empresas multinacionales (2005: 169-172). Lo mismo ocurre con el Caribe, representado por Cuba y Puerto Rico: las artes visuales de ambos se conciben como propias de áreas culturales cerradas debido a que han sido producidas en condiciones de represión estatal (180) o bajo el imperio colonial de los Estados Unidos (173), respectivamente. La regionalización de Traba pasa por encima la heterogeneidad que se propone restituir y, en el afán del combate contra la estética del deterioro, sepulta las diferencias bajo una misma etiqueta que se quiere cultural, pero que es evidentemente política.

La reflexión de Ángel Rama sobre regiones y áreas se muestra un tanto más prudente y menos asertiva. En principio, en su ensayo de 1974 el “área cultural” no aparece como herramienta de reconfiguración geográfica. Bajo el título “Tipología de los conflictos culturales”, el crítico delinea diferentes clases de problemas entre las pulsiones modernizadoras, impuestas de manera uniforme por las metrópolis capitalistas, y las tradiciones identitarias de las comunidades interiores, que prueban diferentes alternativas para procesarlas. Se lee en su texto un tono cauto, que advierte sobre la equiparación forzada de zonas y culturas y que boga por la inclusión en el análisis de las relaciones entre clases sociales y de las coyunturas históricas que atraviesa cada uno de los conflictos focalizados. Rama no agrupa a éstos por regiones ni por áreas culturales, sino por el grado de violencia con que se impone la uniformidad modernizadora y por el nivel de realización literaria que alcanzan los textos de quienes se ocupan por salvar el abismo entre los dos universos contrapuestos. Así, los tres tipos de problemáticas culturales agrupan: sociedades que mantuvieron durante siglos una rígida separación entre la población autóctona y la europea; sociedades alejadas de los centros urbanos que han quedado rezagadas en el camino del desarrollo productivo y que, por lo tanto, se aferran fervientemente a sus propias idiosincrasias, mostrándose esquivas de la norma metropolitana; por último, sociedades que son en apariencia semejantes a las ciudades modernizadas, pero que demuestran un notable grado de autonomía cultural, que se vigoriza al atravesar momentos de auge económico y expresa mayores posibilidades creativas que las urbes que en teoría las rigen. El énfasis de Rama se coloca así en las repuestas que los equipos intelectuales ofrecen a cada uno de los conflictos donde sitúan su praxis.

Aunque en una nota al pie el crítico remite a las obras de Darcy Ribeiro y Charles Wagley y glosa la división en áreas que estos antropólogos proponen, en este artículo el concepto de transculturación narrativa no se apoya en la noción de “áreas”,

sino en la de “conflictualidades culturales” (1986: 226), que son recorridas por las obras de los escritores referenciados: José María Arguedas explora el violento desgarramiento que viven las comunidades de los Andes peruanos, Rulfo y Guimarães Rosa escriben desde zonas periféricas y aisladas de las capitales a causa de su declive económico y García Márquez funda su ficción apoyado en la cultura costeña, más vinculada con el Caribe polifacético y multilingüe que con la gran urbe colombiana, que busca infructuosamente imponer su hegemonía sobre zonas que esquivan sus intentos.

Más allá de que el trabajo tipológico sobre la realidad artística y literaria de América Latina adquiera un carácter doble o triple, esté inspirado por la dominación política o los conflictos culturales, lo cierto es que tanto estas ideas sobre áreas y regiones como los conceptos e hipótesis centrales del equipo Traba-Rama se hallan lidiando con cuestiones muy arraigadas en la tradición ensayística continental. La definición de la identidad, la fundamentación de la autonomía, el matiz original, la resistencia a la enajenación metropolitana e incluso el carácter diverso del horizonte cultural latinoamericano son ejes de una reflexión iniciada ya profusamente en el siglo XIX. Gran parte de los esfuerzos de los dos críticos reside en reformular algunos de los elementos más significativos de este linaje intelectual en una instancia realmente sensible para este proyecto secular, al que tantas veces se refirió Ángel Rama. Se trata de revisar los modos de imaginar la producción artística y literaria sobre el filo de un radical cambio de paradigmas (la puesta en crisis del pensamiento modernista) y en una nueva coyuntura histórica, marcada por la pérdida del horizonte revolucionario.

Sobre esa cornisa, debidamente registrada por la bibliografía especializada (BAZZANO-NELSON 2005; LOSADA 1985, AGUILAR 2001), cada uno ellos promueve aperturas más o menos logradas. Junto con la acuñación de los conceptos de cultura de la resistencia y transculturación narrativa, el reordenamiento historiográfico y la postulación de áreas y regiones, ambos trazan una operatoria complementaria en torno al valor de las comunidades interiores y a la función de los artistas y escritores para con ellas. Marta Traba coloca a los creadores como los responsables de tender una comunicación clara, honesta y crítica con las clases dominadas a través del uso de técnicas modernas y contenidos populares. En ese sentido la búsqueda de un público es un objetivo reivindicado que abjura de la provocación vanguardista y enfatiza los lazos comunitarios. Varias implicancias se desprenden de este enunciado: una esencialización de los sectores sumergidos, que parecen resguardar en su interior garantías identitarias y valores trascendentes; una justificación de la capacidad emancipadora de las áreas

cerradas a partir de la diferencia raigal que se establece con los centros mundiales; una práctica artística que se nutre en la arena política y que se valora en la lucha contra el colonialismo cultural; un productor que se comporta según criterios románticos de creación (tomar temas regionales, usar artificios universales). Marta Traba llama a este programa estético un mera “reubicación” del arte latinoamericano en su contexto “real y concreto” (2005: 157). Las clases dominadas liberan al artista, pero éste se ubica por encima de ellas. No pertenece enteramente allí; su constitución es intermedia y por eso mismo puede crear sus obras a partir de recursos y materiales mixtos.

Ángel Rama, por más que cifra su esfuerzo en un intrépido cruce interdisciplinario entre la literatura y la antropología, también transita por un itinerario que lleva a la esencialización de las culturas interiores y a la elevación del escritor como conciencia crítica de unas masas imposibilitadas de resistir por sí mismas las embestidas de la modernización. En su artículo, el crítico señala que la riqueza cultural de las comunidades rurales latinoamericanas “sólo a través de la literatura había alcanzado sobrevivencia” (1986: 205). Esto coloca a la narrativa de la transculturación como la única práctica simbólica capaz de resguardar el legado tradicional y a las culturas nativas como un repertorio pasible de ser investigado y usufructuado. Por el carácter teórico del ensayo, que en ningún momento procede al análisis textual de las obras literarias, no se lee en su extensión una profundización mayor sobre cuáles son las operaciones específicamente transculturadoras. Rama indica, por un lado, la reintegración lingüística entre el habla de la comunidad y el lenguaje de la novela a través de la invención de heterogéneas lenguas literarias; por el otro, el descubrimiento del “pensar mítico” propio de las sociedades más arcaicas y su adopción hacia el campo literario como matriz de significación formal. La inflexión antropológica así queda limitada a la conceptualización sobre culturas y a la reflexión sobre los conflictos generados por la modernización; no se apela a este discurso ni al etnográfico para iluminar con qué elementos puntuales de las comunidades tradicionales trabajan los escritores de la transculturación. En rigor, de la argumentación de Rama se colige que el mentado “puente” entre las culturas rurales y la novela latinoamericana en realidad debe ser interpretado desde una perspectiva literaria. Como en el caso de Marta Traba, el énfasis en el elemento popular parece forzado por un pensamiento crítico más preocupado por la reivindicación de la originalidad literaria latinoamericana que por una investigación detenida en la especificidad de la práctica transculturadora.

Como se ha observado, en el ensayo de Rama el elemento programático, la entonación militante y la fuerza normativa son menos pronunciados que en el libro de Traba. *Dos décadas* manifiesta con elocuencia una vocación polémica común en el discurso intelectual latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970, que a lo largo del continente todavía entiende que los desafíos del subdesarrollo pueden ser superados por programas de acción colectiva que identifiquen los enemigos y orienten las sociedades en pos de las transformaciones radicales necesarias. En cambio, “Los procesos” orienta sus esfuerzos hacia la renovación de los estudios literarios latinoamericanos a partir de nuevos cruces y aperturas, en un movimiento que renuncia a la beligerancia que había caracterizado al mismo Rama en años anteriores³. Se trata de un repliegue sobre la disciplina que desde entonces nos hace más que profundizarse, como lo demuestra el creciente interés por cuestiones teóricas e historiográficas de sus últimos trabajos.

Ambos intelectuales se aventuran con sus ensayos en una reflexión teórica y una formulación de conceptos que intenta rasgar la superficie homogénea y la dirección única del optimismo modernizador de la posguerra, mestizado en América Latina por las esperanzas revolucionarias inspiradas en el proceso cubano. No obstante, es innegable hasta qué punto ciertos ejes del pensamiento modernista han quedado indemnes en el seno de sus propuestas. El acatamiento de la modernización social, cultural y técnica es a la vez fatal y necesario, inexorable y deseado, y termina por prevalecer en ambos textos frente a los resguardos y precauciones sobre los aspectos nocivos de su celebración acrítica. De la misma manera, la jerarquización de la tarea intelectual revela una distribución de papeles y funciones culturales propia de una mirada logocéntrica, que resguarda para la “ciudad letrada” un privilegiado rol de agente de cambio social. Por otro lado, la concepción de la producción artística como una actividad de carácter reparatorio se evidencia en la definición de las obras como modelos de conciliación cultural para las sociedades periféricas. Rama busca superar los esquemas comunes de la crítica literaria de su tiempo, pero pondera a la modernización como irrenunciable y coloca a las obras de la transculturación como respuestas a un estímulo que siempre es externo; Traba promueve la cultura de la resistencia mientras mantiene como imperativo la consecución de estándares estéticos fijados por el arte y el pensamiento metropolitano más clásico, en peligro frente a la ofensiva norteamericana.

³ Para uno de los más completos recuentos de sus célebres cruzadas públicas en el campo intelectual latinoamericano, V. ROCCA 2006.

Quizás sea en el plano de la apertura de los corpus de análisis donde el aporte de Traba adquiriera un matiz diferencial más rico y fecundo que el de Rama en la discusión con el modernismo crítico. Mientras que el uruguayo piensa la transculturación narrativa sobre la base de productos literarios ya reconocidos (como lo son hacia 1974 Rulfo, Guimarães Rosa, García Márquez y Arguedas, aunque éste último en menor medida), la crítica explora caminos alternativos de creación, como el dibujo y el grabado. El movimiento puede en principio parecer modesto, pero no lo es si se considera la desconfianza que Traba demuestra hacia las prácticas artísticas que escapan de los límites de la pintura de caballete. Y lo es menos aún si se compara con la desatención absoluta de Rama hacia manifestaciones literarias y culturales que se encuentran por fuera de los cánones literarios.

En definitiva, en esta instancia doble de producción intelectual llevada adelante por Marta Traba y Ángel Rama la certeza en común de que la creación y el pensamiento latinoamericano posee un matiz cultural irreductible demuestra la fertilidad crítica de sus conceptos teóricos, apuntes historiográficos e hipótesis interpretativas. Sus esfuerzos por pensar y escribir a contrapelo del optimismo modernizador de la década del 1960 y a contracorriente de sus propias formaciones intelectuales los colocan en lugares privilegiados del discurso ensayista latinoamericano. Las ideas, inquietudes, referencias y tensiones compartidas no hacen más que enriquecer sus originales perspectivas críticas, construidas desde los márgenes y capaces de dislocar los supuestos universalistas de las tradiciones metropolitanas con mayor fuerza, dinamismo y potencialidad que sus mismas ideas de cultura de la resistencia y transculturación narrativa.

Referencias bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. Ángel Rama y Antonio Cándido: salidas al Modernismo. In: ANTELO, Raúl (Comp.). *Antonio Cándido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001, 71-94.

ALBUQUERQUE, Germán. *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*. Santiago de Chile: Ariadna, 2011.

BAZZANO-NELSON, Florencia. Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba. In: TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, 9-32.

BERRÍOS, Paula. *Estrategias de inserción del arte latinoamericano. El internacionalismo en Jorge Romero Brest y el latinoamericanismo en Marta Traba*. Tesis de Magister. Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2011.

BLIXEN, Carina; BARROS-LÉMEZ, Álvaro. *Cronología y bibliografía de Ángel Rama*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1986.

CANDIDO, Antonio. La mirada crítica de Ángel Rama. In: MORAÑA, Mabel (comp.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, 288-294.

COELHO, Haydée Ribeiro. Ángel Rama y Darcy Ribeiro: compartiendo la amistad, los textos y el exilio. In: *El Matadero* 2 (6), 2009, 194-204.

COELHO, Haydée; ROCCA, Pablo (orgs.). *Diálogos latino-americanos. Correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global Editora, 2015.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas-FAPESP, 2007.

FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Madrid: Debate, 2003.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escrito revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

JARA PARRA, Natalia. *Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: trayectos de la escritura sobre arte en Latinoamérica*. Tesis de Magister. Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2012.

LOSADA, Alejandro. "Nueva novela" y procesos sociales en América Latina. Contribución de Ángel Rama a la historia social de la literatura latinoamericana. In: *Texto Crítico* X (30-31), 1985, 246-270.

MARAMBIO, Matías. *Campo intelectual y artes visuales: Marta Traba y la formación de una crítica artística latinoamericana*. Tesis de Magister. Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2013.

MARAMBIO, Matías. Cultura de la resistencia y estética del deterioro. Marta Traba y la articulación conceptual de la crítica artística latinoamericana. In: *Aisthesis* 57, 2015, 143-164.

MOREIRAS, Alberto. José María Arguedas y el fin de la transculturación. In: MORAÑA, Mabel (ed). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, 213-231.

PIZARRO, Ana. Marta Traba, la transgresión. In: *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*. Santiago de Chile: CEXECI/LOM/IDEA/Wellesley College, 2002, 7-45.

PIZARRO, Ana. *El sur y los trópicos*. Alicante: Cuadernos de América Sin Nombre, 2004.

RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación narrativa en la literatura latinoamericana. In: *La novela en América Latina: panoramas 192-1980*. Xalapa-Montevideo: Fundación Ángel Rama-Universidad Veracruzana, 1986, 203-234. [Original de 1974]

RAMA, Ángel. Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972). In: *La novela en América Latina: panoramas 192-1980*. Xalapa-Montevideo: Fundación Ángel Rama-Universidad Veracruzana, 1986, 99-202. [Original de 1973]

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego, 2007. [Original de 1982]

RAMÍREZ, Mari Carmen. Sobre la pertinencia actual de un crítica comprometida. In: TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, 33-54.

ROCCA, Pablo. Notas sobre el diálogo intelectual Rama/Candido. In: ANTELO, Raúl (ed.). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001, 51-78.

ROCCA, Pablo. *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

RUFFINELLI, Jorge. Ángel Rama, "Marcha" y la crítica literaria latinoamericana en los 60. In: *Scriptura* 8-9, 1992, 119-128.

SOSNOWSKY, Saúl. Un sendero en el bosque de palabras. In: RAMA, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, IX-XXIII.

TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. [Original de 1973]

VERLICHAK, Victoria. *Marta Traba: una terquedad furibunda*. Buenos Aires: UNTREF-Proa, 2001.

Diálogos entre quatro mulheres latino-americanas: Malinche, Sórora Juana Inés de la Cruz, Teresa Wilms Montt e Alejandra Merino

Luísa Lagoeiro Ferreira¹

Sara Rojo²

Resumo: O presente artigo faz uma análise da utilização de quatro linguagens teatrais distintas no espetáculo *E se Eva não tivesse dentes?*³. O estudo se realiza a partir das quatro personagens em cena, sendo elas Malinche, Sórora Juana, Teresa Wilms e Alejandra Merino. Buscou-se, nesta pesquisa, entender os motivos que levaram os criadores a escolher elementos de diferentes poéticas (Performance, Realismo, Teatro Épico e Teatro Documentário) para apresentar cada uma dessas mulheres. O seguinte passo foi, a partir da descrição e entendimento de cada uma das propostas de encenação, estabelecer a relação dessas informações com o contexto do espetáculo.

Palavras-chave: performance; realismo; teatro épico; teatro documentário; *E se Eva não tivesse dentes?*

Abstract: This article analyzes the use of four different theatrical languages in the play *E se Eva não tivesse dentes?* (And if Eve did not have teeth?). The study is carried out from the four characters on the scene: Malinche, Sor Juana Inés de la Cruz, Teresa Wilms Montt and Alejandra Merino. It sought in this research to understand the reasons that led the creators to choose elements from different poetics (Performance, Realism, Epic Theatre and Theatre Documentary) to present each of these women. The next step was, from the description and understanding of each staging proposals, establish the relationship of this information with the context of the play.

Keywords: performance; realism; epic theatre; theatre documentary; *E se Eva não tivesse dentes?*

Introdução

O presente artigo se constitui como uma teorização, simultânea à prática, que analisa a montagem do espetáculo *E se Eva não tivesse dentes?* Sobre essa experiência,

¹ Graduada em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008). Para a realização desta pesquisa, contou com bolsa de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. luisalagoeiro@gmail.com.

² Professora Titular da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Literaturas Hispânicas pela State University of New York at SUNY (1991), Pós-Doutora em teatro italiano na Università degli Studi di Bologna (2000) e em Teatro chileno na Universidad de Chile (2007). sararojo@yahoo.com.

³ Ficha técnica: Atuação: Luísa Lagoeiro; Direção: Sara Rojo; Dramaturgia: Gabriela Figueiredo; Assistente de dramaturgia: Cristina Dulce; Preparação Corporal: Fabrício Trindade; Preparação Vocal: Isabela Arvelos; Iluminação: Arthur “Arock” Diniz; Figurino: Valquíria Corrêa; Confecção e trabalho de máscara: Rafael Bottaro; Cenografia e Trilha sonora: O Coletivo; Produção Executiva: Bruno Félix e Suelen Thompson.

surgiram questionamentos a respeito da utilização de determinadas linguagens estéticas na práxis teatral⁴.

Entender a produção **imagética** como um todo, no qual significante e significado são uma coisa só, serve como chave conceitual para análise. A escolha por determinadas imagens e linguagens responde a um sentido de época e de subjetividades, seja este explicitado ou não por seus criadores previamente ao objeto produzido.

Pretende-se, assim, a partir da observação do processo de criação do espetáculo em questão e das pesquisas realizadas para a sua concepção, desenvolver um estudo sobre a utilização de formas teatrais distintas em uma mesma montagem cênica. São elas a Performance, o Teatro Épico, o Realismo e o Teatro Documentário. Serão observadas também as razões que levaram à escolha de cada uma dessas linguagens, com base nos relatos históricos e ficcionais de cada uma das personagens e no entendimento do contexto contemporâneo no qual o projeto foi desenvolvido.

O primeiro subtítulo, de nome **Malinche: performance da memória da mulher latino-americana**, traz uma apresentação da personagem e a análise de alguns elementos das teorias da performance para refletir sobre a forma como essa mulher foi levada à cena no espetáculo em questão. O segundo, denominado **Sóror Juana: um reflexo da sociedade patriarcal, sem ilusões**, descreve a história dessa mulher para além do mito difundido no México e a aproximação de suas vivências àquelas das mulheres contemporâneas. Além disso, desenvolve uma reflexão sobre a utilização de elementos do Teatro Épico de Bertold Brecht para colocar ambos os tempos (colônia – período atual) de forma dialética. O terceiro subtítulo apresenta a trajetória de Teresa Wilms Montt. Nesse tópico, cujo nome é **A “realidade” feminina do começo do século XX em Teresa Wilms Montt**, os conflitos da personagem do início do século XX serão analisados a partir do olhar de mulheres do século XXI e suas próprias subversões. O conceito de “realidade” se entenderá apenas como perspectiva de representação. O último subtítulo, **Depoimentos da Flaca Alejandra**, expõe a história dessa mulher que viveu em um período próximo ao atual e traz elementos do Teatro Documentário como instrumentos de reflexão sobre questões políticas.

⁴ Esta pesquisa foi desenvolvida no segundo semestre de 2014 como Trabalho de Conclusão do curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais e como Iniciação Científica de Luisa Lagoeiro sob a orientação de Sara Rojo. Outros artigos nascidos deste trabalho foram: “Estudos de gênero em quatro imagens femininas: Malinche, Sóror Juana Inés de la Cruz, Teresa Wilms Montt e Alejandra Merino” e “O processo colaborativo no espetáculo *E se Eva não tivesse dentes?*”.

O presente artigo foi desenvolvido por meio do método de revisão e análise crítica das referências. Essa revisão abrangeu a vida e a obra de Teresa Wilms Montt e de Sórora Juana Inés da la Cruz, a trajetória atribuída pelos registros históricos a Malinche, os depoimentos e registros jornalísticos sobre Alejandra Merino e suas próprias declarações. Como marco teórico, tivemos os estudos sobre a Performance, o Teatro Épico, o Realismo e o Teatro Documentário.

Malinche: performance da memória da mulher latino-americana

De acordo com TAYLOR (2012: 9), o termo performance gera muitas dúvidas e algumas tentativas frustradas de tradução. Porém, não pode ser trocado pelo termo representação, pois vai além das noções de mimese, tão pouco pela palavra ação, que não abrange o caráter político e social da performance. Dessa forma, na América Latina o termo em inglês é o mais utilizado. Originalmente, adjetivado, o termo *Performance art* foi empregado para se referir a manifestações artísticas específicas surgidas na década de 1970, onde pretendia-se trazer o corpo como parte essencial da arte. No Brasil podemos considerar como um dos precursores da *Performance art* o artista plástico modernista Flávio de Carvalho, atuante na década de 1930, quando propôs intervenções e cortejos em diversas ocasiões. Também são pioneiros nessa arte no Brasil Hélio Oiticica e Lygia Clark, já nas décadas de 1950 e 1960 (TAYLOR 2012: 61). Mas esse termo se popularizou na década de 1990 em vários campos do conhecimento como as artes visuais, o teatro, a linguística, a literatura e as ciências sociais. Essa diversidade de áreas envolvidas e a grande abertura do termo performance dificulta sua definição, porém, podemos citar algumas de suas características mais importantes. São elas, maior foco no processo que no resultado final; o uso do corpo como suporte; a transfiguração do limite entre real e ficcional; cunho político-social; uso mínimo de recursos cenográficos. É importante enfatizar a impossibilidade de se fazer generalizações quando tratamos de performance. Essa arte tem uma relação extremamente variável e incerta com relação a forma, tempo e espaço. Segundo Schechner:

[...] as performances podem ser generalizadas até o nível teórico da restauração do comportamento, mas como práticas concretas cada e toda performance é específica e diferente da anterior. As diferenças encenam as convenções e as

tradições de um gênero, as escolhas pessoais feita pelos atores, diretores e autores, os múltiplos padrões culturais, as circunstâncias históricas, e as particularidades da recepção (SCHECHNER 2006: 38).

Podemos então compreender que a Performance é uma esponja mutante que absorve ideias e metodologias de várias disciplinas para aproximar-se de novas formas de conceituar o mundo”⁵ (STAMBAUGH apud TAYLOR 2012: 54). A Performance bebe de diversos campos artísticos, transpondo os limites individuais de cada arte, em busca da criação de algo inesperado. Também pode ser entendida sob dois olhares diferentes: pode ser uma forma de criação e compartilhamento de conhecimentos por meio do corpo e da ação, ou somente uma metodologia de análise dos mais diversos fenômenos. Apesar disso, SCHECHNER (2006) afirma que existe um limite para que algo seja classificado como performance. Esse limite se relaciona com o fato de ser um comportamento restaurado.

A performance rompe também com os padrões artísticos e sociais impostos pela política, por interesses econômicos e pelas instituições ligadas à arte, podendo, inclusive, acontecer em qualquer hora e lugar tendo como espectadores aqueles que ali estão no momento. Dessa forma, a performance fica desprendida de modelos vendáveis e admiráveis de arte. Como afirma TAYLOR (2012: 64), “Os espaços e tempos da performance apagaram as fronteiras entre ‘vida’ e ‘arte’, entre ‘público cotidiano’ e ‘espectador’”⁶. A partir dessa amplitude de sentidos adquirida pelo termo, a peça escolheu aprofundar em seu caráter físico e buscou traduzir ideias e pensamentos em ações presentes no corpo do artista para estabelecer a comunicação com os relatos sobre a figura da Malinche, sendo esse o objetivo do uso da performance em *E se Eva não tivesse dentes?*.

Malinche foi uma índia do período pré-colonial mexicano que, após ter vivido como escrava de povos indígenas diferentes do seu, foi oferecida como presente ao colonizador espanhol Hernán Cortés. Seu envolvimento amoroso e seus serviços como tradutora fizeram com que Malinche ficasse conhecida como a traidora das Américas, “o símbolo da entrega [...] Ela encarna o aberto, o violado...”⁷ (PAZ 1950: 35). A existência desse ponto de vista que percebe Malinche como traidora foi exatamente o

⁵ Tradução nossa. No original: “Performance es una ‘esponja mutante’ que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo”.

⁶ Tradução nossa. No original: “los espacios y tiempos del performance borrarón las fronteras entre ‘vida’ y ‘arte’, entre ‘público cotidiano’ y ‘espectador’”.

⁷ Tradução nossa. No original: “El símbolo de la entrega [...] Ella encarna lo abierto, lo chingado...”.

que provocou a equipe envolvida a dar voz a esse personagem no espetáculo em questão. O desafio era trazer essa personagem à cena de maneira que abrangesse alguns de seus conflitos e, para tal, foram utilizados como recurso dois conceitos básicos, o de **arquivo** e o de **repertório**. Segundo TAYLOR (2002: 16):

Há maneiras contínuas de preservar e transmitir a memória, que vão dos “arquivos” aos “corpos”, ou ao que chamo de “repertório” do pensamento/memória do corpo, com todos os tipos de modos, mistos e mediáticos, entre eles. A memória do “arquivo” mantém um núcleo material – registros, documentos, resíduos arqueológicos, ossos – que resistem à mudança. [...] O repertório, por outro lado, preserva a memória do corpo – performances, gestos, oratura, movimentos, dança, canto, e ainda, lembranças traumáticas, repetições, e alucinações [...].

A partir desses conceitos, podemos perceber que não há registros de Malinche em forma de **arquivo**. Além disso, pelo fato de a personagem ter vivido em um período mais longínquo de nosso lugar de enunciação, há uma diferença significativa entre seu espaço e o existente nas sociedades latino-americanas atuais. Esses fatores, assim como sua própria origem e cultura indígenas, distanciam Malinche da peça *E se Eva não tivesse dentes?*. Essas dificuldades de se aproximar e entender o seu contexto foram também responsáveis pela escolha da estética da performance para trazer Malinche à cena. A dificuldade de expressar o imaginário acerca de Malinche e a ausência de um registro escrito que a ela pudesse ser atribuído foram cruciais para assumir que a personagem teria que vir como memória no corpo da atriz, baseando-se no conceito de **repertório**. Por isso, entraram canções que remetem melodicamente às culturas da América Latina, que propõem temáticas relacionadas à personagem e que trazem à cena três idiomas latino-americanos distintos. São elas, “Invocação” (CÉZAR 1996), em português; “Malinche” (DOWNS; COHEN 2004), em espanhol; e uma canção tradicional mexicana, “La Llorona”, em língua náhuatl. A escolha de canções também está relacionada a umas das formas de transmissão do conhecimento entre as gerações de populações indígenas. Como afirma TAYLOR (2013: 70), ao abordar questões sobre a memória desses povos: “Danças/canções (*areitos e cantares*) funcionavam como um modo de contar a história e de comunicar as glórias passadas”. Assim, a memória dessas populações tinha como registro o repertório presente em suas performances quotidianas e rituais.

A partir desse trabalho teórico-prático, a personagem foi trazida à cena por meio de ações performáticas que traduzissem a memória dessa mulher e a conectassem com a mulher latino-americana atual. Assim, Malinche foi composta a partir de pequenas ações que se baseavam em atividades próprias dessa cultura enquanto as canções eram cantadas à capela.

A primeira ação, embalada pela canção “Malinche”, traz a lavagem de roupas a beira dos rios, imagem ainda presente em algumas pequenas comunidades latino-americanas. A segunda, dividida em dois momentos, traz inicialmente a canção “Invocação” cantada enquanto a atriz debulha um sabugo de milho, entendendo essa função como própria de América Latina por se tratar de um alimento nativo da região e muito utilizado nas culinárias tradicionais. No segundo momento a atriz, com a mesma faca utilizada para debulhar o milho, rompe parte da roupa e tira o restante trazendo à tona a ideia de violação da mulher e a apropriação da figura da Malinche pelo imaginário que a transformou na *Chingada*. Esse momento é acompanhado pela canção “*La Llorona*” em língua náhuatl. Todas essas ações comunicam por meio do corpo e da voz adquirindo o peso de um teatro performático. A escolha pela performance, dessa forma, permitiu que a personagem Malinche trouxesse territórios além de sua própria história, mas também fosse um apanhado de conflitos da mulher latino-americana encenados por meio de um corpo que fala. Dessa maneira, é um ser específico performado que parte da memória social e corporal dos envolvidos no processo de criação.

Sóror Juana: um reflexo da sociedade patriarcal, sem ilusões

De acordo com PAZ (1998: 103), Sóror Juana Inés de la Cruz nasceu em 1648 no povoado de Nepantla, no México. Na infância, quando teve acesso à biblioteca de seu avô, apaixonou-se pelos livros, paixão esta que alimentou até sua morte em 1695. Para não se afastar dos estudos, Dona Juana Ramírez optou por não se casar e para que isso fosse possível tornou-se freira. Em sua vida no convento, além de cumprir com suas obrigações eclesiásticas, Sóror Juana de la Cruz se dedicou intensamente aos estudos e reuniu livros e obras artísticas em sua biblioteca. Escreveu poesias e peças de teatro, porém, ao se aventurar pelo universo da teologia, foi duramente repreendida pela cúria dirigente da Igreja Católica. A partir desse momento, Sóror Juana perdeu o acesso

à sua biblioteca e faleceu, pouco tempo depois, contaminada pela peste. Podemos perceber como a vida de Sórora Juana Inés de la Cruz foi uma constante procura por encontrar estratégias voltadas a driblar as proibições impostas pela sociedade ao universo feminino de sua época. A partir dessa constatação, os criadores de *E se Eva não tivesse dentes?* consideraram que seria possível levar à cena sua história com elementos do Teatro Épico proposto por Bertold Brecht⁸.

O Teatro Épico procura eliminar a quarta parede, a linearidade, a identificação com os personagens, a passividade do público, a ilusão e a catarse. O método propõe o distanciamento e busca ir além da representação de relações humanas específicas, mas objetiva ressaltar o contexto social que determina a maneira como elas acontecem. Dessa forma, os conflitos são apresentados de forma dialética e requerem um processo reflexivo tanto do artista quando os produz quanto do espectador quando os recebe.

Ao longo do processo de construção do espetáculo *E se Eva não tivesse dentes?*, foram obtidos muitos registros materiais a respeito de Sórora Juana Inés de la Cruz: livros com seus poemas, cartas escritas e endereçadas a ela, diversos artigos e uma extensa biografia. O tratamento desse material não teve o intuito de criar uma identificação com essa personagem ou qualquer forma de mimese contínua em cena; pelo contrário, se trabalhou dialeticamente criando oposições entre esse imaginário e o da própria atriz.

Por isso, optou-se por utilizar alguns aspectos do Teatro Épico na elaboração das cenas referentes a essa personagem. A primeira atitude tomada a esse respeito foi a de tensionar e historizar, dialeticamente, a história de Sórora Juana em relação ao contexto da mulher na contemporaneidade. Para isso, aspectos da vida das pessoas envolvidas no processo de criação foram inseridos nos textos dramático e espetacular.

Inicialmente a proposta previa a quebra da quarta parede nos momentos em que a atriz estivesse em cena. Porém, ao longo do processo, estabeleceu-se que todas as mulheres ali presentes estariam encarceradas, seja física ou simbolicamente. Dessa forma, a quarta parede foi rompida no prólogo e na cena final, em que a atriz retoma o diálogo com o público, num clássico aparte brechtiano. Durante a encenação das personagens, a atriz mantém uma relação ambivalente com a “cobra”, um ser abstrato que personifica a sociedade patriarcal e todos aqueles que nela estão inseridos, inclusive

⁸ Brecht a partir de 1926 (ROSENFELD 1965: 146) se propõe a questionar o contexto sociopolítico pelo viés teatral.

o próprio público. Por meio desse recurso, se realizaram os questionamentos entre os dois imaginários: de Sórora Juana Inés de la Cruz e o da atriz.

O diálogo direto com a audiência também acontece quando um quinto personagem surge em cena, Sórora Filotea de la Cruz, que teve uma participação marcante na vida de Sórora Juana Inés de la Cruz. Sórora Filotea era na verdade o Bispo de Puebla. O Bispo se correspondeu com Sórora Juana a partir desse pseudônimo com o objetivo de influenciá-la a diminuir sua carga de estudos e distanciá-la de sua dedicação a atividades que, segundo ele, não faziam parte do universo permitido às mulheres. Em cena Sórora Filotea se apresenta caricaturada com uma máscara andrógina e hábito. Essa personagem apresenta trechos de uma das cartas do Bispo de Puebla que é um registro histórico importante apresentado de forma direta ao espectador. Os trechos selecionados fornecem ao público dados para que ele possa analisar e compreender a trajetória de Sórora Juana, ao mesmo tempo em que o provoca a pensar sobre o machismo presente na sociedade contemporânea. Em um segundo momento, a personagem diz um texto construído a partir de um registro audiovisual de um culto religioso. Esse registro apresenta algumas dicas de etiqueta feminina de acordo com seus dogmas. Esse momento também traz à cena um dado atualizado que tem ligação direta com o contexto histórico do espetáculo.

Como não há o processo de mimese, o público não se identifica com a personagem inicialmente, mas é convidado a conhecê-la e entender seu percurso. Os questionamentos sobre Sórora Juana e sua trajetória são levantados pela própria atriz que, nesse momento, aparece em cena trazendo experiências e conflitos pessoais. Essa estratégia fica bem clara quando a atriz se despe do hábito afirmando que as palavras e o próprio corpo de Sórora Juana Inés de la Cruz lhe parecem mudos. A linearidade é também abandonada. A atriz não conta a história de Sórora Juana, e sim discute sobre ela com a “cobra” misturando essas informações com suas próprias vivências na contemporaneidade.

O termo distanciamento, segundo ROSENFELD (1965), vem do alemão *Verfremdungseffekt*, que significa estranheza, alienação. Esse efeito busca causar um estranhamento no espectador ao apresentar algumas questões comuns em sua vida cotidiana de uma nova e inesperada forma. Com isso, o distanciamento se propõe a chamar a atenção do espectador para situações que até então não eram observadas ou que pareciam naturais e imutáveis, por serem comuns em seu dia-a-dia. Existem algumas formas de se obter esse efeito, como apresentar situações atuais em um

contexto totalmente diferente. Outra forma, explicitada por BRECHT (1978: 78) ao falar sobre o distanciamento no teatro chinês, é a presença do ator em cena:

A auto-observação praticada pelo artista, um ato artificial de autodistanciamento, de natureza artística, não permite ao espectador uma empatia total, isto é, uma empatia que acabe por transformar em autêntica auto-renúncia; cria, muito pelo contrário, uma distância magnífica em relação aos acontecimentos. Isso não significa, porém, que se renuncie à empatia do espectador. É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante.

Essa auto-observação acontece no espetáculo *E se Eva não tivesse dentes?* quando a atriz observa a personagem Sórora Juana e sua relação com esta. Em nenhum momento a atriz se identifica totalmente com a freira e está sempre presente enquanto sua vida é retratada. Essa atitude impede que o espectador estabeleça uma relação de identificação e propõe que ele se coloque como observador da situação.

Com todas essas estratégias, a atriz expõe o processo de criação. Dessa forma, nas passagens que se referem à personagem Sorór Juana Inés de la Cruz o público se mantém atento a algo que é claramente uma encenação, onde são trazidos alguns dados e informações históricas, é também convidado a pensar sobre as questões levantadas e não se tem o objetivo de conquistá-lo pela emoção. Por essas razões podemos perceber a presença de traços do Teatro Épico no espetáculo *E se Eva não tivesse dentes?*.

A realidade feminina do começo do século XX em Teresa Wilms Montt

Teresa Wilms Montt nasceu no final do século XIX em uma aristocrática família Chilena. Foi uma jovem considerada rebelde diante dos moldes impostos às mulheres da aristocracia e, aos dezessete anos, casou-se, a contragosto dos pais, que almejavam um noivo com sobrenome aristocrático, com o jovem burguês Gustavo Balmaceda. Teresa, que desde cedo demonstrava seu gosto pela poesia, não se encaixou ao papel de esposa submissa e, após a descoberta de sua infidelidade, foi internada em um convento e afastada de suas duas filhas. Teresa conseguiu fugir com o auxílio do importante poeta chileno Vicente García Huidobro e passou a viver exilada em diversos outros países, onde experimentou romances intensos, mas carregando a falta de suas filhas. Esse sofrimento chegou ao ápice quando retomou o contato com as crianças em Paris e as

teve novamente arrancadas dos braços. Ela se matou com uma dose alta de sedativo em 24 de dezembro de 1921.

A história de Teresa Wilms Montt, além de aproximar pela paixão, igualmente presente em suas poesias, está mais próxima temporalmente dos envolvidos na concepção do espetáculo *E se Eva não tivesse dentes?* que Malinche ou Sorór Juana Inés de la Cruz. Inicialmente, por essa razão e pela identificação da atriz com Teresa Wilms, houve a tentativa de buscar um efeito minimamente ilusionista em que o público pudesse visualizar somente a personagem ao longo da cena. Para que isso fosse possível, a ação dramática foi estabelecida de maneira próxima ao cotidiano. Entendendo que a proximidade pela verossimilhança é um ponto fundamental do teatro realista, foi esse o foco:

A proximidade é no fundo a sensação de que o palco funciona como um espelho fiel da realidade mais familiar ao espectador. Assim, uma família burguesa dos anos 1760 pode ser considerada mais “próxima” do espectador do que os Átridas. Do mesmo modo, a prosa entrecortada, suspensa, da conversa cotidiana é também mais “próxima” do que a tirada e o alexandrino... Todos os teóricos do drama afirmam essa necessidade da “proximidade” entre o público (seu conhecimento, sua experiência, suas práticas, seus usos e costumes etc.) e o palco (ROUBINE 2003: 66).

Dessa forma, por meio da proximidade temporal da história de Teresa Wilms Montt, buscou-se a identificação do público com a personagem. O ponto de partida foi o reconhecimento do sofrimento da mãe que é impedida de rever suas filhas, da mulher apaixonada que perde seu amor, da filha rejeitada e abandonada pelos pais e da esposa subjugada e cativa – aspectos ainda presentes na contemporaneidade.

Apesar da escolha do teatro realista como referência na criação das cenas relacionadas a essa personagem, não podemos afirmar que se trata de um espetáculo ou de uma cena realista. A cena foi influenciada pela estética realista, principalmente no que diz respeito à construção da personagem, porém, outros aspectos, como cenografia e iluminação, não acompanharam esse padrão. Com isso, podemos dizer que em *E se Eva não tivesse dentes?* há a procura, parcial, de uma ilusão **corrente**:

A teoria stendhaliana repousa em uma distinção capital: haveria duas modalidades da ilusão teatral – a ilusão **corrente** e a ilusão **perfeita**. A primeira é a mais frequente, e o espectador permanece, apesar de tudo, consciente de sua posição de espectador que assiste a um espetáculo. Ilusão aproximativa,

portanto, e ligada à boa vontade de cada um. A segunda raramente aparece, e por instantes muito breves. Mas então, ela toma conta do espectador, fazendo-o perder a noção da diferença entre teatro e realidade e suscitando a mais intensa das emoções (ROUBINE 2003: 100).

Para alcançar essa ilusão **corrente**, buscou-se construir a personagem de acordo com o que STANISLAVSKI (2003: 65) chama de **circunstâncias dadas**. Geralmente esse termo faz referência a alguns dados presentes no texto dramático que ajudam o ator a construir a personalidade do personagem e a entender em qual situação se encontra em cada cena. No caso de Teresa Wilms Montt, pudemos buscar essas referências em dados biográficos, em suas poesias e em um longa-metragem sobre sua vida (GAVIOLA 2009).

A história de Teresa Wilms Montt revela sua personalidade forte que, mesmo diante das mais diversas repressões, insistiu em fazer valer suas necessidades e desejos. Assim, grande parte da cena gira em torno de seu enfrentamento perante aqueles que a oprimiram. Seus opressores, que foram ora seus pais, ora seu marido ou as freiras do convento no qual foi mantida contra sua vontade, são colocados do lado de fora da grade presente na cena. É com essas figuras imaginárias que a atriz dialoga. Apesar de os personagens não estarem realmente presentes, foi buscada **fé cênica**, outro conceito de Stanislavski, no momento do diálogo com eles. Segundo o autor, é “Sobre essa verdade de sentimento que falamos no teatro. Esta é a verdade cênica que o ator necessita no momento de sua criação. Não há arte verdadeira sem ela” (STANISLAVSKI 2003: 171).

Outro aspecto importante da personalidade de Teresa Wilms Montt é a maneira passional e literária como lidava com seus relacionamentos amorosos. Um de seus amores, Anuarí, é tema de diversas de suas poesias, em que se culpa por seu suicídio e se ressentido por sua perda prematura. Para fazer referência a sua paixão em *E se Eva não tivesse dentes?*, há uma cena onde a grade torna-se Anuarí e Teresa dialoga com ela. Após um pequeno momento de entrega e satisfação, a personagem percebe sua insanidade, causada pelo sofrimento diante da perda de Anuarí, e recua. A personagem, então, num momento de lucidez, se observa dentro do claustro no qual se encontra e declama um poema daquele que a ajudaria a escapar, o poeta Vicente García Huidobro.

Também na cena descrita anteriormente é abordado o descontrole emocional da personagem, diante das repressões que sofreu e dos acontecimentos que nortearam sua vida, mas questionando o preconceito existente frente a essa emoção. Esse descontrole

pode ser observado como uma **circunstância dada**, em que Teresa Wilms Montt não se mantém dentro do comportamento esperado pela sociedade da qual faz parte.

O objetivo foi, então, trazer traços do realismo à cena de Teresa Wilms Montt sem promover uma ilusão completa no espectador.

Depoimentos da Flaca Alejandra

Alejandra Merino foi uma importante dirigente do Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR) no Chile até ser presa pela Diretoria de Inteligência Nacional (DINA) após o golpe militar de 1973. Flaca Alejandra, conhecida assim desde os tempos de militante, não suportou as torturas e o confinamento aos quais foi submetida e tornou-se delatora a serviço do regime militar. A partir de suas informações, dezenas de pessoas foram presas, torturadas e mortas. Com o tempo, Alejandra passou de informante para membro da DINA.

Ao tentarmos entender a trajetória dessa mulher, nos deparamos com o documentário *La Flaca Alejandra* (CASTILHO; GIRARD 1994), que conta com relatos históricos referentes ao período ditatorial chileno e depoimentos da própria Alejandra Merino. Esse documentário, além de outros relatos históricos, norteou o trabalho de construção das cenas referentes a essa personagem. No espetáculo *E se Eva não tivesse dentes?*, Alejandra deveria aparecer como um contraponto: uma mulher contemporânea que a sociedade, incluindo os envolvidos no processo de criação, não perdoa.

De forma a buscar uma maior aproximação com “o real”, parte do texto sobre Alejandra Merino foi construído com base nos depoimentos da própria personagem, presentes no documentário citado. Com isso, passamos a entender o Teatro Documentário como ferramenta na elaboração dessas cenas, mas não a única. PAVIS (2005: 387) assinala que o teatro documentário “só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e 'montadas' em função da tese sociopolítica do dramaturgo”. Em *E se Eva não tivesse dentes?*, foram mesclados textos de Alejandra Merino, juntamente com trechos de depoimentos de outras presas políticas, a textos ficcionais. Para analisarmos a cena dessa forma, devemos observar que:

A noção de Teatro Documentário está atrelada a práticas de investigação teatral nas quais o “real” é inserido em cena. Desde sua origem no início do século XX, o desenvolvimento histórico do Teatro Documentário revela as suas várias e

distintas formas de realizações práticas. Em geral, o Teatro Documentário sempre buscou questionar as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre os fatos e as verdades (GIORDANO 2013: 8).

A partir disso, podemos analisar essa parte da obra com base na presença do Teatro Documentário. O objetivo era trazer ao público experiências de mulheres presas e torturadas em regimes ditatoriais na América Latina, baseando-se em acontecimentos e depoimentos reais. A intencionalidade de documentar é um aspecto importante nesse tipo de teatro e também para *E se Eva não tivesse dentes?*. Os documentos são utilizados na construção da dramaturgia e há, como afirma SOLER (2008: 37), “o comprometimento com a análise da realidade, e a valorização dos dados de não-ficção”. No caso da cena de Alejandra Merino, buscou-se trazer seu pedido de desculpas (presente em seu depoimento) sem deixar de ressaltar as consequências devastadoras de suas delações (documentadas e analisadas por historiadores e artistas).

Outro aspecto importante do Teatro Documentário é a maneira como o espectador frui as informações transmitidas. Para caracterizar esse tipo de teatro é necessário que fique claro ao público o caráter documental da obra. Em *E se Eva não tivesse dentes?*, há um prólogo onde se apresenta historicamente cada uma das personagens, com exceção de Alejandra Merino, que é apresentada somente como “a quarta” mulher. Essa apresentação sugere se tratar de mulheres reais, além de denotar que a construção do espetáculo se baseia em dados verídicos obtidos sobre suas vidas. Além disso, o uso do distanciamento, que é também um recurso do Teatro Documentário (GIORDANO 2003: 6) se realiza quando Alejandra Merino depõe diante do público. Especificamente nesta parte da obra, buscou-se essa referência para a forma de encenação. Apesar desse compromisso com dados reais, da presença do distanciamento épico, podemos dizer que alguns pontos considerados imprescindíveis para o Teatro Documentário não são obedecidos como, por exemplo, o fato de não ter como objetivo central documentar.

É o olhar do espectador, portanto, que transforma o que está sendo apresentado em documentário. De nada adianta a intencionalidade em documentar, e o trabalho com e sobre os dados de não-ficção, se o espectador não tem uma percepção de seu caráter documental. É na relação entre todas essas instâncias que é possível existir o documentário. [...] Por consequência, ao pensar documentário nessa perspectiva o entendimento do papel de espectador no acontecimento artístico se distancia do de receptor contemplativo e passa a ser o de co-autor, que dialoga e atribui significado ao que assiste. Considera-se, pois,

a atividade dos espectadores, como algo ativo, um criar-ativo (SOLER 2008: 38).

Por outro lado, essa participação ativa do espectador é solicitada pela maneira como o texto é apresentado. As contradições presentes nele, que trazem ora dados relativos aos presos e torturados a partir das delações de Alejandra Merino, ora trechos de seu depoimento, no qual apresenta suas razões para tais atos, exigem que o espectador busque por si só formar uma opinião sobre aquela mulher.

Outro aspecto que pode ser observado é que o jogo entre “o real” e “o ficcional” evita que se estabeleça a cena como imparcial, algo que pode acontecer quando fica explícita a existência de documentos materiais em sua construção. Como afirma SOLER (2008: 39): [...] “o documento é percebido socialmente como prova imparcial dos fatos. Em nome de uma abordagem científica tomam-se documentos para comprovar discursos, obviamente, construídos por sujeitos históricos”. No espetáculo em questão, o espectador se vê diante de uma personagem tendo consciência de que, apesar de dizer textos baseados em depoimentos reais, foram construídos, na peça, ficcionalmente, mas isso não significa que a peça entregue um pensamento conclusivo. O espectador fica perante um material que processará de acordo com seus horizontes de experiências.

Considerações finais

No espetáculo *E se Eva não tivesse dentes?*, estão presentes diversas formas de aproximação à experiência teatral, porém sem compromisso em seguir todos os seus princípios e em apresentá-las de maneira completa e previamente determinada. O que acontece no espetáculo é a utilização de diversos recursos estéticos conforme a necessidade e intencionalidade presentes em cada uma das cenas. Essa liberdade formal, juntamente com a ruptura com as noções de tempo, espaço e cronologia, estabelece a presença de uma **estética anárquica** que não necessita de enquadramento em apenas um marco teórico.

Isso, na prática, significa, por um lado, que para essa estética importa mais o processo do que o resultado – tendência atual do teatro performático – e, por outro, que a liberdade do processo recreativo é o eixo construtivo do fazer artístico. Esse tipo de prática pode avançar ao ponto de estabelecer uma zona

autônoma de subjetividade que funciona paralela àquela da institucionalidade vigente (ROJO 2011: 18).

Esse conceito de estética anárquica dialoga com o conceito de RANCIÈRE (2010) de **espectador emancipado**. Assim como a estética anárquica não se limita a um estilo de encenação ou a um tempo/espaço específicos, o espectador não tem sua forma de fruir pré-determinada. A proposta artística apresentada abre-se para manifestações teatrais diferentes cujo significado específico é tensionado, o que impossibilita uma percepção unívoca pelo espectador. Dentro de uma estética anarquista, o espectador não é direcionado univocamente para olhar, ouvir, sentir, entender, agir. A ideia de emancipação do espectador elimina o enquadramento desses verbos em categorias opostas como passivos ou ativos. O intuito do espetáculo foi não direcionar para só uma forma de recepção nem determinar um sentido unívoco. Por fim, buscou-se seguir no rastro de Rancière, que entende que há igualdade entre aquele que atua e aquele que assiste, tendo ambos uma função precisa, ativa e de importância fundamental para o fazer teatral. Esse entendimento foi motor fundamental na construção do espetáculo.

Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CASTILLO, Carmen; GIRARD, Guy. *La Flaca Alejandra*. Recuerdos de la muerte. Ina; France 3; Channel 4, 1994. <https://www.youtube.com/watch?v=A6xqUqDZTz0>. (14/09/2014).
- CÉZAR, Chico. Invocação. Intérprete: Maria Betânia. In: *Âmbar*. Londres: EMI Music, 1996. 1CD. Faixa 7.
- COHEN, Paul; DOWNS, Lila. Malinche. Intérprete: Lila Downs. In: *Una Sangre*. Cidade do México: EMI, Virgin Records, 2004. 1CD. Faixa 6.
- GAVIOLA, Tatiana (dir). *Teresa: Crucificada por Amar*. Chile: Celfin Capital, 2009. 1 DVD (85 min.). <https://www.youtube.com/watch?v=9mRqaxQ QyzU>. (16/03/2014).
- GIORDANO, Davi. Breve ensaio sobre o conceito de Teatro Documentário. In: *Performatus* 5, 2013, 1-15. <http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/06/Breve-Ensaio-sobre-o-Conceito-de-Teatro-Document%C3%A1rio-%C2%AB-Performatus.pdf>. (16/05/2015).
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1950. <http://ibero.bookz.lt/Literatura/P/Paz,%20Octavio%20-%20El%20Laberinto%20De%20La%20Soledad.pdf>. (17/04/2015).

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Eliago ensayos, 2010.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Ed. São Paulo, 1965.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: _____. *Performance studies: anintroduccion*, second edition. New York & London: Routledge, 2006, 28-51.

SOLER, Marcelo. O espectador no teatro de não ficção. In: *Sala Preta* (USP) 8, 2008, 35-40. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57348/60330>. (15/06/2015).

STANISLAVSKI, konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

TAYLOR, Diana. Encenando a memoria social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

_____. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

_____. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Deslocamento, Memória e Biografia em Juan Goytisolo

Taiana Cristina da Rocha Braga¹

Resumo: A abordagem sobre cultura é bastante recorrente em textos de diversos segmentos. Neste sentido a noção de mestiçagem é uma constante em obras de distintos literatos, estando este tema diretamente vinculado às transformações ocorridas em todo o mundo. Este artigo tem o objetivo de discutir a temática do deslocamento, memória e biografia na produção literária do escritor espanhol Juan Goytisolo. Para tal, são apresentados conceitos básicos sobre os tópicos citados relacionando-os com a obra “*As semanas do jardim – um círculo de leitores*” do referido autor. Algumas obras de Goytisolo, versando sobre os referidos assuntos, são utilizadas como suporte bibliográfico, corroborando com o desenvolvimento teórico desta produção literária.

Palavras-chave: deslocamento, memória, biografia, Juan Goytisolo.

Abstract: The approach to culture is fairly frequent in texts of various segments. In this sense the notion of miscegenation is a constant in works of literary distinct, being the subject directly linked to changes occurring around the world. This article aims to discuss the issue of displacement, memory and biography in the literary production of the Spanish writer Juan Goytisolo. To this end, we present basic concepts about the topics mentioned relating them with the work “*The weeks of the garden - a circle of readers*”, said the author. Some works of Goytisolo, dealing with such matters, are used as bibliographic support, corroborating the theoretical development of this literary production.

Keywords: displacement, memory, biography, Juan Goytisolo.

Introdução

O conceito de cultura é frequentemente discutido na atualidade. O conceito de mestiçagem há muito tempo é um problema para alguns países da Europa. Sistemas excludentes como o nazismo demonstram a intolerância de alguns povos com relação a distintas culturas. O progresso e a modernidade aclararam o pensamento sobre as origens das culturas. O homem moderno percebe que as misturas estão em todas as culturas e que rechaçar tal proposição é cair no preconceito excludente - como o nazismo ou o fascismo – que por muitos anos tentou abolir das sociedades².

Definir o conceito de cultura atualmente é uma tarefa difícil de ser realizada. A definição dicionarizada estabelece como cultura *um sistema de atitudes e modos de agir, costumes e instruções de um povo* (VIANA, 2000). Ao pensarmos a cultura como algo estabelecido pela construção de variados grupos que se entrecruzam, a noção

¹ Mestre em Literaturas Hispânicas

Pós-Graduada em Literatura Espanhola Contemporânea

² GOYTISOLO, Juan. *El bosque de las letras*. Madrid: Santillana, 1995.

explicitada pelos dicionários perde seu sentido. A cultura se constrói através dos variados movimentos de pessoas, informações, imagens, etc. No mundo globalizado tais movimentos se aceleram devido ao fluxo dinâmico de conhecimento proporcionado pela internet, por imigrações e outras formas de deslocamento.

No livro de ensaios *El bosque de las letras* (GOYTISOLO, 1995), Juan Goytisolo trata a questão da cultura como resultado da mestiçagem em oposição a uma cultura castiça. A idealização de uma cultura pura, longe de qualquer influência de outros povos, é algo utópico. No caso da Espanha, o conservadorismo unificado (sociedade castiça) posterior à regência dos reis católicos se esquece da convergência cultural passada na Espanha medieval, o que traz aportes significativos de variados povos³.

O deslocamento de pessoas, por variados motivos (guerras, confrontos religiosos, inundações, etc), é uma constante na história mundial. Na antiga Grécia tal tema já era apresentado em histórias e mitos, como a longa trajetória de Ulisses narrada na obra *A Odisseia*. O povo judeu é outro grupo que pode ser tomado como exemplo no que diz respeito ao deslocamento de pessoas, já que são várias as passagens históricas em que são citadas as fugas dos judeus para diversas regiões do planeta. Para citar um caso mais recente, pode-se recorrer aos inúmeros contingentes de latinos que chegam aos Estados Unidos (legal ou ilegalmente) de variadas formas e lá estabelecem residência. Tais imigrantes trazem consigo elementos de sua cultura (cubana, mexicana, etc) e, neste novo país, assimilam uma nova, e em alguns casos mesclando estas culturas.

Agrega-se a questão do deslocamento diversos fatores, tais como as relações interculturais, a memória (vivida ou construída), a história, etc. No que se refere às relações interculturais pode-se perceber a influência entre as culturas no processo de escrita, em que podemos encontrar, por exemplo, vocabulário de outro idioma, mescla de idiomas ou até mesmo o relato em idioma diferente do de origem do escritor. Neste novo lugar, a memória (lembrança) de seu país de origem pode se apresentar de dois modos distintos, através da lembrança dos que viveram a história de seu país e também através da assimilação desta história por filhos e netos de imigrantes nascidos neste

³ Idem.

novo lugar. É também neste local que vai ser construída uma nova história para os que lá chegaram e permaneceram.

A questão do deslocamento pode ser percebida com grande expressividade na literatura. Muitos são os autores que escrevem a partir da estética deslocada, o que para Ricardo Piglia (no caso da América Latina) representa outra percepção de mundo através das margens. Neste sentido, é importante estudar o posicionamento do sujeito do/no deslocamento para percebermos os diversos processos que sucedem na construção de uma nova identidade, identidade deslocada.

Neste trabalho será realizada uma relação entre a questão do deslocamento – e o que este aporta (memória, história, autobiografia) – e a obra *As semanas do jardim – um círculo de leitores*, de Juan Goytisolo. O objetivo é apresentar como o autor – considerado uma espécie de indivíduo apátrida – trata tal questão na citada obra como reflexo de sua identidade deslocada.

Capítulo 1 – Deslocamento, autobiografia e memória

No mundo globalizado a questão do movimento de pessoas e informações é uma constante. A internet acelerou o processo de acesso aos variados tipos de culturas, informações, etc. Neste sentido, torna-se importante estudar o conceito de deslocamento e a forma como tal conceito é trabalhado na literatura espanhola.

Ao se pensar o conceito de deslocamento tem-se a idéia de traslado e trânsito de todo tipo. A noção de deslocamento é de extrema importância nos estudos sobre imaginário e memória cultural⁴. Neste sentido, torna-se importante os meios de comunicação e movimentos migratórios no que Arjun Appadurai denomina “modernidade desbordada” (APPADURAI, 2001).

No estudo do deslocamento e sua influência na literatura, alguns aspectos são ressaltados tais como a questão autobiográfica e a presença da memória. O autobiográfico pode ser percebido na obra de vários autores como Luis Antonio Villena ou Juan Goytisolo – no caso da literatura espanhola. Tais escritores expõem em suas obras traços de suas identidades e suas perspectivas com respeito a variados assuntos.

⁴ PALMERO, Elena. “Deslocamento”. In: *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

No que diz respeito à estética do deslocamento, pode-se perceber que o escritor autobiográfico utiliza a memória como suporte no seu processo de escritura. Ao pensarmos o caso específico de Juan Goytisolo, tal afirmação se sustenta na maioria de suas obras autobiográficas. A presença da memória como uma forma de recordar, ou até mesmo contestar o passado é observado tanto em romances declaradamente autobiográficos do autor – como *Coto Vedado* ou *En los reinos de taifa* – em que ele expõe vivências pessoais de sua infância, juventude, exílio voluntário em Paris, ou em obras em que se percebe traços da vida do autor – como *Duelo en el Paraíso* ou *As semanas do Jardim* – em que Goytisolo apresenta personagens com traços de sua vida, sua identidade, seu passado.

O que se percebe é que deslocamento, autobiografia e memória se situam em uma relação de interligação dentro do processo de escrita de alguns escritores, como citado anteriormente. Tais autores criam na situação de deslocamento uma nova escritura.

1.1 Deslocamento

No mundo contemporâneo a experiência da migração não é somente percebida como também discutida a partir de muitos pontos de vista. A questão do deslocamento ganha visibilidade com relação a tal proposição, pois é a partir da experiência do deslocamento que surgem outras questões relacionadas à memória, a história, etc.

O processo de deslocamento ou do trânsito de pessoas e informações não é um tema novo para a literatura. Há muito tempo a literatura tem discutido sobre a escrita deslocada, ou seja, a escrita a partir de uma situação de deslocamento.

James Clifford tem a questão do deslocamento como ponto articulador do seu pensamento sobre a cultura. Para o antropólogo a idéia de identidade cultural é um processo em construção em que influi deslocamento e relocalização, ou seja, é um processo contínuo e plural. No verbete de Elena Palmero no *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*, é ressaltado o posicionamento de J. Clifford com relação à cultura “translocal”, em que *situa a cultura em uma vasta rede de relações, complexas, móveis e, sobretudo, multidirecionais* (PALMERO, 2010). Na concepção de Clifford a cultura se constrói a partir dos variados contatos de todo indivíduo com novos costumes, modos de agir, etc, na constituição de sua identidade. Por tanto, não se pode

pensar em uma cultura fechada, castiça, pois diante das inúmeras relações estabelecidas no transcorrer da vida de cada pessoa, a identidade cultural desta se constitui.

O processo de deslocamento tem grande influência na literatura. Muitos autores, que podem ser considerados escritores do deslocamento, desenvolvem um modo de escritura particularizado. Ao tratarmos, por exemplo, a questão da apropriação de uma nova língua, percebe-se o deslocamento como realidade vivida e discursivizada. Autores que produzem obras em várias línguas - considerados por G. Steiner como “escritores plurilíngues” ao manejar variados idiomas ou até abandonar o materno – inauguram assim o que podemos denominar como uma nova poética escritural (poética do deslocamento)⁵.

1.2 Autobiografia

A palavra biografia vem de *bio*, que significa *vida* e *grafos*, que significa *escrita*. A noção mais utilizada para dar significado à palavra autobiografia está relacionada com o conceito da vida de uma pessoa escrita por ela mesma. O autor narra em primeira pessoa, acontecimentos de sua própria vida, em geral para caracterizar a sua personalidade e tudo o que está relacionado à sua identidade.

O conceito de autobiografia é uma constante na literatura e pode ser observada em obras de vários escritores. Afortunadamente o gênero autobiográfico com suas diversas ramificações (autobiografias, memórias, epistolários, diários, assim como os relatos autobiográficos de ficção) conta com um importante arsenal bibliográfico. No que concerne à literatura espanhola, o interesse da crítica por esta modalidade de escritura vem se incrementando nestes últimos anos.

O conceito de autobiografia tem sido bastante discutido em obras de vários autores. Nos últimos anos tal tema atingiu seu auge na literatura espanhola, tendo autores de grande expressividade, trabalhado tal temática.

Escritores como Luis Antonio de Villena, Antonio Gala e Juan Goytisolo são alguns exemplos de escritores espanhóis que se dedicam a tal tema⁶. Este último tem obras de grande expressividade relacionadas ao assunto, tais como *Coto Vedado*, *En los reinos de taifa*, *Juan sin tierra*, etc.

⁵ Idem.

⁶ CASTILLO, Jose Romera. *Literatura autobiográfica en España*: Apuntes bibliográficos sobre los años ochenta. In: AIH. Actas X (1989). Universidade Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

A escrita de si a partir de uma situação de deslocamento também pode ser observada nas obras dos autores supracitados. Voltando ao exemplo do autor Juan Goytisolo (foco deste trabalho) podemos perceber a questão autobiográfica diretamente relacionada ao contexto do deslocamento. O escritor, considerado um escritor do deslocamento, escreve, com propriedade, romances em que insere sua visão de mundo a partir de outro lugar, outra cultura, outra perspectiva.

1.3 Memória

A Memória, no sentido primeiro da expressão, é a presença do passado. A memória é uma representação do passado, construída através de um contexto social, familiar, nacional em que um indivíduo está inserido. Sendo assim, a memória pode ser considerada uma construção coletiva.

A origem da palavra Memória vem do grego *Mnemosine*, que era a deusa grega mãe das nove musas filhas de Zeus. *Mnemosine* lembrava aos homens a recordação dos heróis e de seus grandiosos feitos, presidido na poesia lírica. Sendo assim, o poeta era um homem possuído pela memória, um adivinho do passado, a testemunha inspirada nos “tempos antigos” da idade heróica, idade das origens. Sabe-se que os poetas da antiga Grécia, guardavam suas poesias na memória e por tal motivo eram considerados inspirados pelos deuses⁷.

Ainda que sejam os indivíduos que recordam, no sentido literal da expressão, é a sociedade que determina o que é memorável ou não. Os indivíduos de determinada sociedade se identificam com acontecimentos públicos de grande relevância para o seu grupo. Peter Burke tem uma citação de grande importância para entendermos a questão da memória na vida dos indivíduos: *Lembram muito o que não viveram diretamente. Um artigo de noticiário, por exemplo, às vezes se torna parte da vida de uma pessoa. Daí, pode-se descrever a memória como uma reconstrução do passado* (BURKE, 2000, p.70).

Este trabalho tem como fio condutor a questão da memória e da autobiografia e sua relação com a experiência do deslocamento, geográfico, temporal e linguístico.

Existe uma relação entre memória e historiografia no processo de reconstrução da história, pois ambas trabalham em um campo infinito de possibilidades. Nunca

⁷ MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. *Historia e Memória: Algumas Observações*.

haverá uma coincidência entre discurso e fato, já que é a visão de mundo de cada um que determina seu próprio discurso. A memória não pode ser considerada sob o aspecto individual, pois ela sempre está inserida em um contexto coletivo. Um problema para a historiografia é articular os três níveis de registro sobre o passado: o da memória individual, o da memória coletiva e o da historiografia⁸.

Para terminar esta discussão sobre a questão da memória e sua relação com a autobiografia e o deslocamento, cito uma passagem do livro *Historia, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*, de Márcio Seligmann-Silva, em que o autor resume o conceito de memória e sua função:

A memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve. Esses conceitos não são simplesmente antípodas, existe uma modalidade do esquecimento – como Nietzsche já o sabia – tão necessária quanto a memória que é parte desta. (SILVA, 2003)

Capítulo 2 – Análise da obra *As semanas do jardim – um círculo de leitores*

No processo de análise do romance *As semanas do jardim – um círculo de leitores*, de Juan Goytisolo, podem ser percebidas algumas características referentes a questões sobre o deslocamento, o autobiográfico e a memória. Tais questões são constantes nas obras do autor que se preocupa muito com as relações interculturais, propiciadas tanto pelo deslocamento de pessoas e informações como pela sensibilidade que Goytisolo possui para assimilar as diversas culturas que o influenciam.

Goytisolo é um escritor do deslocamento, como pode ser percebido na seguinte citação do próprio autor:

Castellano en Cataluña, afrancesado en España, español en Francia, latino en Norteamérica, nesrani en Marruecos y moro en todas partes, no tardaría en volverme a consecuencia de mi nomadeo y viajes en ese raro espécimen de escritor no reivindicado por nadie, ajeno y reactivo a agrupaciones y categorías. El conflicto familiar entre dos culturas fue el primer indicativo, pienso ahora, de un proceso futuro de rupturas y tensiones dinámicas que me pondría extramuros de ideologías, sistemas o entidades abstractas caracterizados siempre por su autosuficiencia y circularidad (GOYTISOLO, 1995).

⁸SILVA, Márcio Seligmann-. *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

Ao mostrar-se como um sujeito apátrida (deslocado), Goytisolo apresenta a questão do deslocamento como um tema de grande importância em sua vida. Tal questão pode ser percebida em variadas obras em que o autor deixa mostras de sua identidade deslocada na construção da narrativa de seus romances e na construção de personagens.

A questão do deslocamento não é vista somente com respeito à passagem de um lugar ao outro, mas também os reflexos que este deslocamento, deixa marcado nas obras do referido autor.

2.1. Deslocamento, autobiografia e memória em Juan Goytisolo

Em 1931, na cidade de Barcelona, nasce o escritor Juan Goytisolo. Ainda que descendente de uma família abastada, Goytisolo sofreu os horrores ocorridos durante a Guerra Civil Espanhola, perdendo sua mãe em um dos confrontos. Tal fato gerou em Goytisolo uma profunda aversão ao regime franquista.

Apesar de ter nascido em Barcelona, Goytisolo se considera uma espécie de indivíduo apátrida, tal como ele mesmo se define em alguns de seus romances autobiográficos, ainda que resida desde 1996 em Marraquesh. Por emigrar tanto, emigrou de quase tudo. Emigrou da pátria, da unissexualidade, dos modos de escrever, e às vezes pode-se suspeitar de que emigra da própria língua espanhola.

Juan Goytisolo é um dos principais escritores de língua espanhola, vivos e ativos. Escritor multifacetado, alterna sua forma de narrar em suas várias obras e questiona os princípios da sociedade, sendo particularmente crítico com a civilização ocidental e seus fundamentos consumistas.

Nos últimos anos são notáveis os ensaios de Goytisolo sobre as sociedades e as relações interculturais, como pode se observar em suas publicações no jornal espanhol *El País* e em livros como *El bosque de las letras*. Também são notáveis seus romances, publicados em vários países, em que diversos temas relacionados ao mundo contemporâneo⁹ são apresentados de forma crítica e de fácil entendimento.

⁹RICO, Francisco. *Historia y Crítica de la Literatura Española. Época Contemporánea: 1939-1980*. 2ª Ed. España: Editorial Crítica, 2004.

Uma questão que torna-se importante nas obras de Goytisolo se refere ao conceito de cultura. Em sua obra *El bosque de las letras*, o autor trata a questão da cultura em um capítulo com o mesmo título do livro, no qual define a cultura como uma mescla entre vários grupos de pessoas distintas. Si tomarmos como exemplo a Espanha e as invasões árabes ou judaicas e sua ação no processo de construção do país, podemos observar que não existe uma noção de cultura pura, homogênea, absoluta, pois a cultura “dita” espanhola foi diretamente influenciada por outros povos. O conceito de globalização tenta homogeneizar o que não é homogêneo – idéia totalizadora de cultura.

O autobiográfico é uma constante nos romances de Juan Goytisolo. Desde suas primeiras obras até seus escritos mais recentes o autor deixa exposto, através de seus vários personagens, marcas de sua personalidade, sua vida, seu pensamento, sua crítica social. Em suas primeiras obras o autor apresenta sua autobiografia de forma implícita na figura de alguns personagens de suas obras (como veremos a seguir), porém em obras como *Coto Vedado* e *En los reinos de taifa* o autor trabalha a questão autobiográfica de forma explícita, mostrando sua vida e sua busca pela sua própria identidade.

A questão da memória tem também grande relevância nas obras de Goytisolo, pois é através da recuperação desta memória que o autor trabalha vários temas, tais como a cultura, a guerra civil, a sexualidade, etc. Juan Goytisolo retrata situações relacionadas a sua identidade no processo de deslocamento (França, Estados Unidos, Marrocos) algumas vezes de forma direta (como em *Coto Vedado*) e outras de modo indireto (como em *As semanas do jardim*). A influência da realidade do autor em suas obras é evidente em muitos de seus romances. Em *As semanas do jardim*, por exemplo, o autor trata o tema da Guerra Civil Espanhola com uma visão crítica de quem vivenciou os horrores praticados durante os confrontos armados. Goytisolo faz uma relação entre sua realidade da infância – a guerra – e sua realidade atual – sua condição homossexual – para criar um personagem (Eusebio) dotado de suas memórias e de crítica social.

2.2. *As Semanas do Jardim*: análise

A questão do deslocamento e seu reflexo na literatura são observados em obras de variados autores. Não só o deslocamento físico, mas também os efeitos deste deslocamento, refletidos na atuação dos personagens demonstra uma profunda relação entre sociedade, cultura e literatura.

Em *As semanas do jardim* encontramos a história de Eusebio, um jovem poeta que é internado num hospital psiquiátrico, de onde virá a desaparecer sem que se saiba exatamente o que aconteceu. A partir de tais dados, um grupo de 28 leitores decide contar a história de Eusebio, escrevendo de forma coletiva um romance de 28 capítulos, nomeados segundo as vinte e oito letras do alfabeto, ou *alefato*¹⁰, árabe. Cada narrador tem sua letra, sua voz, sua versão.

Ao transcorrer do romance, descobre-se que Eusebio consegue fugir do hospital psiquiátrico com a ajuda de um antigo amante marroquino que servia ao exército nacionalista. Junto ao amante Eusebio foge para o Marrocos e lá vive uma vida modesta, seguindo os princípios religiosos islâmicos. É neste momento que a estética do deslocamento descrita no início deste trabalho, se insere como forma de representação das relações interculturais e do processo de construção de uma memória individual-coletiva – ou seja, uma memória construída pelos 28 leitores sobre Eusebio. Neste sentido, vários traços autobiográficos podem ser percebidos tanto no processo de construção do personagem quanto no que se refere à visão do autor sobre diversas questões culturais relacionadas ao Marrocos (lugar onde Goytisolo vive durante muito tempo) e a Espanha.

Neste trabalho serão elucidados os três aspectos de maior relevância percebidos no romance de Goytisolo e que se remetem a questão do deslocamento, que são: a memória – do personagem e a construída sobre ele –, a história – de Eusebio e seu amante e da Espanha – e a autobiografia. Tais aspectos são de extrema importância para compreendermos o romance como um todo.

Com relação à questão da memória, tanto do personagem como a construída sobre ele pode-se perceber alguns traços da história de Goytisolo. O escritor conta a

¹⁰ Neologismo para indicar o alfabeto árabe: diante da impropriedade de chamá-lo de alfabeto (pois não tem as letras alfa e beta), sua primeira letra “alef” foi usada para criar “alefato”. In GOYTISOLO, Juan. *As Semanas do Jardim: Um círculo de leitores*. Trad. Luis Reyes Gil. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

história de Eusebio baseado em suas próprias memórias sobre a guerra civil, tecendo duras críticas ao grupo nacionalista (do qual sua família apoiava e ele era opositor) que rejeitava a condição homossexual – principalmente quando esta era realizada com mouros – da qual o autor se assume anos depois de seu exílio voluntário durante a ditadura franquista. São várias as memórias da Espanha do período da guerra civil apresentadas pelo autor no romance, tais como as sessões de tortura, as falsificações de documentos, as mudanças de nomes, etc.

No que concerne à história de Eusebio e seu amante, alguns aspectos relacionados à questão do conceito de deslocamento descritos anteriormente são elucidados. Eusebio constrói com seu amante uma nova vida no Marrocos, longe de sua família e agora com um novo nome (Eugenio – nome dado pelos militares enquanto esteve no hospital psiquiátrico). O poeta amigo de Lorca e de outros poetas que apoiavam os republicanos, no processo de traslado da Espanha para o Marrocos cria uma nova história para si, decide viver como outra pessoa, assimila a cultura de seu novo país, mas vive um constante sofrimento por estar longe de sua irmã e por não fazer parte daquele lugar. O modo que Eusebio encontra para se punir é através das várias açoitadas que recebe de seu amante com resignação. O que se percebe com relação a tais aspectos é que a representação do deslocamento físico (Espanha-Marrocos) se reflete na obra de forma constante, pois durante todo o romance o autor trabalha a questão de afastamento de seu país de origem como um processo de libertação. Tal deslocamento se relaciona ao deslocamento realizado também por Goytisolo. O escritor que se preocupa tanto com questões relacionadas com a cultura (o que pode ser percebido em seus diversos ensaios publicados em livros como *El bosque de las letras*) trata nesta obra tal tema de forma bastante subjetiva. A fuga de Eusebio (Eugenio) para o Marrocos representa também a fuga de Goytisolo para outros países.

Ao ser tratada a questão da memória e da história, outro aspecto é salientado na obra: o autobiográfico. A condição homossexual de Eusebio se relaciona diretamente com a identidade do autor, pois assim como Goytisolo, é somente fora do seu país (através do deslocamento) que Eusebio consegue viver sua homossexualidade sem nenhum tipo de perseguição massiva. Em *Eros, mística y muerte em Juan Goytisolo (1982-1992)*, Javier Escudero Rodríguez apresenta esta questão sendo exposta nas obras de Goytisolo. Outra questão que se relaciona diretamente com o autor é o fato de Eusebio, assim como outros personagens, falar o idioma francês, pois é sabido que o

autor, durante o regime franquista, realiza um exílio voluntário na França, onde ele se casa e estabelece residência durante muitos anos. O exílio é para Eusebio, assim como para Goytisolo uma forma de libertação do que o aprisionava. Cabe ressaltar que o autor, após revelar sua condição homossexual, vive durante muitos anos no Marrocos. Outra questão expostas no romance como um traço autobiográfico de Goytisolo é a relação de assimilação de uma nova cultura. Juan Goytisolo viveu em vários países (Estados Unidos, França, Marrocos) e destes assimilou muito da cultura, tanto da escrita, como da religião, dos costumes, etc – mostras de sua face multicultural. Por toda a obra há elementos tanto da cultura marroquina (religião, comida, vocabulário, etc) como da francesa (palavras, etc) o que denota um trabalho de extrema inteligência, em que o autor consegue a partir da escrita do outro (os 28 leitores) expor seu conhecimento de mundo e sua identidade multicultural. Neste sentido pode-se perceber o deslocamento como uma realidade vivida e discursivizada na obra de Juan Goytisolo.

Ao transcorrer deste trabalho pôde-se observar que deslocamento, autobiografia e memória estão extremamente relacionadas no romance *As semanas do jardim*, de Juan Goytisolo. A partir de sua condição de sujeito do deslocamento, o autor consegue construir uma narrativa em que confluem aspectos relevantes e de grande discussão em suas obras, como a cultura, a memória, a autobiografia, a história, etc.

Conclusão

A noção de cultura está diretamente relacionada com o processo de deslocamento, como foi apresentado neste trabalho. A noção de cultura explicitada nos dicionários já não abarca os inúmeros conceitos que tal palavra acarreta. O mundo globalizado suscita inúmeros processos de deslocamento tanto de pessoas, quanto de costumes e informações.

A questão do deslocamento, discutida no transcorrer deste trabalho, já é percebida há algum tempo pela literatura. Desde o período clássico, são vários os deslocamentos de pessoas explicitados pela história mundial. São diversos os fatores que conduzem ao trânsito de pessoas (guerras, inundações, exílio, etc) de um lugar ao outro.

Agrega-se a questão do deslocamento temas como autobiografia e memória, posto que estes estão diretamente relacionados a tal questão. No processo de construção

desta nova literatura – literatura do deslocamento – a questão autobiográfica torna-se importante no sentido em que faz uma relação entre o deslocamento e a vida do autor. A questão da memória é outro aspecto de grande importância, pois é através das lembranças do período da guerra civil é que Goytisolo constrói sua narrativa.

Juan Goytisolo, um dos principais escritores vivos e ativos, é um dos autores que se inserem no contexto da estética do deslocamento. Escritor camaleônico, Goytisolo alterna sua escritura influenciado pelos diversos contatos com culturas distintas originárias dos países por onde o escritor passou. Em suas obras, questões relacionadas com a cultura, a literatura, a autobiografia e a memória são constantemente discutidas de forma crítica.

Em *As semanas do jardim*, o autor trabalha a estética do deslocamento e sua relação com a questão autobiográfica e a memória. O romance que conta a história de Eusebio, um poeta que consegue fugir da Espanha durante a guerra civil e vai para o Marrocos onde estabelece residência, é de grande importância para perceber as influências do deslocamento do autor sendo retratadas em suas obras. Ao transcorrer da obra vários aspectos relacionados à autobiografia do autor e a memória do mesmo são ressaltadas de forma clara. Escritor multifacetado, Goytisolo expõe na referida obra muito das assimilações culturais das quais ele foi influenciado (mostra de sua face multicultural).

Neste trabalho observou-se a influência direta da estética do deslocamento na obra *As semanas do jardim*, de Juan Goytisolo. O autor, enquanto sujeito deslocado – pois escreve de várias formas, em várias línguas, sobre várias culturas das quais foi influenciado – apresenta em seu romance uma perspectiva de quem conhece, influencia e é influenciado diretamente pelos lugares por onde passa. Eusébio é um ser deslocado, assim como Goytisolo, e nele e no romance em que se insere confluem vários aspectos que somente um sujeito fora do seu *locus* original poderia expressar.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada*. Dimensiones culturales de la globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BURKE, Peter. *História como memória social*. In: *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000, p. 67-89.

CASTILLO, Jose Romera. *Literatura autobiográfica en España: Apuntes bibliográficos sobre los años ochenta*. In: AIH. Actas X (1989). Universidade Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

DINIZ, Dilma C. B.; BARROS, Maria Lúcia J. D. de; ALMEIDA, Sandra R.G.; DINIZ, Thaïs F.N. (Orgs.). *Os percursos diaspóricos de Dionne Brand*. In: *Brasil-Canadá: Olhares Diversos*. Belo Horizonte: ABECAN/FALE/UFMG, 2006. P. 191-207. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>.

GOYTISOLO, Juan. *As Semanas do Jardim: Um círculo de leitores*. Trad. Luis Reyes Gil. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *El bosque de las letras*. Madrid: Santillana, 1995.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações Culturais*. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editor UFMG, 2003.

MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. *Historia e Memória: Algumas Observações*.

PALMERO, Elena. “Deslocamento”. In: *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

PEREZ FIRMAT, Gustavo. “Trascender el exílio”. In: Fornet, Ambrosio, *Memorias recobradas*. Santa Clara: Capiro, 2000.

RICO, Francisco. *Historia y Crítica de la Literatura Española. Época Contemporánea: 1939-1980*. 2ª Ed. España: Editorial Crítica, 2004.

RODRIGUEZ, Javier Escudero. *Eros, mística y muerte en Juan Goytisolo (1982-1992)*. Granada: Instituto de Estudios Almerienses, 1994.

SILVA, Márcio Seligmann-. *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

SILVA, Carmelita Tavares. *Alteridade e multiculturalismo em Coto vedado*, Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2010. 202 folhas. Dissertação de Mestrado em Literaturas Hispânicas.

TODOROV, Tzvetan. *Em Face do Extremo*. Trad. Egon de Oliveira Rangel e Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1995. (Coleção Travessia do Século)

VIANA, Moacir da Cunha. *Novo dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Didática Paulista, 2000.

Darandina Revista eletrônica - <http://www.ufjf.br/darandina/>. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política, realizado entre 24 e 26 de maio de 2011 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

A Sinuosa Dança do Real e do Ficcional em Javier Cercas

Davi Santana de Lara¹

Resumo: Este trabalho estuda a dinâmica entre o real e o ficcional no escritor espanhol Javier Cercas. Na primeira parte, faço uma leitura do romance *Soldados de Salamina* (2001) destacando a ambiguidade quanto ao pacto de leitura, que mescla o pacto ficcional e o pacto referencial. Para tanto, buscou-se dialogar com a teoria de matriz estruturalista, para mostrar que ela, por conta de uma taxonomia rígida, apresenta uma resistência contra um gênero híbrido como a autoficção. Em seguida, eu analiso *O Motivo* (1087), uma novela do primeiro livro de Cercas, em que se usa a metalepse, uma figura narrativa em que dois diferentes níveis diegéticos se interpenetram. Por fim, eu argumento a favor da hipótese de que a metalepse é uma precursora da autoficção. Tanto a metalepse como a autoficção representam uma transgressão do nosso modo de ver a ficção por atentar contra a verossimilhança e a objetificação estética da literatura.

Palavras-chave: Javier Cercas; Autoficção; Metalepse; Literatura Contemporânea.

Abstract: This paper studies the dynamics between the real and the fictional in the Spanish writer Javier Cercas. In the first part, we carry out a reading of the novel *Soldiers of Salamis* (2001) highlighting the ambiguity of the reading pact, which mixes fictional pact and referential pact. Therefore, we attempted to dialogue with structuralist theory to show that it has a resistance against a hybrid genre as autofiction due to its rigid taxonomy. Then, we analyze *El Móvil* (1087), a novel of the first Cercas's book, which uses metalepsis, a narrative figure in which two different diegetic levels interpenetrate each other. Finally, we argue in favor of the hypothesis that metalepsis is a precursor of autofiction. Both metalepsis as autofiction represent a violation of the way we see fiction by transgressing the likelihood and the aesthetic objectification of the literature.

Keywords: Javier Cercas; Autofition; Metalepsis; Contemporary Literature.

Soldados de Salamina é o livro mais conhecido e mais celebrado de Javier Cercas, ao ponto de podermos dizer que, se hoje lemos e discutimos Javier Cercas, isso se deve, sem exagero, a este romance de 2001. Quando foi lançado, seria difícil supor que teria tamanho sucesso. Eu me arriscaria a afirmar que nem mesmo o próprio Javier Cercas poderia prever que o seu quarto livro teria uma recepção tão diferente dos seus três livros anteriores. E, no entanto, foi o que aconteceu: *Soldados de Salamina* tornou-se rapidamente um best-seller; foi traduzido para mais de vinte idiomas; nomes

¹ Doutorando pela Universidade Federal da Bahia. Este artigo é resultado de uma pesquisa apoiada financeiramente pela FAPESB. E-mail: laradavi2@gmail.com

influentes do campo literário mundial, como Gabriel Garcia Marques, Susan Sontag, George Steiner, dentre outros, teceram elogios superlativos sobre a sua obra; também na academia, se registrou uma avalanche de estudos sobre ele; e, para coroar o destino bem-sucedido, o livro ganhou uma adaptação cinematográfica feita por David Trueba. Creio, repito, que isso tudo era impossível prever, no entanto, não seria absurdo pensar que Javier Cercas desejasse. O que podemos afirmar, com toda a certeza, é que ele pensava, e muito, sobre a sua condição de escritor quase inédito, autor de três livros, duas novelas e um livro de contos, que passaram quase despercebidos. Pode-se afirmá-lo porque, em *Soldados de Salamina*, este é um dos temas centrais.

Como se sabe, neste romance, o personagem principal (que é também o narrador) possui o mesmo nome que o autor real, Javier Cercas, e, não por mera coincidência, é um escritor com três livros publicados, mas quase desconhecidos. Por esse motivo, ele é obrigado trabalhar como jornalista, de modo a manter a sua verdadeira vocação – que é a de escritor. Este recurso da homonímia entre autor, narrador e protagonista é o traço distintivo da autobiografia, enquanto gênero. Ele é chamado pelos especialistas como princípio de identidade, que é o pacto que garante que o homem real que escreve não se distingue da voz do enunciado, que por sua vez não se distingue da voz do protagonista. Nas autobiografias, o princípio de identidade se alia ao pacto referencial, qual seja, o acordo tácito ou não que o autor faz com o leitor por meio de uma série de indicações textuais e paratextuais no sentido de orientá-lo a ler o seu relato como verdade. O pacto referencial se distingue do pacto ficcional, na medida em que este requer do leitor a "suspensão voluntária da descrença" (*the willing suspension of disbelief*), conforme a feliz expressão com que Coleridge, com a intenção de orientar os leitores do seu poema dramático *A Balada do Velho Marinheiro* a não considerarem os feitos maravilhosos ali narrados como verdades absolutas, mas sim como verdades coerentes dentro do universo paralelo instaurado pelo poema, acabou explicando em uma fórmula simples o procedimento geral da ficção. No livro de Javier Cercas, a presença do princípio de identidade induz o leitor a supor que está se estabelecendo um pacto referencial. Além disso, o leitor curioso poderá verificar no paratexto se certas informações que costumeiramente vêm na orelha ou nas páginas iniciais (como a bibliografia do autor, cidade de origem etc.) conferem com as informações dadas no livro. Então ele verificará que, assim como o Javier Cercas personagem, o Javier Cercas real é espanhol e possui três livros publicados.

Se além de curioso, o leitor for do tipo desconfiado, ele irá atrás de informações fora do livro, em entrevistas, crônicas ou o que mais tiver à mão, para averiguar as informações do livro. Neste caso, a desconfiança do nosso hipotético leitor será recompensada, pois em mais de uma ocasião Javier Cercas, o escritor real, declarou que, afora as informações sobre a sua carreira de escritor, todos os dados sobre sua vida pessoal e profissional são fictícios. Ora, isto cria um problema, pois, se acreditarmos no que Cercas diz, o seu livro estabelece um pacto que fica a meio caminho entre o referencial e o ficcional. Esta ideia gera uma certa resistência, pois o modo como nós fomos condicionados a pensar o mundo e os textos obedece a uma taxinomia rígida, que não admite ambiguidades. Tudo obedece à lógica do terceiro excluído: se “a” é igual a “b”, e “b” é diferente de “c”, logo “a” é diferente de “c”. Não pode haver um modelo taxionômico em que “a” seja igual e diferente de “c” ao mesmo tempo, como no livro de Cercas o personagem principal é e, ao mesmo tempo, não é o Javier Cercas real. Este escândalo lógico acarreta uma série de consequências, tanto críticas quanto teóricas. Deixemos as discussões teóricas para mais adiante e nos detenhamos na questão crítica por agora.

Num ensaio recente sobre *Soldados de Salamina*, a crítica Catherine Orsini-Saillet (2012) tenta resolver este impasse a partir da diferenciação radical entre o que é inventado e o que é referencial no livro. Ela se baseia, para isso, nas declarações de Cercas, e tenta provar que existe uma diferença estilística entre os dados referenciais e os dados fictícios, de modo a alongar ainda mais a distância entre esses dois elementos incompatíveis. Sem entrar nos méritos da análise estilística feita pela autora, eu diria que o seu argumento central se fragiliza bastante quando se baseia apenas nas declarações de Cercas em palestras e entrevistas. O que garante que, assim como diz que fez no romance, ele não esteja mentindo na entrevista? É claro que não poderemos saber. Contudo, isto não me parece tão importante quanto a própria postura de Catherine Orsini-Saillet, que age como uma leitora crédula, que não consegue pensar numa lógica de leitura em que se mesclam o postulado referencial ao ficcional. Porém, seria justamente esta mescla o que caracterizaria a autoficção, um gênero que, grosso modo, se mantém na zona de fronteira entre a autobiografia e o romance.

Na feliz expressão de Manuel Alberca, a autoficção promove um **pacto ambíguo**, no qual o que é dito pode ser considerado, ao mesmo tempo, como real e como fictício. Logo, não é de estranhar, por exemplo, que Orsini-Saillet, no ensaio citado, negue a *Soldados de Salamina* o rótulo de autoficção por julgar que, nele, o

narrador dá ênfase à sua persona de escritor, o que, para ela, não é pessoal nem biográfico o bastante. Ora, esta afirmação só tem sentido se usarmos uma definição bem limitada do campo biográfico. Na leitura que eu faço do romance, o foco dado à persona de escritor do protagonista coloca em jogo uma série de elementos profundamente íntimos, que revelam mais sobre a subjetividade do personagem do que o relato do seu cotidiano seria capaz de revelar. O livro se inicia com um trecho em que se mesclam, de modo orgânico (quer dizer, sem que se possa separar seus elementos constitutivos) fatos de ordem pessoal com outros de ordem profissional. O narrador, que está, como se disse, dentro da narrativa (intradiegético), revela que está narrando a história em um tempo posterior:

Foi no verão de 1994, já faz agora mais de seis anos, que ouvi falar pela primeira vez do fuzilamento de Rafael Sánchez Mazas. Três importantes acontecimentos tinham então acabado de se produzir em minha vida: meu pai havia morrido, minha mulher me abandonara e eu abandonara minha carreira de escritor. (CERCAS, 2012, p. 13).

Nestes dois períodos estão as bases sobre as quais o romance se desenvolverá. O primeiro período aponta para o desenrolar do enredo: Rafael Sánchez Mazas, cujo fuzilamento Javier Cercas ouvira falar pela primeira vez em 1994, era um escritor espanhol que entrou para os livros de história não como literato, mas como o fundador da Falange, partido de orientação fascista que preparou o terreno para o golpe que levou Franco ao poder, em 1936. Ele será o personagem principal de um livro que Javier Cercas, o personagem, vai se dedicar a escrever ao longo do romance. Já o segundo período aponta para o estado de ânimo em que o protagonista se encontrava quando se decidiu a escrever a narrativa sobre Sánchez Mazas. Ele atravessara uma crise terrível, que começou com a morte do seu pai, se agravou com a desistência de escrever ficção e culminou com o fim de seu casamento. O centro desta crise, no entanto, era a sua relação com a literatura. Embora os livros que já havia publicado não tenham obtido repercussão quase nenhuma, "a vaidade e a resenha elogiosa de um amigo daquela época" o persuadiram a tirar licença do jornal em que trabalhava para dedicar-se integralmente a escrever. "O resultado dessa mudança em minha vida foram cinco anos de angústia econômica, física e metafísica, três romances inacabados e uma depressão espantosa, que me derrubou no sofá diante do televisor durante dois meses" (CERCAS, 2012, p. 13).

Assim, desde o início a crise do personagem tem no centro a dúvida acerca da sua capacidade de se tornar um escritor bem-sucedido. Quando ele, ao longo do romance, se engaja na escrita do livro sobre Sánchez Mazas (que não é um romance, mas "uma narrativa real", como o personagem não para de repetir); quando ele resolve tirar outra licença do jornal, estando já reestabelecido profissionalmente, por mais que a narrativa que estamos lendo enfoque o lado objetivo da preparação do livro (pesquisas, leituras, entrevistas), o que está por trás desse processo de preparação da narrativa é o drama de um homem que luta para recuperar a sua vocação. Aliás, o próprio Cercas, em conversa com Trueba, o diretor responsável pela adaptação cinematográfica do romance, reconhece que este é o centro da obra. Se a leitura de Catherine Orsini-Saillet não vê isso, é porque ela relaciona previamente a ideia de uma narrativa autocentrada com narcisismo e futilidade. Por isso, o elemento autocentrado não poderia se aliar a uma análise de alcances políticos tão claros como em *Soldados de Salamina*.

Este, o âmbito crítico. Nele, se observa que a rigidez taxonômica se alia à condenação moral das narrativas de si para denegar a autoficção. No âmbito teórico esse mesmo casamento se observa, embora com desdobramentos levemente diferentes. Para ilustrá-lo, eu recorro ao exemplo de Gérard Genette, importante crítico e teórico francês que, no livro *Diction e Fiction*, de 1991, dedica algumas linhas ao "novo gênero". O termo está entre aspas de propósito, pois, de acordo com Genette, a autoficção não é nova, nem fica claro se ele acredita que seja um gênero. E se for, é um gênero menor e anômalo, como se verá. Em sua análise, Genette utiliza uma definição de gênero baseada nas vozes da narrativa. Assim, ele desenvolve os seguintes esquemas, onde A é o autor, N, o narrador e P, o personagem:

A autobiografia:

$$\begin{array}{ccc} & A & \\ = & & = \\ N & = & P \end{array}$$

A narrativa histórica:

$$\begin{array}{ccc} & A & \\ = & & \neq \\ N & \neq & P \end{array}$$

A ficção homodiegética:

$$\begin{array}{ccc} & A & \\ \neq & & \neq \\ N & = & P \end{array}$$

A ficção heterodiegética:

$$\begin{array}{ccc} & A & \\ \neq & & \neq \\ N & \neq & P \end{array}$$

Estes seriam os gêneros puros. A autoficção seria, sob este aspecto, um gênero problemático, pois seu estatuto lógico apresenta uma incoerência, como se vê no esquema seguinte:

$$\begin{array}{ccc} & A & \\ \neq & & = \\ N & = & P \end{array}$$

Essa contradição, de acordo com a qual o autor é e não é o personagem, provoca a mais franca antipatia de Genette, para quem isto corresponde à inverossímil afirmação do autor “sou eu e não sou eu”. Sem citar exemplos, ele afirma que todas as narrativas que, sem abandonar o *status* de autobiografia, reivindicam o *status* de ficção, são “falsas autoficções, que só são ‘ficções’ para passar na alfândega: em outras palavras, autobiografias envergonhadas.” Gostaria de chamar atenção que esta observação expressa uma crítica não tipológica, mas de ordem moral. Como se o teórico recriminasse o romancista (ou quem quer que seja o responsável pela etiquetagem editorial) pelo seu senso de oportunidade. A única forma de autoficção válida para Genette é aquela representada por Borges, em “O Aleph”, Dante, em *A Divina Comédia* e Balzac, em *Facino Cane*. Nestas obras, a figura do autor real aparece dentro da série narrativa, mas o personagem só toma emprestado do autor sua personalidade e seus traços mais marcantes; o seu destino é completamente distinto do destino da vida real. Num ótimo ensaio intitulado “Autoficção: um mau gênero?”, o crítico francês Jacques Lecarme observa:

Na realidade, os textos mencionados por Gérard Genette pertencem à categoria presumida do verossímil ou do fabuloso. Eles implicariam a não adesão séria de Dante ou de Borges em seus discursos (...). Para Genette, a única autoficção tolerável corresponde a um dos mais antigos procedimentos ficcionais, que consiste, através de uma metalepse muito habitual, em fingir que o autor entra em sua própria ficção. (LECARME, 2004, p. 73-74).

Creio que Lecarme toca no xis da questão quando fala da metalepse. Segundo a definição do próprio Genette, metalepse é uma figura narrativa na qual se produz um trânsito ou um encontro entre dois níveis diegéticos diferentes. O exemplo clássico é o conto “Continuidade dos Parques”, de Júlio Cortázar, onde um personagem, confortavelmente sentado na poltrona de seu quarto, lê um conto policial em que um criminoso está prestes a cometer um assassinato. Na página final do conto (o que estamos lendo e o que o personagem lê) o assassino entra no quarto do personagem e o mata. São dois níveis diferentes que se encontram, o do relato que nós, leitores reais, lemos, e o do relato meta-ficcional, que o personagem lê. No caso das obras citadas acima, os três exemplos que Genette considera aceitáveis como autoficções, também há o entrelaçamento de dois níveis narrativos, porém de um modo diferente do que acontece no conto de Cortázar. Em “O Aleph”, por exemplo, nós acompanhamos o cotidiano de um homem de meia idade que encontra um objeto, o Aleph, onde se pode divisar a totalidade do universo. No decorrer do relato, somos informados que esse homem se chama Jorge Luis Borges. O nível referencial da realidade, no qual estamos acostumados a ver o nome de Borges, se mistura ao nível fantástico do conto.

“O Aleph” foi publicado em 1949, é uma obra relativamente recente. *A Divina Comédia*, em que se vê o mesmo procedimento de intrusão do autor na obra, é do século XIV. Outras obras metalépticas ainda mais antigas poderiam ser citadas. Mas o importante é saber que este é um recurso narrativo muito antigo e, por isso mesmo, ele é recorrentemente invocado pelos críticos mais reativos à autoficção com o intuito de mostrar que o mesmo procedimento de ambiguidade que caracteriza este gênero já existia há muito tempo. Outros críticos, Lecarme entre eles, acham melhor entender que, ao contrário, a metalepse e a autoficção são coisas distintas. Para Lecarme (e eu devo dizer desde já que, neste ponto, concordo com ele) o gênero autoficcional não se baseia numa simples transgressão lúdica, como a metalepse. É uma transgressão de outra ordem, mais radical. É um jogo extremamente perigoso com o quebra cabeça do imaginário no qual o romancista mistura as peças que tinham lugar cativo na literatura e revela, com isso, novas imagens, que vão se formando à medida que o leitor toma

contato com as obras que estão sendo escritas conforme este novo modelo. Se se observa tanta resistência para admitir este novo modo de narrar e de conhecer por meio da literatura, creio que isso pode se explicar, dentre outros motivos, porque este novo e escandaloso modelo narrativo ataca os alicerces sobre o qual certa concepção de ficção, como uma estátua grega, se encontra desde pelo menos o século XVIII, no ocidente. Este pedestal é o que determina o lugar da ficção em nossas vidas, assim como a curadoria determina o que entra e o que fica de fora de um museu. E o que garantiu o lugar da ficção no ocidente nada mais é do que a verossimilhança, o princípio segundo o qual a ficção deve ser considerada autônoma, ou seja, algo que só tem importância em seu mundo paralelo, mas que é ineficaz no mundo objetivo: numa palavra, como algo *desinteressado*. No *Discurso da Narrativa*, Genette ([19--], p. 235) afirma, acerca da metalepse:

Todos esses jogos manifestam, pela intensidade de seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor a expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria; fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta. (grifos do autor).

Pois, é justamente essa fronteira tornada sagrada pelos adoradores da arte que, no meu modo de ver, a autoficção profana, fazendo nela a sua morada. Ao desrespeitar essa linha de sombra, que serviu e ainda serve de parâmetro para a nossa vivência da ficção como arte, a autoficção não está atacando a ficção, mas o elemento estético que, na ficção, foi tornada ídolo. Está se insurgindo de modo radical (como a performance, nas artes visuais, ao seu modo, também o fez) contra a objetificação estética. Esta é, ao meu ver, a grande diferença entre a autoficção e a simples metalepse. No entanto, acredito que a metalepse moderna pode ser considerada como uma espécie de técnica precursora da autoficção. Não é à-toa que o nome de Borges é frequentemente invocado por autores contemporâneos como um precursor de seus experimentos mais radicais de entrelaçamento da ficção com a vida. Não é à-toa, também, que, como Genette mesmo admite num longo ensaio sobre a metalepse que ele publicou em livro recentemente (*Matalepsis: de la figura a la ficción*, 2004), em suas formas mais extremas, a metalepse “responde evidentemente melhor à nossa concepção – romântica, pós-romântica, moderna, pós-moderna, digamos – da criação, que de bom grado concede a esta última uma liberdade, e a suas criaturas uma possibilidade de autonomia que o *ηθος* [ethos]

clássico, mais pé no chão ou mais tímida, nem sequer concebia”² (2004, p. 31-32). Por fim, creio que também não é à-toa que, antes de *Soldados de Salamina*, Javier Cercas tenha publicado *O Motivo*, uma novela em que se observa um tipo bastante curioso de metalepse.

Existe uma relação complexa entre *O Motivo* e *Soldados de Salamina*, que vai para além do simples fato de terem sido escritas pela mesma pessoa. *O Motivo* é um livro de novelas, o primeiro de Javier Cercas, publicado pela primeira vez em 1987 e republicado em 2002 (um ano depois de *Soldados de Salamina*) com apenas uma novela, justamente a que emprestava seu nome ao título. Em *Soldados de Salamina*, na segunda parte, homônima, Javier Cercas, o personagem, faz uma entrevista com Roberto Bolaño, grande romancista chileno, amigo pessoal do Javier Cercas de carne e osso, transformado em ser de tinta e papel pelo espanhol. Assim que Cercas chega ao apartamento de Bolaño, este lhe pergunta: "Escuta, você não é Javier Cercas de *El Móvil* e *El inquilino*?" para, mais adiante, comentar: "Do primeiro não me lembro muito bem – admitiu por fim. – Mas acho que tinha um conto muito bom sobre um filho da puta que induz um pobre coitado a cometer um crime para escrever um romance, não é?" (CERCAS, 2012, p. 129; p. 130). Com efeito, este é o enredo de *El Móvil*, *O Motivo*, novela resgatada do esquecimento por seu autor mais de quinze anos depois de sua publicação original. A outra semelhança (e que me parece bastante importante) com o romance mais famoso do autor, é que *O Motivo* tem no centro de sua trama um escritor no processo de escrita de um romance.

Como já deve ter ficado claro, eu entendo a autoficção como um exemplo e um sintoma de uma mudança em curso no modo como encaramos a ficção em sociedade. No caso de Javier Cercas, essa mudança é melhor observada à medida que, dentro do expediente autoficcional, vemos um escritor em crise, que não se sente apto a escrever conforme o modelo tradicional e busca alternativas para continuar escrevendo. Este é o argumento de *Soldados de Salamina*, na medida em que o Javier Cercas ficcional coloca a sua carreira como escritor de ficção em xeque e, para superá-la, resolve escrever "uma narrativa real". De modo análogo, podemos dizer que esta hibridização foi também a

²Tradução minha da versão em espanhol (que, por sua vez, é uma tradução do original em francês): "responde evidentemente mejor a nuestra concepción –romântica, posromântica, moderna, posmoderna, digamos– de la creación, que de buena gana ortoga a esta ultima una libertad, y a sus criaturas una posibilidad de autonomía que el ηθος clásico, más pedestre o más tímido, ni siquiera concebia" (2004, p. 31-32).

saída encontrada pelo Javier Cercas real, que, em *Soldados de Salamina*, faz ficção impregnando-a de real, de modo a tornar impossível diferenciar uma coisa da outra. Se, como acredito, se pode estabelecer uma narrativa histórica em que a metalepse prepara o terreno, forçando os limites entre a ficção e o real, para o surgimento da autoficção – então *O Motivo* pode ser lido como um precursor da obra mais celebrada de Cercas na medida em que, num gesto único e bifronte, coloca em cena o drama do escritor em atividade e transgride os postulados da verossimilhança ficcional.

Assim se inicia a novela de estreia de Cercas (2005, p. 13):

Álvaro levava seu trabalho a sério. Todos os dias se levantava às oito horas em ponto. Tomava uma ducha fria para se reanimar e descia ao supermercado para comprar pão e jornal. Na volta preparava café, torradas com manteiga e geléia, e tomava café-da-manhã na cozinha, folheando o jornal e ouvindo rádio. Às nove da manhã sentava no escritório, pronto para iniciar sua jornada de trabalho.

Percebe-se, de entrada, uma diferença fundamental em relação à outra obra do autor que nos interessa aqui: o narrador é impessoal, extradiegético. Este é um dado importante e gostaria que o leitor o fixasse, pois mais adiante ele terá uma importância fundamental para a interpretação da obra. Como ficamos sabendo logo mais, no curso da narrativa, Álvaro trabalha como advogado. Ou seria melhor dizer: tem um emprego como advogado; um emprego que ele escolheu justamente por ocupar o mínimo do seu tempo (é apenas no turno da tarde e não demanda muita responsabilidade) de modo a dispor de mais tempo para o seu verdadeiro trabalho: a literatura. O narrador insere aí uma distinção sutil entre emprego e trabalho que me parece relevante na medida em que, nesta distinção, está implicada a ideia de vocação, que também é o ponto de partida de *Soldados de Salamina*. Num caso e no outro, o protagonista é movido por uma necessidade íntima e nunca suficientemente elaborada que o leva a escrever. Escrever é preciso: isto não está em questão, mas sim o que escrever. O primeiro capítulo da novela aqui em questão, ou boa parte dele, se ocupa desta questão.

Álvaro pensa primeiramente em escrever um poema lírico, depois reconsidera e se decide pela epopeia. Mas uma epopeia escrita em prosa, por considerar a epopeia em verso uma forma que só pode ser apreciada por um público muito restrito. Por fim, reconsidera mais uma vez e decide escrever um romance: "O romance nascia com a modernidade, era o instrumento adequado para realizá-la" (CERCAS, 2005, p.18). Perceba-se que todas essas informações são dadas por meio de um discurso indireto, no

qual a informação é transmitida pela instância narrativa. É também assim que nos são transmitidas as reflexões de Álvaro sobre o romance moderno, que testemunhou no século passado, em mais de uma ocasião, o anúncio de sua morte. "Perante esta sentença de morte, houve duas apelações sucessivas no tempo e igualmente vãs", pensa Álvaro. Uma era de ordem "negativa", e buscava "preservar a grandeza do gênero" mediante um "experimentalismo superliterário, asfixiante e verbosamente autofágico". Creio que se pode colocar, nesta categoria, as obras mais extremas de James Joyce e os experimentos do *nouveau roman*. A segunda "era positiva" e "se encerrava voluntariamente num horizonte modesto", se refugiando "em gêneros menores, como o conto e a nouvelle, e com esses sucedâneos renunciava a toda vontade de captar a vida humana e a realidade de uma forma abrangente e totalizadora" (CERCAS, 2005, p. 19). Neste grupo se encontram todos os contistas e microcontistas, e as demais formas minimalistas da narrativa. Por esses motivos, Álvaro intenta retomar, em seu romance, a grandiosidade do gênero "regressando ao seu momento de esplendor", sem, com isso, ignorar "as contribuições técnicas e de outras ordens que o século havia proporcionado e que, no mínimo, seria estupidez desperdiçar". Por fim, conclui, sentencioso: "Era preciso regressar ao século XIX; era preciso regressar a Flaubert" (CERCAS, 2005, p. 20).

Haveria ainda algumas coisas a discutir sobre esse capítulo de entrada, como, por exemplo, a concepção de literatura do personagem, já que ela interfere diretamente na formulação do seu projeto literário, conforme acabei de glosar. Porém, creio que esta discussão não é indispensável para a linha interpretativa que eu quero desenvolver, aqui. De modo que, por ora, gostaria de me deter nesta escolha inusitada pela figura de Flaubert como modelo. Uma das características mais marcantes do autor de *Madame Bovary* é a sua aspiração à objetividade absoluta. Para ele, o autor, quer dizer, a voz autoral, deve sumir por detrás da narrativa. O seu objetivo final é fazer com que as coisas e as pessoas falem por si próprias. Não me interessa discutir a validade ou a não validade desta aspiração, nem se ela é ou não possível. Quero somente registrá-la como uma poética da narrativa, que é o que ela é, e mostrar como, a priori, ela contrasta e destoa da proposta da novela que estamos lendo, *O Motivo*, cujo tema central é justamente a interferência do autor na realidade.

Gostaria de chamar atenção ainda para outro aspecto decorrente da escolha da figura de Flaubert, conforme uma observação do filósofo francês Jacques Rancière: "Quando são publicados, *Madame Bovary* ou *A educação sentimental* são imediatamente percebidos como 'a democracia em literatura', apesar da postura

aristocrática e do conformismo político de Flaubert." De acordo com Rancière, esta "democracia em literatura" é observada, inclusive, em sua "recusa em confiar à literatura uma mensagem". Flaubert "é democrata, dizem seus adversários, na sua opção de pintar em vez de instruir." Por fim, afirma: "Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas" (RANCIÈRE, 2009, p. 19). Se eu trago estas reflexões para o debate é porque, primeiro, eu gostaria de deixar sublinhado que uma fórmula poética nunca é apenas um assunto restrito da poética, pois ela pressupõe uma forma específica de organização política, independentemente (como Rancière bem observa) da ideologia do personagem, da obra ou do autor; segundo, porque a fórmula poética flaubertiana, em específico, é um dos marcos mais relevantes da nossa concepção moderna de arte enquanto um objeto estético, ou seja, como o produto de uma esfera que está completamente separada da esfera da efetividade e do interesse.

Por fim, Álvaro determina qual o argumento do seu romance. Reproduzo aqui o trecho em que o narrador o explica:

Propôs-se a narrar a incrível epopéia de quatro personagens menores. Um deles, o protagonista, é um escritor ambicioso que está escrevendo um romance dentro do romance ambicioso. Esse romance dentro do romance conta a história de um jovem casal sufocado por dificuldades econômicas que destroem a sua convivência e minam sua felicidade; o casal decide assassinar um senhor antipático que vive, de forma extremamente austera, no mesmo edifício que eles. Além do escritor desse romance, o romance de Álvaro tem três outras personagens: um jovem casal que trabalha de manhã até a noite para manter, a duras penas, o seu lar, e um senhor que vive modestamente no último andar ocupado pelo casal e pelo romancista. À medida que o escritor do romance Álvaro escreve o seu próprio romance, a convivência pacífica do casal de vizinhos se altera e se perturba (...). Um dia o escritor encontra seus vizinhos no elevador; o casal leva consigo um objeto comprido envolto em papel pardo. O escritor imagina, algo illogicamente, que esse objeto é um machado, e ao chegar em casa resolve que o casal de seu romance matará a machadadas o velho rentista. Alguns dias depois coloca o ponto final em seu romance. Nessa mesma manhã, a porteira descobre o cadáver do velho que vivia modestamente no mesmo edifício do romancista e do casal. O velho havia sido assassinado a machadadas. (CERCAS 2005, p. 21-22).

A transcrição deste longo trecho se justifica por que, com isso, eu economizo espaço para explicar o argumento de *O Motivo*, posto que este se confunde, com leves alterações, com o argumento do romance dentro do romance que Álvaro está escrevendo. Perceba-se que, com isso, o leitor é informado, sem que o saiba, logo no início da novela, do que vai acontecer em seguida. No edifício em que Álvaro mora, no

último andar, também mora um senhor, de nome Monteiro, com estilo de vida modesto. No mesmo andar que o protagonista, também mora um casal (Enrique e Irene Casares) em dificuldades econômicas, cuja convivência vai sendo desgastada à medida que Álvaro avança na preparação do seu romance. Aqui entra a diferença principal: é o próprio Álvaro quem incita, por meio de um sem número de joguetes psicológicos e recursos dignos de um filme de espionagem, a discórdia entre o casal. E é ele quem incute na cabeça dos Casares a ideia de assassinar o sr. Monteiro e roubar as suas economias, avaramente guardadas num cofre em sua residência. E é justamente o que os Casares fazem, com direito à reprodução do episódio do elevador, conforme o romance que Álvaro tinha projetado, no qual Álvaro acredita que reconhece um machado dentro de uma das sacolas que os seus vizinhos trazem nas mãos. Mal formulo o argumento da novela de Cercas, o leitor é arrastado para dentro de um redemoinho, em que a mesma narrativa, a mesma história, o mesmo argumento se multiplica indefinidamente, como num jogo de espelhos ou num *mise en abyme* espiral e infinito. E, de fato, este é o efeito vertiginoso desta narrativa, quando vamos nos dando conta, à medida que a leitura progride, deste espelhamento nauseante dos dois níveis narrativos descritos na novela: o de Álvaro e o do romance que Álvaro escreve.

É necessário dizer, no entanto, que esse espelhamento entre os dois níveis não configura necessariamente uma metalepse. A existência de dois níveis diegéticos configura uma narrativa metadieética; apenas a intrusão de um nível no outro pode ser considerada uma metalepse. Neste caso, não há como afirmar que um nível invada os domínios do outro. E nisso Javier Cercas é muito cuidadoso. É só depois de já ter definido o argumento do romance que vai escrever que Álvaro conhece o sr. Monteiro e os Casares e os elege como modelos dos seus personagens. O fato de, assim como no romance dentro do romance, o senhor Monteiro morar no último andar do edifício em que Álvaro morava e os Casares serem seus vizinhos de andar é, com efeito, uma coincidência muito suspeita. Mas ela pode ser tomada apenas como isso: uma coincidência. Outra explicação possível é que Álvaro, inconscientemente, tinha traçado o plano de seu romance a partir da observação de Monteiro e os Casares, que ele teria visto uma vez ou outra, ao longo de sua estadia naquele edifício, e, sem se dar conta, os teria retido na antecâmara de sua pré-consciência. Esta interpretação, por extravagante que seja, garante a verossimilhança do relato, sem que, para compreendê-lo, precisemos recorrer ao fantástico ou ao maravilhoso.

No entanto, não há como fugir da metalepse no fim da novela, quando se dá o desfecho previsto pelo romance de Álvaro, e os Casares matam o sr. Monteiro e roubam as suas finanças. Com uma diferença, que não havia sido prevista por Álvaro enquanto levava adiante o seu plano de induzir os seus vizinhos de andar a matar o Sr. Monteiro: os Casares não mataram o velho a machadadas, mas com uma chave de fenda que eles haviam tomado emprestado a Álvaro antes do crime e, depois de consumado, a haviam devolvido ao dono com o intuito de incriminá-lo. Assim, Álvaro acabou sendo vítima do próprio artil. Porém, é justamente quando se percebe infalivelmente condenado (os policiais facilmente o ligariam ao crime, não só por causa da prova física da chave de fenda suja do sangue do sr. Monteiro em seu apartamento, mas pela atitude suspeita que havia mantido enquanto tentava coletar informações do vizinho idoso para passá-las aos Casares), é neste momento em que não há mais para onde ir, que não há mais nenhum artil para ser feito e que ele não pode mais adiar a escrita do romance – é neste momento que Álvaro se senta para escrever:

‘Álvaro levava seu trabalho a sério. Todos os dias se levantava às oito horas em ponto. Tomava uma ducha fria para se reanimar e descia ao supermercado para comprar pão e jornal. Na volta preparava café, torradas com manteiga e geléia, e tomava café-da-manhã na cozinha, folheando o jornal e ouvindo rádio. Às nove da manhã sentava no escritório, pronto para iniciar sua jornada de trabalho.’ (CERCAS, 2005, p. 105).

O parágrafo com que a novela termina é o mesmo parágrafo, palavra por palavra, que inicia o relato. Neste momento, ocorre uma metalepse tão vertiginosa quanto o jogo metadieético da *mise en abyme* que vimos acima. Só que aqui, o jogo de espelhamento infinito ocorre por meio da intrusão de um nível narrativo no outro. O leitor se pergunta se a novela que acabou de ler, e que era narrada por um narrador extradieético e impessoal, não era, na verdade, narrada por Álvaro o tempo todo, e o recurso da terceira pessoa só se deu por conta de uma economia discursiva, configurando uma narrativa **metadieética reduzida** ou **pseudodieética**, conforme a definição de Genette ([19--], p. 235-236): "essas formas de narração em que a estação metadieética, mencionada ou não, se acha imediatamente excluída em proveito do primeiro narrador, o que faz, de alguma maneira, a economia de um (ou, por vezes, de vários) nível narrativo". Assim, o narrador só se assume na sua impessoalidade extradieética como um modo de poupar as explicações preliminares segundo as quais

ficaria entendido que o leitor estava lendo um romance escrito pelo personagem deste mesmo romance.

Seja como for, este recurso narrativo envolve a obra numa aura de irrerealidade, ou, seria melhor dizer, de frágil verossimilhança, na medida em que sublinha e destaca o seu caráter "artificial". Neste sentido, *O Motivo* antecede a transgressão mais radical que será observada em *Soldados de Salamina*, quando Javier Cercas se utiliza do pacto ambíguo para colocar em cena, mais uma vez, os conflitos de um escritor durante a composição de um romance.

Para terminar este ensaio, gostaria apenas de fazer uma observação acerca de um tema que eu levantei algumas vezes: o da obra de arte a partir da perspectiva estética. Como afirmei, a autoficção pode ser entendida como uma reação à objetificação estética da arte, que, grosso modo, pode ser explicado como o expediente por meio do qual a filosofia relega a arte a um universo autônomo, no qual ela pode tudo, mas fora do qual ela não pode nada. A objetificação estética é o que torna a arte ineficaz e que contribui para o melhor ajuste da arte na sociedade. Porém, dizer que a autoficção é uma reação a isso, não é o mesmo que dizer que, com a autoficção, a literatura conseguiu por fim superar o seu regime de autonomia estética. Do mesmo modo, os atletas olímpicos tentam superar a condição humana, mas conseguem apenas estabelecer, a cada novo recorde, um novo parâmetro, bem delimitado, da condição a que estamos sujeitos. Isso nos leva a perguntar: a arte superou a estética? Um dos autores que eu citei aqui, Rancière, é categórico quando afirma que, para ele, vivemos no regime estético das artes. Porém, este regime estético é marcado por mudanças e por convulsões. Creio que a autoficção é isso, uma convulsão. Assim como a metalepse, num grau menor, também o é.

Referências bibliográficas

CERCAS, Javier. **O Motivo**. Trad. Bárbara Guimarães. São Paulo: Francis, 2005.

_____. **Soldados de Salamina**. Trad. Wagner Crelli. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. (Coleção Folha. Literatura líbero-americana ; v. 13)

GENNETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa, PT: Vega, [19--].

_____. **Metalepsis:** De la figura a la ficción. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. pp. 67-110.

ORSINI-SAILLET, Catherine. Del pacto referencial a la ficción: *Soldados de Slamina* de Javier Cercas. In: CASAS, Ana (Org.). **La autoficción:** Reflexiones Teóricas. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L., 2012.

RACIÈRE, Jacque. **A partilha do sensível:** Estética e Política. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental or., Editora 34, 2009.

Varia

A infância e sua literatura na obra de Josefina Plá

Andre Rezende Benatti¹

Resumo: O presente artigo se propõe a analisar a infância na literatura e a literatura infantil de Josefina Plá, artista hispano-paraguaia. Partiremos do princípio de infância como construção feita pelo homem em meados do século XVII, assim discutiremos o lugar da criança e sua literatura na sociedade humana, visando, também, o homem como um ser já criado pela sua própria mão, portanto, a infância, tal como a conhecemos hoje, como segunda criação deste homem. Como base para essas observações, utilizaremos as narrativas adultas “Sisé” e “Siesta” e as coletâneas infantis *Maravillas de unas Villas* (2003) e *Los Animales Blancos y otros cuentos* (2001). Para tanto, nos valeremos de conceitos dos estudos literários e da infância na literatura e cultura.

Palavras-chave: infância; Josefina Plá; narrativa.

Resumen: El presente artículo se propone a analizar la infancia en la literatura y la literatura infantil de Josefina Plá, artista hispanoparaguaya. Partiremos del principio de infancia como construcción hecha por el hombre en meados del siglo XVII, así discutiremos el lugar del niño y su literatura en la sociedad humana, mirando, también, el hombre como un ser ya creado por sus propias manos, por tanto, la infancia, tal como la conocemos hoy, como segunda creación de este hombre. Como base para estas observaciones utilizaremos las narrativas adultas “Sisé” y “Siesta” y las colectâneas infantiles *Maravillas de unas Villas* (2003) y *Los Animales Blancos y otros cuentos* (2001). Para tanto, nos valdremos de conceptos de los estudios literarios y de la infancia en la literatura y cultura.

Palabras clave: infancia; Josefina Plá; narrativa.

1 Concepções da infância

Quando remexemos e fazemos “arrumações” em nossas casas, daquelas em que tiramos o pó daqueles objetos que quase não usamos, daquelas em que reviramos todos os papéis antigos há muito não vistos, que ficaram guardados bem ao fundo das gavetas sob tantas coisas que agora julgamos mais importantes ou de mais valia em nossa vida, nesses momentos sempre nos deparamos com um ou outro papel ou objeto que pertenceu à nossa infância. Então, uma torrente de memórias esparsas começa a borbulhar em nossas mentes e, assim, a memória, fragmentada por natureza, começa a preencher os vazios que a mente criou, por não conseguir guardar tudo, e as lembranças relacionadas àquele pedaço de papel ou objeto retornam, por vezes fictícias, mas sempre emocionantes.

¹ Mestre em Letras, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Doutorando em Letras Neolatinas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Bolsista Capes; Pesquisador do Núcleo de Estudos Historiográficos de Mato Grosso do Sul; e-mail: andrebenatti@ufrj.br.

O mundo que rodeou nossa infância, este que “esquecemos” quando nos tornamos adultos ou que, assim como os papéis antigos há pouco mencionados, deixamos no fundo das gavetas de nossa memória, é, como toda parcela da vida humana, uma criação, nem sempre existiu da maneira que conhecemos repleto de fantasia, cores, sabores, magia. Em grande parte da história humana este mundo simplesmente não existia de tal forma; até meados do século XVII o mundo adulto e o mundo infantil compartilhavam quase sempre os mesmos territórios e percepções.

Ao pensarmos a infância, este tempo que pertenceu e/ou pertence, d’alguma forma, a todo ser humano que chega à idade adulta, nos permitimos entender não somente sua história, que ao longo do tempo, assim como toda parcela de vida humana, muda, mas também pensar as diversas relações construídas em torno de sua concepção; permitimo-nos, dotados agora da dita “razão” que a maturidade nos implanta, compreender um mundo criado para nos “tirar” deste mundo empírico e ao mesmo tempo nos inserir nele. Por isso faz-se importante um olhar para seu desenvolvimento e significado na modernidade, o contexto no qual esta foi criada, como a temos na contemporaneidade, compreendendo os momentos favoráveis para este desenvolvimento.

A infância, como produto da modernidade, não pode ser compreendida se não for relacionada a fatores que contribuíram para sua construção, concebidos diante das necessidades estabelecidas pela racionalização do homem em contexto social.

*La idea de la infancia aparece así como entrecruzada inevitable, si bien con frecuencia sólo latente, de muchos de los rasgos fundamentales de la modernidad literaria. Ahí están la memoria, la temporalidad, el perspectivismo, el énfasis sobre la visión, el afán tan característicamente moderno por profundizar en nuevos umbrales de experiencias (la expresión es de Jauss), la preocupación de generar nuevas voces...*² (CABO ASEGUINOLAZA 2001: 32).

Portanto, não nos resta dúvida de que a ideia que fazemos hoje de infância – esta rodeada de fantasias, cuja realidade é permeada de contos de fadas, os quais fazem parte dela tornando “real” tudo o que a imaginação permitir – se distingue, por exemplo, das

² Tradução nossa: “A ideia da infância aparece assim como uma entrecuzilhada inevitável, se bem que com frequência só latente, de muitos dos rasgos fundamentais da modernidade literária. Aí estão a memória, a temporalidade, o perspectivismo, a ênfase sobre a visão, o afã tão caracteristicamente moderno de aprofundar em novos umbrais de experiências (a expressão é de Jauss), a preocupação de gerar novas vozes...”

crianças retratadas na pintura de *As Meninas*, de Diego Velázquez, ou do pequeno Lázaro, de *Lazarillo de Tormes*, crianças que “viveram” em uma época em que a infância que conhecemos não existia. Assim, o que pretendemos com este ensaio é limiar os dois períodos em obra da artista hispano-paraguaia Josefina Plá, cujas obras foram capazes de apreender os dois universos, o universo da criança com a infância tal como estamos acostumados e o universo da criança sem a infância, no qual o ser criança se faz meramente por uma questão de temporalidade natalícia, contada apenas por um espaçamento de anos, não por atitudes, não por costumes, o ser criança se faz apenas por uma questão numérica.

De acordo do SARMENTO (2007), o conceito que se conhece sobre a infância que foi construída historicamente é baseado em uma percepção adulta de tal fazer da vida. No entanto, assim como podemos perceber em outros vertentes estudos, por vezes tais perspectivas de um em relação ao outro se fazem problemáticas, ocultando a realidade social e cultural da criança necessitando, assim, de uma ruptura do modelo da infância até agora construído. Assim, tudo o que conhecemos, ou acreditamos conhecer, do universo da infância foi criado por adultos. Desde os contos de fadas repletos de magia, de seres fantásticos, de bruxas sempre más e de aparência envelhecida usando roupas escuras até príncipes e princesas perfeitos, dotados de todas as virtudes inventadas pelo ser humano, toda a fantasia, assim como por vezes a falta dela, tudo, dos livros infantis ao vídeo game, tudo foi criado por adultos, pensado por adultos, ou seja, a infância é um produto adulto.

Em conformidade com as ideias de ARIÈS (1981), percebemos que a infância, surgiu juntamente com os primórdios da sociedade industrial, momento em que a aprendizagem formal passa a ser responsabilidade da escola, enquanto à instituição familiar caberia o lugar da afeição.

Tais mudanças no comportamento da sociedade ocorreram em meados do século XVII e influenciaram na maneira com que as práticas educacionais foram postas, pois até então o mundo da criança e do adulto era o mesmo, não havia uma diferenciação entre o meio de um e de outro e a aprendizagem se dava pela proximidade de tais grupos e, conseqüentemente, por meio da observação.

Aceitando-se a tese de ARIÈS (1981), é preciso acolher a ideia de que a infância, tal qual é entendida hoje, resulta inexistente antes do século XVII. Todos os grupos das diversas faixas etárias eram relativamente iguais, ou seja, não havia muitos estágios de vida e os que existiam não eram tão claramente demarcados. A criança tinha

muito menos poder ou influência do que atualmente tem em relação aos adultos. E, provavelmente, ficava mais exposta à violência dos mais velhos (ARIÈS 1981), não era proprietária de seu próprio corpo. No entanto, havia aquelas, como Luiz XVI, na França, que possuíam poder sobre qualquer coisa, no caso de Luiz XVI, do reino francês, sendo tratado como igual ou superior por todos. Assim como havia os que jamais saíam da condição de infante, como os escravos, que nunca possuíam poder algum, eram classificados como dependentes, tidos como seres inferiores. Nunca se deve esquecer, claro, que neste período o que era tido como infância quase nada tem a ver com o que temos hoje; por este motivo temos tais comparações.

No entanto, mesmo tal criação sendo já secular, podemos perceber que por diversas vezes, por se tratar talvez de algo que não esteja regido por lei, não é “respeitada”. Ainda há, e provavelmente sempre haverá, aquela criança cujo mundo é muito próximo ao do adulto, a ela não sendo possibilitado o mundo da fantasia ou o mundo da criança, tal qual estamos acostumados nos dias correntes. Tais personagens – pois aqui estamos a tratar de literatura – às quais a infância é negada perpassam diversas vezes a obra de Josefina Plá. Exemplo disso é a personagem Maria, do conto “*Siesta*”, que sempre deve estar fazendo alguma tarefa doméstica, pois sua avó não gosta que a menina fique “ociosa”, *“la chiquilina atafagada limpiando el corredor. María debería estar descansando; pero Doña Ceferina ha salido, no volverá hasta las tres; y la vieja no permite que en su ausencia la chiquilina esté ociosa”*³ (PLÁ 1996: 187), ou Cayetana, que em um conto homônimo é uma empregada doméstica desde tenra idade.

2 Infância na literatura e literatura para a infância

Ao buscarmos as concepções e origens do que se entende por infância e literatura infantil fica extremamente difícil, para não dizer impossível, ligarmos tais pensamentos às lembranças de nossa própria infância, assim como as lembranças recentes de sobrinhos, filhos, alunos ou quaisquer crianças com as quais convivemos. Logo nos vemos cercados por histórias fantasiosas, por seres mágicos, bruxas e dragões.

Contudo, algo recorrente que nos vem de pronto à memória são as histórias que nos foram contadas na infância, ou seja, a literatura da infância. Ao nos preocuparmos

³ Tradução nossa: “a menininha atarefada limpando o corredor. Maria deveria estar descansando, mas Dona Ceferina saiu, não voltará até as três; e a velha não permite que em sua ausência a menininha esteja ociosa”.

com tais memórias e, conseqüentemente, com tais histórias, nos vêm algumas questões: de onde surgiram? Para que foram criadas? Quais suas reais intenções? Assim, de acordo com FILHO (2009), conforme avançamos no descobrimento, no remexer das memórias de diversos livros, percebemos que a origem dos famosos contos de fadas data do século XVIII, quando foram efetivamente publicados, no entanto muitos destes textos, destes contos de fadas foram adaptados a tal época, pois são oriundos de uma tradição oral, em grande parte servindo não somente para crianças como também para adultos, mas que com tal adaptação passam a atender à educação dos pequenos, pois procuram transmitir valores morais para a educação destes.

Ainda de acordo com FILHO (2009), é somente na segunda metade do século XIX que a literatura criada para crianças, a que nós conhecemos como Literatura Infantil, tomou maior proporção, pois “houve um crescente desenvolvimento dos estudos sobre pedagogia e psicologia voltada para a educação”.

Com a industrialização cada vez maior da sociedade a partir da segunda metade do século XVIII, há o desenvolvimento de novas classes sociais, e os valores da antiga e tradicional nobreza, com seus grandes clássicos da literatura que eram ensinados para as crianças por seus preceptores, assim como a oralidade campestre, em que crianças tinham contato com histórias por meio do contar de seus pais, já não servem mais; os valores são descartados em detrimento de outros novos, que já não são mais os simples e economicamente pobres camponeses, assim como não pertencem à tradicional nobreza, embora tenham o mesmo poderio econômico desta. Nasce neste século uma classe emergente: a burguesia.

Logo há de se criar algo que atenda aos anseios desta nova classe sedenta por novidades, ocorreu aí o surgimento dos chamados contos de fadas, dentre outras literaturas voltadas para crianças, para o aprendizado. Histórias que antes eram contadas nos entremeios de novelas de cavalarias, ou tão fantasiosas quanto, são editadas e reeditadas. Indo de encontro a este pensamento, temos sempre em mente a obra de Josefina Plá, que, em vida, publicou apenas um livro para crianças, *Maravillas de unas Villas*, mas cujas histórias para crianças são inúmeras. De acordo com MEDINA (2003: 9): “*Decía Doña Josefina que sus historias para la gente de menor edad habían empezado como relatos orales muy eficaces para tener cerca a sus nietos un momento*

más”⁴, ou seja, relatos voltados para esta “classe” criada pela mão do homem, a infância, prendendo sua atenção e ensinando-lhe.

Assim, ao olharmos com mais atenção tais obras, podemos perceber que estas são sempre possuidoras de uma estrutura que abrange temas de valores humanos, valores de sociedades humanas, que funcionam, portanto, como “conduta” a ser seguida pelas crianças em toda sua vida. Quem não se lembra da expressão “moral da história”, utilizada por vezes pelos próprios contadores de histórias para facilitar o entendimento desta e a “aprendizagem” que ela quer passar a todos seus leitores infantis? Esse é o caso, por exemplo, das fábulas do século XVIII de Tomás de IRIARTE (1976):

El gusano de seda y la araña

*Trabajando un gusano su capullo,
la araña, que tejía a toda prisa,
de esta suerte le habló con falsa risa,
muy propia de su orgullo:
«¿Qué dice de mi tela el seor gusano?
Esta mañana la empecé temprano,
y ya estará acabada al mediodía.
¡Mire qué sutil es, mire qué bella!...»
El gusano con sorna respondía:
«Usted tiene razón; así sale ella.»*

*Se ha de considerar la calidad de la obra y no el tiempo que se ha tardado en hacerla.*⁵

Na fábula acima citada podemos notar que no fim da história há uma mensagem que finaliza o texto fazendo com que o leitor reflita sobre a história de maneira determinada, não havendo espaço para outra interpretação. Podemos, portanto, perceber com mais convicção que o texto literário voltado para crianças desde suas primeiras concepções, como o de Iriarte ainda em versos, tem como intuito reforçar e/ou ensinar uma “maneira de viver”, ensinamento este que já não é dado somente pelos pais, os quais passam menos tempo com as crianças e mais tempo no trabalho, fora do ambiente da casa. “*Se ha de considerar la calidad de la obra y no el tiempo que se ha tardado en*

⁴ Tradução nossa: “Dizia Dona Josefina que suas histórias para a gente de menor idade haviam começado com relatos orais muito eficazes para ter por perto seus netos um momento mais”.

⁵ Tradução nossa: “O bicho da seda e aranha/Trabalhando um bicho da seda em seu casulos,/a aranha, que tecia com toda pressa,/Desta forma, ela falou com falso riso,/ e orgulho próprio: ‘O que diz de minha tela senhor bicho da seda?/Esta manhã comecei cedo,/e já estará acabada ao meio-dia./Veja como é sutil, olhe o quão é bonita! ...’/O bicho da seda com ironia respondia:/ ‘Você está certa; assim vai ela.’/Tem que considerar a qualidade do trabalho, e não o tempo que levou para fazê-lo”.

hacerla”, diz a fábula de Iriarte, ensinando os pequenos humanos que há de se fazer um trabalho bem feito sempre, não importando o quanto custe para fazê-lo.

Segundo Nelly Novaes COELHO, a Literatura Infantil é:

Abertura para a formação de uma nova mentalidade, além de ser um instrumento de emoções, diversão ou prazer, desempenhada pelas histórias, mitos, lendas, poemas, contos, teatro, etc., criadas pela imaginação poética, ao nível da mente infantil, que objetiva a educação integral da criança, propiciando-lhe a educação humanística e ajudando-a na formação de seu próprio estilo (COELHO 1991: 5).

Assim podemos pensar em toda uma gama de literatura criada ou compilada dos relatos orais a partir do século XVII/XVIII com esta exata função, instruir e formar a criança. Tal fato perdura na literatura em todo o ocidente. No século XX, por exemplo, a autora hispano-paraguaia Josefina Plá insere, como já dito, seus relatos infantis como meio para ficar mais próxima e educar seus próprios netos e também seus alunos.

No entanto, quando tratamos deste assunto, não nos pode fugir à mente a representação da própria criança no meio literário. Há de se convir que, se antes do século XVII/XVIII não havia uma literatura concebida para crianças, que atendia a seus anseios de aprendizagem ou coisa que o valha, havia, e muito, a presença de crianças representadas dentro de obras literárias. Como não rememorar o pequeno Lázaro, de *Lazarillo de Tormes*, e suas inúmeras fortunas e adversidades, nunca sendo tratado como uma criança, tal qual conhecemos na contemporaneidade.

*La marginación social en la cual se encuentra inmerso el Lazarillo se refleja en una serie de hechos que condicionan el desarrollo normal de su vida diaria. La miseria infantil se expresa en privaciones tales como: abandono, hambre, trabajo y violencia infantil, todo lo cual irá, en ciertas ocasiones, arrastrando a nuestro protagonista al extremo de sobrepasar la frontera de lo considerado por la sociedad como moralmente correcto, por cuanto no trepidará en llevar a cabo acciones viciadas, como es robar y el hurtar*⁶ (OLGUÍN 2007: 167-168).

Trata-se de uma infância cercada por prejuízos que nem de longe se parece com o que reconhecemos por infância hoje, pois se criou a ideia de um período no qual o ser

⁶ Tradução nossa: “A marginalização social na qual se encontra imerso o Lazarillo se reflete em uma série de feitos que condicionam o desenvolvimento normal de sua vida diária. A miséria infantil se expressa em privações tais como: abandono, fome, trabalho e violência infantil, tudo o qual irá, em certas ocasiões, arrastando nosso protagonista ao extremo de sobrepassar a fronteira do considerado pela sociedade como moralmente correto, por quanto não trepidará em levar a cabo ações viciadas, como é roubar e o furtar”.

humano pequeno não pode passar por qualquer adversidade. Mas o que seria de Lázaro, por exemplo, sem tais adversidades? Os caminhos percorridos, as desventuras, tudo, mesmo que de um modo que podemos chamar “torto”, também funciona como uma aprendizagem para ele.

3 Infância no conto e contar para a infância na obra de Josefina Plá

Para a artista Josefina Plá – e aqui a tratamos por artista devido não somente à diversidade de seu trabalho, que vai das letras às artes plásticas, mas ao *status* de criação de obra de arte estética, nos diversos gêneros em que atuou:

En el arte, el hombre trata de recuperar su perdido ritmo con el Cosmos. El niño y el salvaje – los creadores que realizan el desiderátum de crear en plena libertad psíquica – están por esencia más cerca de ese ritmo. Y se ha señalado decisivamente la radical semejanza entre el niño y el artista en el acto de crear. Su terreno es el subconsciente: el terreno, precisamente, en que el hombre late al unísono con ese ritmo perdido. Hay que buscar aquí la clave de esta curiosa aproximación que ha existido siempre entre las creaciones geniales, las más llenas de espíritu, y las creaciones del hombre primitivo. Y de ahí que obras primitivas como los bronzes de Beni y los huacos retratos nazcas resulten asombrosamente modernos⁷ (PLÁ 1991: 340).

Ou seja, para Plá, há uma aproximação muito grande do artista e da criança, ambos criam universos próprios, sem esquecer nunca que o universo criado pela criança é uma segunda criação, pois como vimos anteriormente o mundo infantil, visto aqui como todo o aparato necessário para que a criança se torne esta criadora da qual estamos falando, é proporcionado pelo adulto.

Josefina Plá cria, em suas narrativas, distintos universos da infância, um presente em seus contos adultos e outro em suas narrativas infantis. Distanciados imensamente em alguns casos, por sua grande carga realista crítica, como nos contos adultos de “Sise” e “Siesta”, e sua ludicidade também crítica, dos contos infantis de *Maravillas de*

⁷ Tradução nossa: “Na arte, o homem trata de recuperar seu perdido ritmo com o Cosmos. A criança e o selvagem – os criadores que realizam o desiderátum de criar em plena liberdade psíquica – estão por essência mais perto desse ritmo. E marca decisivamente a radical semelhança entre a criança e o artista no ato de criar. Seu terreno é o subconsciente: o terreno, precisamente em que o homem bate unísono com esse ritmo perdido. Há que buscar aqui a chave desta curiosa aproximação que existe sempre entre as criações geniais, as mais cheias de espírito, e as criações do homem primitivo. E daí que as obras primitivas como os bronzes de Beni e os *huacos* retratos nazcas resultem assombrosamente modernos”.

unas Villas ou de *Los Animales Blancos*, mas em alguns casos como em “El calendario maravilloso” ou “El pequeño monstruo”, Plá consegue “unir” os dois universos criando contos fantásticos em que há a presença do fator lúdico, mas que se encontra carregado de uma realidade totalmente crítica.

De acordo com Ángeles MATEO DEL PINO (2002), toda a obra narrativa de Josefina Plá é muito menos conhecida que o restante de criação literária, sobretudo a poesia, pois toda sua obra foi publicada em editoras locais de Assunção ou em suplementos de jornais. Apenas um romance, quatro livros de contos adultos e um de contos infantis foram publicados em formato de livro ainda que com pequenas tiragens enquanto Josefina ainda vivia. De acordo com Josefina Plá:

La narrativa es uno de mis modos de expresarme; no una vertente exclusiva. Escribo cuentos cuando necesito hacerlo (hace diez años que no los escribo). Escribo cuentos por temporadas, como necesito por temporadas escribir versos o hacer cerámica. Podría decir que tengo fases como la luna, sin por eso ser más lunática que cualquiera otro escritor que se respete. Porque creo en realidad que en todo escritor se da esa tendencia cíclica: el que menos, tiene dos fases: la activa y la del dulce far niente. Yo, ésta, por desgracia para mí y para todos, no la conocí nunca⁸ (PLÁ 1996: 52).

Assim podemos deduzir que, se há fases de criação estética distinta, há também alguma fase de criação em que a autora se dedica à literatura para adultos e à literatura para crianças. No entanto, há de se lembrar sempre que a criação contística adulta de Josefina Plá teve sua época de auge, mas nunca a autora deixou de produzir narrativas, mesmo que em menor quantidade. Destas narrativas, sua incursão nos universos da criança e em sua representação na literatura adulta sempre se deu. Há diversas personagens de seus contos adultos, como Severina, Cayetana, Maria, Delpilar, Sise e Maristela, que são representadas na narrativa toda ou grande parte desta em tenra idade, mas sofrendo uma carga que, aos olhos contemporâneos do que se tem por infância, diríamos que esta, a infância, foi retirada das personagens de Plá. Trata-se de personagens cuja infância lhes foi roubada.

⁸ Tradução nossa: “A narrativa é um de meus modos de expressar-me; não uma vertente exclusiva. Escrevo contos quando necessito fazê-lo (faz dez anos que não os escrevo). Escrevo contos por temporadas, como necessito por temporada escrever versos ou fazer cerâmica. Poderia dizer que tenho fases como a lua, sem por isso ser mais lunática que qualquer outro escritor que se respeite. Porque creio que na realidade em todo escritor se dá essa tendência cíclica: o que menos, tem duas fases: a ativa e a do *dolce far niente*. Eu, esta, por desgraça para mim e para todos, não a conheci nunca”.

Não podemos, no entanto, nos esquecer da literatura de Josefina Plá na qual não há a criança representa, mas para a qual ela é direcionada. A incursão da escritora no mundo da literatura para crianças é muito anterior à sua única obra literária infantil publicada enquanto ainda viva, em 1988, *Maravillas de unas Villas*. De acordo com MATEO DEL PINO (2002), Josefina Plá se encarregou de uma série, “*Cuentos de ayer y de hoy*”, em um programa rádio, no qual recriava histórias e contos já existentes e de diferentes nacionalidades e épocas. Mas somente em 1975, por conta de uma vivência pessoal, começa a produzir contos literários infantis próprios, histórias nunca antes contadas.

*En 1975 tuve una crisis de flebitis, me quedé clavada en un sillón tres meses; quería que mis nietos (cinco y tres años) me acompañasen, y para ello eché mano como cebo de los cuentos que se me ocurrían, improvisando. Viendo que los entendían y les gustaban, pensé en darles forma escrita. El resultado está ahí*⁹ (PLÁ apud MATEO DEL PINO 2002: 17).

Depois do episódio, Plá se dedica com afinco a produzir contos infantis. Dos mais de cem contos infantis que a própria autora afirmava ter, a maioria não eram, nem o são ainda, publicados em livros; estes foram se perdendo em meio a jornais e revistas locais.

Com seus contos infantis Josefina Plá, conforme nos afirma MATEO DEL PINO (2002), realiza uma prosa alimentada pela poesia, pelo humor refinado, pela ironia e pela reflexão. O objetivo destes contos é fazer com que o cotidiano seja lúdico, ainda que isso implique em romper com a razão mais elementar. Nos seus contos infantis, a fantasia ocupa tudo, todo o cotidiano; toda a rotina de vida das personagens é fantástica. No entanto, há em todas as narrativas uma lógica que sustenta a noção de “verdade” à fantasia criada pela artista. Todo o cotidiano criado por Plá está fora das leis naturais da realidade e, ainda de acordo com MATEO DEL PINO (2002), poderíamos até dizer que se esquece da realidade. Não se trata de contos cuja única finalidade seja a mensagem ou os ensinamentos finais; ao contrário, estas apenas acompanham o gozo do conto, pois esta é a finalidade destes, o deleite.

⁹ Tradução nossa: “Em 1975 tive uma crise de flebite, fiquei cravada em uma cadeira por três meses; queria que meus netos (cinco e três anos) me acompanhassem, e para isso enchi as mãos como isca de contos que me ocorriam, improvisando. Vendo que os estendiam e gostavam, passei a dar-lhes forma escrita. O resultado está aí”.

*Porque aunque esta literatura, si no es, como la adulta, madurez emocional y acción decisiva, ella no deja de ser por eso un paralelo de la vida; y en ella, como en la otra, cada hecho es por si ejemplar: es decir tiene un significado propio para el personaje que lo realiza, y lo tiene también, por tanto, para el lector. Debe pues operar ese hecho por sí mismo, sin necesidad de moralejas ni de inyecciones didácticas*¹⁰ (PLÁ apud MATEO DEL PINO 2002: 22).

Plá nos oferece contos com mundos variáveis cuja magia/fantasia está sempre prevalecendo, tornando-se natural quicá pelo cotidiano impregnado na narrativa. Assim, a artista faz com que tais contos, como obras estéticas, não se fixem exclusivamente para o público adulto, mas sim para um leitor de “espírito jovem” capaz de comover-se com a espontaneidade de cada narrativa, de cada ação fantástica relatada. Conforme MATEO DEL PINO (2002), o também escritor Augusto Roa Bastos denominou os contos infantis de Plá como “relatos para la humanidad joven”, pois para ele as narrativas da escritora voltadas para o público infantil poderiam ser lidas e sentidas com a mesma intensidade nas mais diversas idades.

Se em parte de sua narrativa adulta Josefina Plá elege a criança como protagonista, em seus contos infantis são os animais que, com frequência, entram em cena para protagonizar as histórias. Muitas das vezes eles estão envolvidos com crianças, ou em diálogos, ou em entrevistas cujas “notícias” são informações sobre o mundo animal fornecidas para a criança, como nos casos dos contos que se fazem na obra póstuma *Los Animales Blancos y otros cuentos*, ou há ainda aqueles casos em que um narrador, que não é uma criança, fará as inserções das personagens.

No entanto, mesmo com esta imersão e este afinco da artista na produção de literatura para crianças, não podemos deixar de lado o fato de que, na literatura adulta produzida por Josefina Plá, a presença da criança é uma constante, mas não a criança como seus próprios netos, que param por horas para ouvir as histórias fantásticas contadas por sua avó, e sim crianças a quem tudo é negado.

Maria, no conto “Siesta”, é uma menininha, “chiquilina”, que, abandonada pela mãe, vive em casa com sua avó paterna e seu pai. A avó a obriga a trabalhar nos serviços domésticos: “[...] la vieja no permite que en su ausencia la chiquilina esté

¹⁰ Tradução nossa: “Porque ainda que esta literatura, se não é, como a adulta, madura emocionalmente e ativamente decisiva, ela não deixa de ser por isso um paralelo da vida; e nela, como na outra, cada feito é por si só *exemplar*: ou seja, tem um significado próprio para a personagem que o realiza, e o tem também, portanto, para o leitor. Deve, pois, operar este feito por si mesmo, sem a necessidade de morais nem de injeções didáticas”.

ociosa. [...]”¹¹ (PLÁ 1996: 187). E seu pai não a reconhece como filha nem fala com Maria: “*Si él la llama pocas veces por su nombre, tampoco ella le llama papá. No le ha permitido él tomar la costumbre*”¹² (PLÁ 1996: 188).

A maneira com que Maria é construída no conto “*Siesta*” revela-nos uma conotação subalterna, oprimida pela avó, que a reconhece como neta, mas a explora, e renegada pelo pai, que nem lhe permite tal nomeação. A violência é uma das grandes marcas do conto: Maria é forjada nos moldes da opressão e da exploração, a ela não cabe o sonhar, não cabe o ser criança, a aprendizagem se dá por meio da força do trabalho e não pelo ensinamento.

O mesmo ocorre no conto adulto “*Sisé*”, no qual é narrada a história de Sisenanda, ou simplesmente Sisé, uma menina que perde a mãe ao nascer e que é encontrada por empregados de uma fazenda no interior do Paraguai. Nesta ambientação campesina, Sisé é criada como se fosse um animal do lugar, bebendo no mesmo vasilhame que os porcos: “[...] *Le dio leche, con la misma mamadera del chanchito [...]*” (PLÁ 1996: 196)¹³ e comendo sobras de ossos: “[...] *La criatura sentada en el suelo de la cocina, chupaba un hueso que la cocinera le pasaba de su plato [...]*” (PLÁ 1996: 196)¹⁴. Esta é a vida de Sisé até que ela, atingindo certa idade, no conto descrito como mais ou menos doze anos, começa a tomar formas mais femininas, momento em que outra torrente de violência ainda maior ingressa em sua vida, passando a ser estuprada primeiramente pelo dono da fazenda, depois por seus filhos. A violência segue até que Sisé engravida e é encontrada morta junto a seu filho em uma manhã de Natal.

Como podemos perceber nos relatos dos dois contos, e assim ocorre em diversos outros contos adultos, as crianças não têm sua infância tal como a conhecemos. O que elas têm é um “regresso” a uma época em que a infância não existia. Assim, podemos concluir que em sua vasta obra poética Josefina Plá transita para além dos diversos gêneros, nas pequenas peculiaridades de cada gênero em particular, como as narrativas para e com crianças.

As concepções que temos hoje, como adultos, do que é infância, certamente são totalmente distintas da concepção que tivemos desta quando estávamos nela, se é que a percebemos algum dia enquanto ela transcorria, seja a “infância” vivida por Maria e

¹¹ Tradução nossa: “[...] a velha não permite que em sua ausência a pequenina esteja ociosa [...]”.

¹² Tradução nossa: “Se ele a chama poucas vezes por seu nome, tampouco ela o chama papai. Ele não permitiu que ela tomasse esse costume”.

¹³ Tradução nossa: “[...] Deu-lhe leite com a mesma mamadeira do porquinho [...]”.

¹⁴ Tradução nossa: “[...] A criatura sentada no chão da cozinha chupava um osso que a cozinheira lhe passara de seu prato [...]”.

Sisé, seja a “infância” impregnada nos contos de *Maravillas de unas Villas* ou de *Los animales blancos y otros cuentos* todo o este universo criado, a existência do homem enquanto homem tem como caráter primordial a dialética com o que o cerca, com o universo no qual ele está inserido. Faz-se homem por “dialogar”, portanto o ser humano é a própria denominação da linguagem, que desvenda o mistério daquilo que o cerca por meio da linguagem, do discurso, da criação de um universo que explique o universo no qual este ser criado está inserido. A literatura, assim como outras criações artísticas não verbais, é o produto no qual este homem cria as explicações para os mistérios do mundo empírico. No entanto, para que este mesmo homem crie é necessário que ele se admita como criação e crie, novamente, uma máscara, uma persona, a fim de que sobre esta possa desenvolver toda e qualquer atitude, para a qual não foi “moldado” quando de sua primeira criação, homem e infante.

Referências bibliográficas

ARIÈS, Philippe. *A história social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

BORDOLI DOLCI, Ramón. Josefina Plá: El cuento infantil. In: *Revista Zurgai*, 1999.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo européias ao Brasil contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

DORNELLES, Leni Vieira. *Infâncias que nos escapam: da criança na rua à criança cyber*. Petrópolis: Vozes, 2005.

FILHO, José Nicolau Gregorin. Concepções da infância e literatura infantil. In.: *Revista Linha D'água* 22(1), 2009.

IRIARTE, Tomás. *Fábulas literarias de Don Tomás de Iriarte*. Prólogo a cargo de Alberto Navarro González. Madrid: Espasa Calpe, 1976.

MEDINA, Gladys Carmagnola de. Antes de la lectura. In.: PLÁ, Josefina. *Maravillas de unas villas*. Asunción: Casa de la Cultura, 2003.

MATEO DEL PINO, Ángeles. Introducción. In.: PLÁ, Josefina. *Los animales blancos y otros cuentos*. Org. Ángeles Mateo del Pino. Santiago: LOM, 2002.

OLGUÍN, Jorge Pablo. Aproximación a las nociones de infancia y juventud a través de una obra literaria del Siglo de Oro español: Lazarillo de Tormes. In.: *Taller de letras* 41. Departamento de Literatura de la Facultad de Letras, de la Pontificia Universidad Católica de Chile: Santiago, 2007.

PLÁ, Josefina. *Cuentos completos*. Org. Miguel Ángel Fernández. Asunción: Editorial El Lector, 1996.

_____. Arte actual en el Paraguay. In: _____. *Obras completas I*. Org. Miguel Ángel Fernández. Asunción: RP Ediciones, 1991.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Visibilidade social e estudo da infância. In: SARMENTO, Manuel Jacinto; VASCONCELLOS, Vera Maria Ramos de (org.). *Infância (in) visível*. Araraquara, SP: Junqueira & Marin, 2007.

Inversiones cómicas, sorpresa y admiración en la Parte II del Quijote. Doña Rodríguez y la hija de Diego de la Llana

Rosangela Schardong¹

Resumen: RIQUEER clasifica como “gran farsa” (2010: 195) los hechos relacionados a la estancia de don Quijote en el palacio de los Duques. Así se pueden clasificar los eventos relativos al gobierno de Sancho. Es posible notar el singular paralelismo entre las aventuras solitarias de don Quijote en el palacio y de Sancho como gobernador, particularmente en lo que se refiere al encuentro con figuras femeninas ajenas a las burlas ideadas por los Duques. Si el caballero se depara con la dueña menesterosa, doña Rodríguez, el gobernador es sorprendido por el verdadero caso de la doncella travestida, la hija de Diego de la Llana. En ambos casos se analiza la inversión cómica al modelo trágico de la dama menesterosa, observándose el paralelismo entre los conflictivos encuentros con los personajes femeninos. Se enfocan las estrategias del ingenioso arte de novelar cervantino para causar la sorpresa y la admiración del lector.

Palabras clave: trágico; inversión; sorpresa; admiración.

Abstract: RIQUEER classifies as “gran farsa” (2010: 195) the facts regarding Don Quixote’s stay at the Dukes’ Palace. This is how you can classify the events concerning Sancho’s government. You notice the unique parallelism between Don Quixote’s solitary adventures in the palace and Sancho’s as a governor, particularly regarding meeting female figures ignorant of the scams planned by the Dukes. If the gentleman faces the *menesterosa dueña*, Dona Rodriguez, the governor is surprised by the true case of the transvestite maiden, De la Llana’s daughter. In both cases, the comic reversal of the *menesterosa* lady’s tragic model is analyzed, noting the parallelism between the conflicting encounters with the female characters. This focuses on the strategies of Cervantes’s ingenious novel writing art to provoke reader’s surprise and admiration.

Keywords: tragic; reversal; surprise; admiration.

Martín de RIQUEER clasifica como “gran farsa” (2010: 195) los hechos relacionados a la estancia de don Quijote y Sancho en el palacio de los duques (II, 30-57)². RIQUEER observa que se excluye de la farsa imperante la acción de doña Rodríguez, que “como una dueña menesterosa de las que tanto abundan en los libros de caballerías” acude al caballero andante “para que defienda el honor de su hija” (2010: 197). No obstante, la misma noche en que don Quijote oye las cuitas de doña Rodríguez, Sancho vive una experiencia singularmente paralela en la Ínsula Barataria, particularmente en lo que se refiere al encuentro con una figura femenina ajena a las burlas ideadas por los duques. Si el caballero se topa con la dueña menesterosa, doña

¹ Doutora em Letras pela USP, Professora Adjunta do Departamento de Estudos da Linguagem da UEPG (Universidade Estadual de Ponta Grossa – PR). E-mail para contato: rschardong@uepg.br.

² El estudio aquí presentado amplía y profundiza el artículo que fue leído en el IX CINDAC (Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas), realizado del 29/6 al 3/7 de 2015 en la USP (Universidade de São Paulo).

Rodríguez, el gobernador es sorprendido por el verdadero caso de la doncella travestida durante la ronda nocturna, la hija de Diego de la Llana. En los dos casos se analiza la inversión cómica al modelo trágico de la dama menesterosa de las novelas de caballerías, observándose el paralelismo de los conflictivos encuentros de los personajes femeninos con don Quijote y Sancho Panza. Con este estudio se pretende contribuir al examen del ingenioso arte de novelar cervantino³.

Observemos las peculiaridades y semejanzas de los dos verdaderos casos.

Aunque no le falten censores a la credulidad de doña Rodríguez⁴, la honrada señora tuvo muchos motivos para creer que encontraría en don Quijote el debido remedio para sus no fingidas cuitas.

Recordemos que, días antes, don Quijote había reafirmado que el deber de los caballeros andantes es ser “el remedio de las cuitas, el socorro de las necesidades, el amparo de las doncellas, el consuelo de las viudas” (1990: 836)⁵. Además, oyó compasivamente los tormentos de la dueña Dolorida, causados por un matrimonio desigual en linaje y fortuna, en seguida actuó en la pronta solución del conflicto. Tal vez las palabras del caballero y el caso de la Dolorida hayan animado a doña Rodríguez a depositar sus esperanzas en el socorro del prestigioso caballero.

A diferencia de la dueña barbada que relató sus aflicciones ante numerosa platea, la dueña del palacio elige el secreto de la noche para entrevistarse con el paladín. La entrada de doña Rodríguez en el dormitorio de don Quijote y la postura elegida por los interlocutores durante el coloquio son descritos con minucioso detalle por el narrador, dibujando en la mente del lector una escena viva, con movimientos e imágenes que justifican el epígrafe del capítulo: “dignos de escritura y de memoria eterna” (II, 48, 1990: 906).

Para impactar la mente del lector, el ingenioso Cervantes usa la figura de la *evidentia* para describir el inesperado encuentro nocturno. En la *Rhetórica Eclesiástica* (1576), Fray Luis de GRANADA explica que la *evidentia* “es exponer lo que sucede, ó ha sucedido, no sumaria y ligeramente, sino por extenso y con todos sus colores, de modo que poniéndolo delante de los ojos del que lo oye ó lee, como que le saca fuera de sí y le lleva al teatro” (1793: 156).

³ El texto del artículo fue revisado por el Prof. Dr. Rafael Camorlinga Alcaraz.

⁴ Martín de Riquer la considera un “tipo inolvidable” en el que Cervantes ha pintado “a la mujer tonta y la ha hecho obrar y hablar de la manera más estúpida y mentecata posible” (2010: 197).

⁵ En este artículo todas las citas al *Quijote* provienen de la edición de Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1990).

En el capítulo 48 de la Segunda Parte del *Quijote*, el lector es convertido en espectador de una escena de teatro en que, a oscuras, se oye el ruido de una llave que abre la puerta del caballero insomne. La renovación de sus votos de castidad es simultánea a la apertura de la puerta. El huésped se pone de pie en la cama, envuelto en una colcha amarilla. Se describen pictóricamente las ataduras en la cara y en los bigotes del varón. Su postura atemorizada, motivada por la expectativa del acoso de Altisidora, se contrapone a la imagen femenina que ve entrar:

Una reverendísima dueña con unas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrían y enmantaban desde los pies a la cabeza. Entre los dedos de la mano izquierda traía una media vela encendida, y con la derecha se hacía sombra, porque no le diese la luz en los ojos, a quien cubrían unos muy grandes antojos. Venía pisando quedito, y movía los pies blandamente (II, 1990: 907).

Cuando las raras figuras se acercan y la poca luz de la vela les permite verse, el suspense de la descripción⁶ es sustituido por el sobresalto de los personajes. Se cae la vela, muere la luz, pero no la determinación de doña Rodríguez de obtener el auxilio del caballero. La señora supera los contratiempos que el susto les causa. Tranquiliza a su interlocutor diciéndole que lo que desea es “contar mis cuitas, como a remediador de todas las del mundo” (II, 1990: 908). En seguida sale para encender la vela.

La comicidad del inesperado encuentro se extiende con el artificio de la amplificación, en el regreso de doña Rodríguez. Fray Luis de GRANADA explica que *amplificar* es tratar extensamente. Es un recurso propio del discurso que pretende *mover los afectos*, concitando el ánimo del oyente al efecto deseado por el orador⁷. En el alma de don Quijote se renueva el temor del acoso sexual, que pondría en riesgo la fe prometida a Dulcinea. Por eso él se acerca a la puerta para cerrarla, justo cuando vuelve la señora. Ella otra vez se asusta, ahora por verlo fuera de la cama. En esta ocasión es don Quijote quien recapacita y calma los ánimos, fiándose en su continencia y en las “reverendísimas tocas” (1990: 910) de la dueña.

⁶ La pictórica descripción del inesperado encuentro de don Quijote y doña Rodríguez fue registrada por la pluma de renombrados ilustradores, como Gustav Doré.
https://www.google.com.br/search?hl=ptBR&site=img&pb&sch&source=hp&biw=1280&bih=699&q=gustav+dore%2C+quijote+y+do%C3%B1a+rodr%C3%ADguez&oq=gustav+dore%2C+quijote+y+do%C3%B1a+rodr%C3%ADguez&gs_l=img.3...3974.34648.0.36239.43.17.0.26.0.0.207.2224.0j11j1.12.0...0...1ac.1.64.img..32.11.2049.hMLbxgblPoE (28/5/2015).

⁷ Entre los ejemplos de sentimientos que el artificio de la amplificación puede *mover*, de acuerdo con los propósitos del orador, Fray Luis de Granada cita “ira, compasión, tristeza, odio, amor, esperanza, miedo, admiración, o cualquier otro afecto” (1793: 52).

La ceremonia con que don Quijote besa la mano de doña Rodríguez y la conduce, asida de la mano, por el dormitorio merece un paréntesis de Cide Hamete Benengeli. Afirma que daría “la mejor almalafa de dos que tenía” (loc. cit.) por ver a los dos. El comentario del autor árabe seguramente tiene el propósito de intensificar el humor de la escena que se dibuja ante los ojos del lector: los dos, tan extrañamente vestidos, asidos de la mano, pie ante pie, cruzando el aposento iluminados por la luz de la vela que la señora trae en la mano.

Para el lector atento, la oscuridad, el silencio, la falta de la pompa escenificada por los criados, y principalmente, la ausencia de los duques, podría indicar que este acto es ajeno al programa de la gran farsa palaciega, despertando el suspense sobre lo que va a pasar.

Después de describir la posición que cada uno de los interlocutores asume, ella sentada en una silla, él acurrucado en la cama, la narrativa se centra en el relato autobiográfico de la dueña Rodríguez, ya que don Quijote le autoriza a “desbuchar todo aquello que tiene dentro de su cuitado corazón” (loc. cit.).

Doña Rodríguez presenta un elegante y discreto discurso⁸. A principio, advierte a su interlocutor que, a pesar de estar “en hábito de dueña aniquilada” (loc. cit.), es natural de Asturias de Oviedo y de antiguo linaje. Por causa del empobrecimiento de sus padres, vino a la corte “a servir de doncella de labor a una principal señora”. Le cuenta sobre su orfandad, su matrimonio con un hombre “hidalgo como el rey, porque era montañés” (II, 1990: 911), el nacimiento de una hija y su viudez. Por fin, le presenta la causa que motivó su secreta visita. Es que de su bella y virtuosa hija se enamoró el hijo de un labrador riquísimo, vasallo del duque. Los enamorados se juntaron bajo palabra de matrimonio, pero ahora él no la quiere cumplir. Doña Rodríguez relata que ya se quejó muchas veces a su amo, sin embargo el duque no quiere descontentar al vecino rico, porque le presta dinero y le sale por fiador. Presentado el caso, doña Rodríguez suplica:

Querría, pues, señor mío, que vuesa merced tomase a cargo el deshacer este agravio, o ya por ruego, o ya por armas, pues según todo el mundo dice, vuesa merced nació en él para deshacerlos y para enderezar los tuerzos y amparar los miserables (II, 1990: 912-3).

⁸ En la tesina “A imagem da ‘mulher varonil’ em **Dom Quixote**: estudo dos relatos femininos em primeira pessoa” (SCHARDONG 1997), la sesión 2.c) A tragicomédia de Dona Rodriguez, es dedicada al examen de este personaje. De ahí proviene parte del análisis de la figura femenina presentado en este artículo.

Pese a la incoherencia de llevar una demanda legal a un anacrónico caballero andante, el relato de doña Rodríguez desde el inicio infunde un tono serio a la narrativa, puesto que alude a hechos y a valores culturales históricamente registrados.

El tema del decaimiento de la familia de antiguo abolengo seguramente no es indiferente al hidalgo manchego, tampoco a los lectores españoles de 1615. De acuerdo con los valores tradicionales de la aristocracia española, “la riqueza, como signo externo de la superioridad social, es uno de los requisitos indispensables para poseer honor”, explica Javier SALAZAR RINCÓN, en *El mundo social del Quijote* (1985: 235). Por lo tanto, la pobreza arruinaba también la honradez de los bien nacidos. Sobre este tema, Bernabé Moreno de Vargas, en *Discursos de la nobleza de España* (1621), afirma:

La nobleza sin hacienda, es como muerta: y porque compelidos con la pobreza vienen muchas veces a hazer cosas viles, y ajenas de su calidad... Y la pobreza en los nobles, es causa de que sean desestimados: y aunque sean buenos, y virtuosos, no los estiman los hombres, ni les oyen sus razones por discretas que sean (apud SALAZAR RINCÓN 1985: 235).

El registro parece sintetizar los infortunios de doña Rodríguez, ya que la pobreza hizo que sus padres la llevaran a servir en una casa principal; la servidumbre, a despecho de su calidad, aumentó sus miserias, ocasionó la muerte prematura de su marido y hace que sus justas razones no sean oídas por el duque, su señor.

Es posible notar que de las palabras de doña Rodríguez rezuma un profundo resentimiento de verse humillada por los superiores en riqueza y linaje. Conviene señalar que la nobleza de doña Rodríguez y de su marido adviene de su origen montañés, lo que remonta a la tradición cultural de los nacidos en las provincias del norte de considerarse “nobles por nacimiento”. Estos españoles “se sienten continuadores de quienes resistieron a los ímpetus del invasor musulmán, y herederos de la antigua sangre de los españoles”, explica Fray Benito de Peñalosa (apud SALAZAR RINCÓN 1985: 110).

Los datos históricos indican que el peculiar sentido de nobleza venida a menos de doña Rodríguez es verosímil en la España de 1615, lo que permite pensar que su relato autobiográfico movió a compasión a muchos lectores contemporáneos a las primeras ediciones del *Quijote*.

Discretamente precedida por graves temas, la demanda por el socorro del caballero andante en un caso de restauración de la honra de una doncella y de su familia, coloca a doña Rodríguez en el legítimo papel de *dama menesterosa*, como ha señalado Martín de RIQUEL.

Es importante considerar que para las infracciones como la que motiva la demanda de doña Rodríguez había puniciones legales previstas en el libro V de las *Ordenaciones Filipinas*, que contiene el código penal vigente en la España del Seiscientos. Por ejemplo, el artículo 18 trata de las penalidades para hombres que seducen y engañan a mujeres vírgenes y honradas. Las penas cambian de acuerdo con el linaje y la fortuna de los implicados, abarcan el pago de compensaciones, el azote público, la muerte o el destierro para África o Brasil (LARA 1999). Estos datos señalan que es verosímil la apelación de doña Rodríguez por justicia. Asimismo, fue legítima su decisión de primeramente quejarse al duque, su patrón y señor del joven seductor, porque, de acuerdo con las costumbres de la época, en los lugares de señorío el encargado del gobierno era el responsable por aplicar la justicia, enseña SALAZAR RINCÓN (1985: 24). En este caso, sería el duque el responsable por hacer cumplir la ley en sus dominios.

Podríamos considerar que hay, en la privada y secreta demanda de doña Rodríguez, una doble intencionalidad: denunciar un crimen y la omisión del duque en hacer justicia. A este respecto, Maria Augusta da Costa Viera observa que “essas revelações de Dona Rodríguez mostram, de alguma forma, uma máscara que se desprende da face do Duque todo-poderoso, que, na verdade, se curva ante um homem sem títulos, porém endinheirado” (1998: 116).

En la demanda de doña Rodríguez se hace evidente su indignación ante la desmedida valoración de la riqueza en detrimento de la virtud y honra de la nobleza. La grave opinión, sin embargo, no se sostiene en el discurso de la señora. Tal vez por gozar de particular atención del caballero, ultrapasa la raya de la justa demanda, apropiada a su papel de *dama menesterosa*, y amplifica la denuncia acerca del desorden que observa en el palacio. La dueña advierte a su interlocutor “que no es todo oro lo que reluce” (1990: 913), delata el mal aliento de Altisidora y las fuentes en las piernas de la duquesa. Al macular la imagen del cuerpo perfecto de ambas, doña Rodríguez introduce la sospecha sobre la corrupción que internamente estarían germinando, señala Maria Caterina RUTA (1995: 497-511). La revelación motiva el repentino ataque de los

callados verdugos que aprietan la garganta de la maldiciente dueña y la torturan con una tunda de chinelas.

La súbita entrada de los verdugos mata la luz de la vela y, otra vez, sumerge la escena en las tinieblas. El nuevo sobresalto vuelve a llenar de temor el alma de don Quijote y de la dueña. El despiadado y ridículo ataque, con chinelas y pellizcos, hecho en un “silencio admirable” (1990: 914), causa la inesperada inversión del tono serio del relato de la *dama menesterosa* a la comicidad de la farsa imperante en el palacio.

Al final del capítulo, el lector español de 1615 posiblemente queda sumergido en amargas reflexiones sobre el honor y la riqueza; *admirado* por la teatralidad del encuentro, pictóricamente dibujado ante sus ojos; así como por la súbita y doble inversión de la acción: del cómico al trágico, al principio, del trágico al cómico, al final.

RILEY, en su *Teoría de la novela en Cervantes* (1966), observa que la fuente cervantina más fecunda de *admiración* reside en los “acontecimientos sorprendentes que se producen en la vida ordinaria”, que proporcionan a los lectores “sorpresas agradables” (1981: 285)⁹. Él explica que “la *peripecia*, o ‘inversión de las cosas en sentido contrario’ y la *anagnórisis* o ‘reconocimiento’ eran consideradas en la teoría aristotélica como dos de los mejores y más seguros medios para conseguir una sorpresa agradable” (1981: 285).

En el capítulo 48, ilustran tales constataciones las abundantes sorpresas, no solo para el lector, sino particularmente para los personajes, sacudidos tres veces por el susto y el miedo, lo que infunde ritmo y humor a la escena.

En el inesperado y secreto encuentro nocturno de don Quijote y doña Rodríguez, es posible notar que la doble inversión ocurre a raíz de la doble *peripecia*, estrechamente relacionada a la *anagnórisis*, como recomienda la *Poética* de ARISTÓTELES¹⁰. El cómico temor de don Quijote, al principio del capítulo, es motivado por la índole celestinesca que atribuye a la dueña, pues la ve como tercera de Altisidora, luego como vieja verde, que podría forzar su castidad. El sobrio discurso de doña Rodríguez, no obstante, permite al oyente y a los lectores *reconocerla* como auténtica *dama menesterosa*. La primera *peripecia*, entonces, invierte las expectativas cómicas en asunto serio.

⁹ Maria Augusta da Costa VIEIRA, en *O dito pelo não dito* (1998: 154), ha destacado la connotación de *admiración* identificada por Riley en las novelas de Cervantes.

¹⁰ En el capítulo X de la *Poética*, ARISTÓTELES indica la superioridad de la acción compleja, “aquella en la que el cambio de fortuna va acompañado de reconocimiento, de peripecia o de ambas” (2009: 59).

Con todo, al abandonar el papel de “madre preocupada por el bienestar de su hija” (MÁRQUEZ 1990: 132) y mostrarse como “verdadera dueña” (MÁRQUEZ 1990: 134), murmurando acerca de la intimidad del palacio, las ocultas espías *reconocen* que doña Rodríguez pasó la raya del papel de cuitada señora, lo que motiva la segunda *peripecia*, el tenebroso ataque de chinelas y pellizcos, que convierte la materia dramática en cómica, seguramente proporcionando graciosa sorpresa y gran *admiración* a los lectores.

La misma noche, el gobernador Sancho Panza, en la Ínsula Barataria, vivirá una experiencia que guarda un paralelismo impar con los trabajos de su amo.

Responsable por aplicar la justicia, el gobernador sale para la ronda nocturna, cuando juzga a varios infractores. Sin embargo, un caso sorprende a los industriales organizadores de la farsa: la no planeada detención de una joven vestida de hombre¹¹. En la narración de ese verdadero caso son frecuentemente mencionadas la sorpresa y la *admiración* de los personajes masculinos, autoridades de la ronda.

Vale destacar que las constantes indicaciones de sorpresa y *admiración* son posibles, en este episodio del capítulo 49, por la presencia de numerosos personajes, espectadores directos de la entrevista de Sancho con la prisionera. Las fingidas autoridades de la ronda hacen las veces de actores secundarios que no intervienen en la acción, pero sugerentemente dirigen los afectos del público lector por medio de sus opiniones y percepciones, reveladas por la narración omnisciente. De este modo, el lector queda en un segundo plano de la recepción, desde el cual disfruta de una perspectiva privilegiada de la escena, puesto que dispone de las informaciones del narrador sobre lo que se hace y se dice, como también de la revelación de lo que va por la mente de los observadores directos, las autoridades de la ronda.

Es posible señalar el doble plano de la recepción como el principal elemento diferenciador en la estructura narrativa del encuentro no fingido de Sancho, además del espacio físico. Don Quijote y la dama se encuentran en el interior del palacio, mientras Sacho y la doncella se cruzan en un espacio exterior, el de las calles de la Ínsula Barataria.

Semejante a lo que ocurrió con Don Quijote en el capítulo anterior, el gobernador Sancho pasa al segundo plano de la acción, pues el personaje femenino

¹¹ En la tesina “A imagem da ‘mulher varonil’ em *Dom Quixote*: estudo dos relatos femininos em primeira pessoa” (SCHARDONG 1997), la sesión 2.d) A verdadeira história da filha de Diego de la Llana, es dedicada al examen de este personaje. De ahí proviene parte del análisis de la figura femenina presentado en este artículo.

ocupa el protagonismo. Como en el teatro, las linternas centran su foco de luz en aquella que dominará la narrativa y la atención de los espectadores. Dice el narrador:

Llegáronle a los ojos dos o tres lanternas, a cuyas luces descubrieron un rostro de una mujer, al parecer, de diez y seis o pocos más años, recogidos los cabellos con una redecilla de oro y seda verde, hermosa como mil perlas. Miráronla de arriba abajo (1990: 920-1).

En seguida se describen las ropas, los zapatos y la daga. Luego el narrador sondea la mente de los personajes masculinos que miran, entre embebecidos e intrigados, a la bella prisionera. Ellos no saben quién es. El resultado de la observación es que “los consabidores de las burlas que se habían de hacer a Sancho fueron los que más se admiraron, porque aquel suceso y hallazgo no venía ordenado por ellos, y así, estaban dudosos, esperando en qué pararía el caso” (1990: 921).

Esta es la primera vez que el efecto de la *admiración* es mencionado en este episodio. Sobre el prestigio de este artificio en las artes españolas de los siglos XVI y XVII, la *Historia de la teoría literaria* (1998) señala que la *admiración* era sugerida por los preceptores y autores como el tercer fin de la Poesía, después de enseñar y deleitar. Sobre las fuentes de la *admiración*, indica:

Cualquier rasgo inherente a lo literario podía provocar esta sensación: el carácter noble con que se justificaba la poesía; la armonía, la erudición y belleza que presidían el tema y el estilo de la obra, así como su finalidad placentera y didáctica podían ser motivo de admiración (BOBES et al 1998: 350).

La *admiración* es una reacción esperada del público, lo que induce a los autores a buscar “su atención mediante temas o tratamiento de temas que produjeran un cierto impacto o les facilitara la lección moral que pretendían transmitir” (BOBES et al 1998: 351), enseña la *Historia de la teoría literaria*.

A partir de tales conceptos, sería posible pensar que la *admiración* de los miembros de la ronda fue causada por el impacto de la sorpresa de encontrar a una adolescente vestida de hombre, andando sola, de noche, además de la impresionante belleza de la joven.

Conviene considerar que el conjunto de estos elementos que impactan los sentidos y la mente de los que observan a la prisionera produce un efecto secundario:

gran expectativa. El narrador dice que “estaban dudosos, esperando en qué pararía el caso” (1990: 921), de lo que se comprende que estaban curiosos por ver cuál sería el fin del inesperado trance.

Examinemos las posibles causas que impactan a los espectadores directos. Nótese que la extremada belleza de la joven es sintetizada por el comentario del narrador “hermosa como mil perlas” (1990: 921) y amplificadora por el efecto que causa en el gobernador: “Sancho quedó pasmado de la hermosura de la moza” (1990: 921). El énfasis dado a la perfección del rostro de la prisionera posiblemente tiene el propósito de activar en la mente del lector la conocida ecuación que establece la equivalencia entre el aspecto físico y las cualidades intrínsecas: “la hermosura de los cuerpos refleja la hermosura de nuestras almas” (1948: 1251), enseña Juan Luis VIVES, en el *Tratado del alma* (1538).

De acuerdo con ese tradicional precepto, vigente en las costumbres y en las artes del siglo XVII, vislumbrar un rostro perturbadoramente bello permite suponer que la joven posee carácter noble, elevadas cualidades morales e intelectuales. Esta suposición podría ser uno de los elementos que despiertan la curiosidad de los personajes y la expectativa sobre su historia.

El potente artificio de la *evidentia* es empleado en el capítulo 49 para pintar ante los ojos del lector la bizarra figura de la prisionera: se informa que es de oro y seda verde la red que prende su pelo, el color y el hilo de sus medias; el blanco, verde y dorado se distribuyen entre la descripción del modelo y la tela de sus calzones, camisa, capa y zapatos. Se ve que trae consigo “una riquísima daga, y en los dedos, muchos y muy buenos anillos” (1990: 921).

La riqueza de detalles acerca de la ropa de la prisionera permite que el lector vea su gallarda figura¹², como si estuviera en un corral de comedias. La minuciosa descripción sugerentemente evoca el significado simbólico que el travestismo femenino tenía en las artes. Era un recurso bastantepreciado en los palcos¹³, como señala Carmen Bravo-Villasante, en *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (1955). Las ropas masculinas simbolizaban el ánimo varonil y audaz del personaje y permitían imaginar que llevaba tal disfraz para resolver con bravura algún lance peligroso, generalmente relacionado a la honra.

¹² La pictórica escena fue ilustrada en una imagen atribuida a Gustav Doré. <http://lasdoscastillas.net/400-anos-del-quijote-ii-el-gobernador-sancho-y-el-mozo-chistoso/>. (28/5/2015).

¹³ Véase en *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (1955), de Carmen Bravo-Villasante, la diversidad de los motivos para el travestismo femenino.

Esa alusión hace suponer que la joven prisionera enfrenta un conflicto semejante al vivido por las varoniles doncellas travestidas del teatro. Las valiosas joyas indican la privilegiada condición social de la desconocida, lo que crea expectativas sobre el patrón de conducta que tenía que seguir. Por ser noble, o de familia rica, la joven debería estar estrictamente retirada a su hogar para ser considerada digna de honra (VIGIL 1994). El lector español del siglo XVII comparte con las autoridades los mismos conocimientos previos sobre el travestismo femenino, por lo tanto, se puede imaginar que comparte con ellas la expectativa y la curiosidad.

Al iniciarse el interrogatorio del gobernador se espera que el suspense creado sobre la prisionera se desvele. Sancho le pide que se identifique y explique por qué está vestida de este modo.

Ella, puestos los ojos en tierra, con honestísima vergüenza, respondió: - No puedo, señor, decir tan en público lo que tanto me importaba fuera secreto; una cosa quiero que se entienda: que no soy ladrón ni persona facinerosa, sino una doncella desdichada a quien la fuerza de unos celos ha hecho romper el decoro que a la honestidad se debe (1990: 921).

La vergüenza de la disfrazada condice con su discurso de *doncella desdichada*. La mención a la fuerza de los celos hace suponer que se trata de una doncella que probó amores furtivos y fue engañada por el galán. Sus ropas masculinas tornan coherente la hipótesis de que se trate de una *doncella burlada*.

Las autoridades toman las providencias para que la joven les cuente su desafortunada historia. El relato en primera persona promete propiciar a los presentes el inigualable placer de la narración, avivada por las emociones de la narradora que protagonizó los hechos. Se crea en torno de la joven el ambiente de la narración épica, en que los infortunios de la travestida aventurera captan y concentran el interés de las autoridades de la ronda, haciéndolas abandonar sus fingidas diversiones.

Ante las contradicciones y las abundantes lágrimas que acompañan a las primeras palabras del relato femenino, el secretario comenta: “sin duda alguna a esta pobre doncella le debe de haber sucedido algo de importancia, pues en tal traje, y a tales horas, y siendo tan principal, anda fuera de casa” (1990: 922). El maestresala está de acuerdo.

La opinión de los espectadores directos acentúa el tono dramático que involucra al personaje y, consecuentemente, aviva la curiosidad y el interés del lector sobre el

caso. Cuando cesan las lágrimas, el relato autobiográfico denuncia el rigor de la reclusión que el padre, el rico labrador Diego de la Llana, imponía a su hija. Las quejas aluden a prácticas culturales verosímiles en la España de 1615, época en que el retiro doméstico era enfáticamente recomendado en los manuales de educación femenina escritos por predicadores católicos. Por ejemplo, Fray Juan de la Mora asevera que “la doncella no debe tener ojos ni pies, para no ver ni desear más de lo justo” (1589 apud VIGIL 1994: 21). Frei Juan de la Cerda recomienda a los padres que guarden a su hija con gran vigilancia. Les aconseja “cerrar a cal y canto todas las puertas, todas las portillas, por donde le pueda venir algún peligro” (1599 apud VIGIL 1994: 21). Tampoco deben consentir que la doncella se asome a la ventana a mirar o a hablar con mancebos de la calle (1599 apud VIGIL 1994: 21).

La reclusión era entendida por la aristocracia como el mejor medio para proteger la honra de las doncellas, sintetizada en su virginidad. Es preciso considerar que, tradicionalmente, en la cultura española la honra era un importante mecanismo ideológico. SALAZAR RINCÓN explica que la honra “determina las conductas, [...] asigna al individuo la dignidad y estimación que socialmente le corresponden” (1985: 229). Por eso, en los siglos XVI y XVII, comerciantes y labradores ricos que ambicionaban disfrutar de la distinción y los privilegios de la honra pasan a adoptar miméticamente las formas de vida de la nobleza, asimilando sus hábitos y pautas de conducta (SALAZAR RINCÓN 1985: 290-291).

En el verdadero episodio de la ronda de Sancho, la hija de Diego de la Llana parece denunciar los rigores que el celo de la virginidad imponía a las doncellas de las familias que deseaban ser reconocidas como honradas.

La prisionera relata que el hermano le contaba acerca de las corridas de toros, los juegos y comedias que había en el pueblo. El lector es invitado a confrontar la alegría de los festejos populares, llenos de colores y sonidos, con el silencioso y solitario claustro doméstico. La comparación mental realza el tono dramático de la narrativa y, posiblemente, mueve a compasión. Simultáneamente, permite a los espectadores suponer que la presencia de la chica, delante de sus linternas, es fruto de un gran atrevimiento.

La bella narradora anuncia que va a “abreviar el cuento de mi perdición”, pero el relato es interrumpido por copioso llanto. Las lágrimas aumentan la dramaticidad del relato e intensifican la expectativa de que se trata de un caso grave, lo que exaspera a los oyentes. La continuidad del relato y las nuevas interrupciones, causados por los

suspiros, amplifican el suspense y lo llevan a la tensión máxima. Los espectadores, conmovidos, desean que el caso no sea tan grave como las muchas lágrimas insinúan. Sancho se impacienta y le ruega “que acabase de tenerlos más suspensos, que era tarde” (1990: 923). Entre sollozos, la doncella finaliza la historia.

No fueron celos lo que le hizo salir de casa tan tarde, peculiar y sugestivamente vestida, sino el deseo de que su hermano la llevase a ver todo el pueblo, aunque fuera de noche. La verdadera causa del disfraz es *reconocida* por tal revelación, que se confirma con la detención del hermano, vestido de mujer. El *reconocimiento* mueve la *peripecia*, invirtiendo el sentido de las dramáticas expectativas. Sancho da su sentencia: “por cierto, señores, que ésta ha sido una gran rapacería” (1990: 924).

Sorprendentemente, la tensión dramática suscitada por el travestismo femenino, el discurso de *doncella desdichada*, las verosímiles quejas acerca del riguroso retiro doméstico, las abundantes lágrimas y suspiros se convierten en materia cómica, plasmada en la inversión de papeles, posiblemente empleada como disfraz de los hermanos para proteger su identidad durante su travesura nocturna.

La ronda conduce los hermanos a la casa de su padre, que dormía, sin motivos para sobresaltos. El narrador omnisciente sintetiza el efecto del inesperado encuentro de la ronda con los jóvenes. Quedan “todos admirados así de su gentileza y hermosura como del deseo que tenían de ver mundo, de noche y sin salir del lugar, pero todo lo atribuyeron a su poca edad” (1990: 925).

Es posible evaluar que el inusitado encuentro con la doncella travestida resultó en una sorpresa agradable para Sancho y las autoridades de la ronda, sintetizada en su *admiración*, pese a la inversión cómica de sus dramáticas expectativas.

El estudio comparado del encuentro de don Quijote y Sancho con las figuras femeninas indica un gran paralelismo entre los episodios, en el que se suman varias semejanzas, como por ejemplo el hecho de no haber sido planeados por los duques, la oscuridad de la noche, la poca luz de la vela o las linternas que concentra el foco de la escena y de la atención del espectador. Los súbitos encuentros son descritos minuciosamente, permitiéndole al lector *ver* la escena, como si estuviera en el teatro. Tal efecto señala la eficaz aplicación del principio *ut pictura poesis*¹⁴, que en estas páginas se podría ampliar para: la Poesía es teatro.

¹⁴ Precepto formulado por Horacio, en su *Poética*, para designar la semejanza entre pintura y poesía. Alude a la clásica sentencia de Simónides, difundida por Plutarco: pintura es poesía muda, poesía es pintura que habla (MUHANA 2002: 12). Como en la retórica, la poesía busca tal efecto por medio de las

En común, en los capítulos 48 y 49 las figuras femeninas ocupan el protagonismo del episodio evocando los modelos trágicos de la *dama menesterosa* y de la *doncella travestida*. Recordando el ambiente de la narración épica, ambos relatos femeninos son autobiográficos, narrados en primera persona, abordan temas serios y verosímiles, pertinentes a la sociedad española del siglo XVII, lo que les confiere un intenso tono dramático.

Vale notar que en las solitarias aventuras nocturnas se puede reconocer en Don Quijote y Sancho el idéntico carácter noble y caballeresco, externado en la buena disposición de los dos para oír a la mujer que necesita ayuda, con el propósito de socorrerla en sus necesidades.

En cuanto a la estructura, la sorpresa, el suspense y la expectativa son intensificados y amplificados consecutivamente a lo largo de los episodios paralelos. En el desenlace, el reconocimiento promueve la *peripezia*, ocasionando la inversión de la materia dramática en cómica. Es importante señalar que, pese a sus temas serios, en los casos no planificados sobresalen mujeres que representan un papel. Como los demás fingidores¹⁵, la *dama* y la *doncella* actúan en causa propia¹⁶, en el teatro de la vida. Este aspecto, sumado a los graciosos desenlaces, hace que los verdaderos casos se integren armónicamente a la gran farsa ingeniada por los duques.

Parece evidente que, en su composición, los episodios guardan grandes semejanzas en la organización de los hechos, la selección de los ornatos y las estrategias narrativas, con pocas variaciones. La similitud pone de relieve la agudeza de ingenio¹⁷ del autor del *Quijote*, que maneja primorosamente los recursos del arte poético para deleitar, sorprender y suspender el ánimo de su lector, sin cansarlo o aburrirlo ante la aplicación de los mismos artificios técnicos en dos capítulos subsecuentes – cuyo paralelismo, tal vez, pase inadvertido.

virtudes elocutivas de las figuras de clareza, la metáfora y la evidencia, “que pintam como num quadro” (MUHANA 2002: 13).

¹⁵ VIEIRA utiliza el término “fingidores” en *O dito pelo não dito* (1998) para referirse a los personajes del episodio de los duques que actúan representando papeles ficticios, como la dueña Dolorida, o fingiendo ser lo que no son, como Altisidora y los propios duques.

¹⁶ Por su postura “varonil”, “atuando com determinação frente a seu próprio destino” (SCHARDONG 1997: 29), es que Doña Rodríguez y la hija de Diego de la Llana integraron el corpus de las mujeres “varoniles” en el *Quijote*, analizado en mi mencionada tesina.

¹⁷ *Agudeza* es un término aglutinador, entendido como causa formal del perfecto desempeño poético, que fue propuesto difusamente por teóricos y artistas europeos en el siglo XVI (CARVALHO 2007: 29 y 102). Baltasar GRACIÁN, en su *Agudeza y arte de ingenio* (1642-1648), se propone a sistematizar la noción de *agudeza* a partir de la observación de que “es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión, déjase percibir, no definir” (2001: 51).

Se puede suponer que el primor de la invención de los capítulos 48 y 49 de la Segunda Parte del *Quijote* seguramente impacta la mente del lector y le infunde *admiración* por todo lo que ha visto y leído. Asimismo, es posible pensar que tal efecto haya contribuido para que el agudo autor alcanzara el fin último de la Poesía: la fama eterna¹⁸ por su obra, de la cual somos testigos, tras celebrar su cuarto centenario.

Referencias bibliográficas

ALMEIDA, Manuel Pires de. *Poesia e pintura ou Pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida* (1633). Edição, introdução e notas de Adma Muhana. Tradução do Latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción y edición Alicia Villar Lecumberri. 3. reimp. Madrid: Alianza, 2009.

BOBES, Carmen et al. *Historia de la teoría literaria, II. Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007.

CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1990.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. V. 2. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 2011.

GRANADA, Frai Luis de. *Los seis libros de la Rhetórica Eclesiástica* (1576). Traducción y edición Dom Joseph Climent. Madrid: Plácido Barco López, 1793.

LARA, Silvia Hunold (org.). *Ordenações Filipinas. Livro V*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MÁRQUEZ, Hector P. *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1990.

MUHANA, Adma. Edição, introdução e notas. In: ALMEIDA, Manuel Pires de. *Poesia e pintura ou Pintura e poesia. Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Tradução do Latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2002.

¹⁸ La lectura de *Agudeza y arte de ingenio* sugiere que la finalidad de la poética de la agudeza es triple. Primeramente, realzar el texto. En segundo lugar, suspender la inteligencia del lector. Por último, granjear la fama eterna del poeta (GRACIÁN 2001: 257). Preceptores como López PINCIANO y Manuel Pires de ALMEIDA también señalan la fama inmortal como galardón del buen poeta (PINCIANO 1973: 152-155; ALMEIDA 2002: 132-134).

PINCIANO, López. *Philosophía Antigua Poética* (1596). V. 2. Ed. Alfredo de Carballo Picazzo. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1973.

RILEY, E.C. *La teoría de la novela en Cervantes*. 3. ed. Traducción Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1981.

RIQUER, Martín de. *Para leer a Cervantes* (2003). Barcelona: Acantilado, 2010.

RUTA, Maria Caterina. Los retratos femeninos en la segunda parte del *Quijote*. In: GRILLI, Giuseppe (org.). *Actas del segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles, 1995, 497-511.

SALAZAR RINCÓN, Javier. *El mundo social del “Quijote”*. Madrid: Gredos, 1985.

SCHARDONG, Rosangela. *A imagem da “mulher varonil” em Dom Quixote*: estudo dos relatos femininos em primeira pessoa. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, São Paulo, 1997.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não dito*. Paradoxos de Dom Quixote. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1998.

VIGIL, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. 2. ed. Madrid: Siglo XXI, 1994.

VIVES, Juan Luis. Tratado del alma (1538). In: *Obras completas*. Ed. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1948, 1147-1319.

Discutindo o papel do professor na concepção de Gabriela Mistral:

Estudo e tradução do *Decalogo del maestro*

Rodrigo Conçole Lage¹

Resumo: O objetivo desse trabalho é discutir a concepção do que é ser professor, na visão da poeta e educadora Gabriela Mistral, a partir do texto *Decalogo del maestro*. Com esse objetivo, dividimos nosso trabalho em duas partes. Na primeira, apresentamos alguns dados biográficos referentes à sua atuação na educação. Na segunda, comentamos o texto com o objetivo de identificar os princípios que, na sua concepção, devem nortear a prática docente. Em anexo, trazemos a obra acompanhada da tradução.

Palavras-chave: Gabriela Mistral, Decálogo, Prática docente, Tradução.

Résumen: El objetivo de este trabajo es discutir la concepción de lo que es ser profesor, en la visión de la poeta y educadora Gabriela Mistral, a partir del texto *Decalogo del maestro*. Con este objetivo, dividimos nuestro trabajo en dos partes. En la primera, presentamos algunos datos biográficos referentes a su actuación en la educación. En la segunda, comentamos el texto con el objetivo de identificar los principios que, en su concepción, deben orientar la práctica docente. En anexo, tenemos la obra acompañada de la traducción.

Palabras clave: Gabriela Mistral, Decalogo, Prática docente, Traducción.

Introdução

Ao longo da história a prática docente tem levado os professores a refletir sobre seu ofício e sobre a educação de modo geral. As transformações sociais, culturais e econômicas da sociedade, de uma forma ou de outra, levaram no passado e ainda levam os docentes a discutirem sobre a necessidade de renovação nas metodologias de ensino, sobre as questões ligadas aos problemas e dificuldades no aprendizado e outras questões profissionais. Mas não somente isso, eles também estão a repensar o papel da escola, e o do próprio professor, na contemporaneidade.

Nesse sentido, não é de se admirar que a poeta Gabriela Mistral, prêmio Nobel de Literatura de 1945, também tenha se dedicado a questão. Não é uma teórica que desconhece a realidade da sala de aula. Atuando em diferentes países ela teve a oportunidade de conhecer diferentes realidades educacionais, de modo que suas reflexões estão baseadas não só experiência prática, mas também na diversidade de realidades que conheceu. Seja por meio da poesia, de artigos de jornal, conferências, tais como a *Educación popular* e a *Métodos activos de instrucción*, etc. ela discutiu questões ligadas a educação e a prática docente.

¹ Graduado em História (UNIFSJ). Especialista em História Militar (UNISUL). E-mail: Rodrigo.lage@yahoo.com.br.

Assim, com o objetivo de divulgar esse lado da escritora, decidimos estudar e traduzir o texto *Decalogo del maestro*. Na primeira parte de nosso trabalho apresentamos um esboço biográfico onde destacamos sua atuação na educação. Na segunda parte, comentamos o texto partindo do ponto de vista de que cada um dos princípios ali presentes são normas que, na sua concepção, obrigatoriamente devem ser seguidas por todos aqueles se dedicam ao magistério. Examinamos igualmente a questão da influência religiosa na concepção do texto, algo presente em toda a sua obra, e da intertextualidade com a Bíblia, que levou a composição de outros textos do mesmo tipo.

1- Gabriela Mistral como educadora²

Nascida no dia 7 de abril de 1889, Lucila de María del Perpetuo Socorro y el Godoy Alcayaga, mais conhecida mundialmente como Gabriela Mistral, dedicou grande parte de sua vida a educação. Seu pai, Juan Jerónimo Godoy Villanueva, também foi professor, e sua mãe, Petronila Alcayaga Rojas, foi modista. A escritora deu início a sua longa carreira de professora muito cedo, aos 15 anos de idade, quando foi nomeada “professora auxiliar³ na *Escuela de la Compañía Baja*, na comuna *La Serena*, na província de *Elqui*” (LAGE, 2015, p. 124).

Em 1906 ela tentou ingressar na *Escuela Norma de La Serena* com o objetivo de obter o que no Brasil chamamos de *Habilitação Específica para o Magistério* (HEM) (MENEZES, 2001), mas o estabelecimento “lhe fechou as portas de ingresso por considerar que sua caneta e suas leituras não se ajustavam ao pensamento da igreja católica” (RIVERA; BLACHET, 2008, p. 39, tradução nossa). Ele só veio a obter um diploma quando, em 1922, a Universidad de Chile lhe concedeu “o título honorífico de professora de castelhano” (Idem). Em 1907, foi nomeada inspetora no *Liceo de Señoritas de La Serena*.

Seja como for, ela continuará a exercer o magistério sem nenhum tipo de diploma ou habilitação: “Em 1908, passou a trabalhar como professora em *La Cantera* e, posteriormente, em *Los Cerrillos*, sem ter estudado para isso. Somente em 1910, recebeu o título de *Profesora de Estado*, pela *Escuela Normal N° 1 de Santiago*” (LAGE, 2015, p. 125). Isto é, depois de passar nos exames ela recebeu um título que a

² Esta seção apresenta novas informações que complementam os dados sobre a vida da escritora presentes em meu artigo *Vida e obra de Gabriela Mistral: uma ilustre desconhecida* (vide referências).

³ O termo utilizado no séc. XIX era monitora.

transformava em professora primária. Ou seja, ela não fez o curso Normal, mas passou nos exames e foi, de certo modo, habilitada para exercer o ofício.

Seria preciso investigar maiores detalhes sobre porque veio a recebê-lo, se esse título seria uma espécie de título honorífico que lhe dava o mesmo status de uma licenciada ou se recebeu juntamente o HEM. Seja como for, Mistral, segundo a Dra. María Isabel Orellana (RIVERA; BLACHET, 2008, p. 39, tradução nossa), “nunca foi mestra, se entendemos esta atividade como uma profissão aprendida sistematicamente, nunca cursou estudos formais de pedagogia em uma Escola Normal ou no Instituto Pedagógico (...), nem recebeu um diploma de professora atestando uma formação regular.

Em 1909, foi professora na escola de *Los Cerrillos*, em Coquimbo e foi nomeada inspetora no *Liceo de Señoritas de La Serena*. E, nos anos seguintes, exerceu tanto o magistério quanto o trabalho de inspetora nas mais diferentes regiões do país: “Em 1910 foi nomeada professora do primário em Barranca e em 1911, Professora de Higiene no Liceu de Traiguén no sul do Chile; em 1912 foi trasladada como Professora de História e Inspetora-Geral ao Liceu de Antofagasta” (LÓPEZ, 226, p. 6). Além disso, entre 1912 e 1918, trabalhou num liceu feminino em *Santa Rosa de los Andes* “como professora de Castelhana, História e Geografia” (LACOSTE; ARANDA; CUSSEN, 2012, p. 11).

No ano de 1918, “o ministro da educação, Pedro Aguirre Cerda, a nomeou diretora do *Liceo de Niñas* de Punta Arenas (...) e, posteriormente, ocupou o mesmo cargo em Temuco e no *Liceo N° 6 de Niñas*” (LAGE, 2015, p. 125), localizado em Santiago, no ano de sua fundação (1921). Foi, portanto, sua primeira diretora e isso é um sinal do reconhecimento de seu trabalho. Em 1922 vai para o México, “a convite do ministro da educação José Vasconcelos, onde trabalhou por quase dois anos na fundação do “sistema de escolas rurais para a nova nação” (LUCO; DOMANGE, 2010, p. 52) e também das campanhas voltadas para a fundação de bibliotecas populares” (LAGE, 2015, p. 125).

Outro trabalho importante referente à educação, a nível internacional, foi realizado na Argentina, entre os anos de 1920-40; tendo se envolvido também nas políticas de leitura pública (Ibid., p. 126). A atuação de em prol da educação não seu deu somente no exercício do magistério, de sua atuação como inspetora e diretora, ou através de seus textos: “Em 1928, participou em Buenos Aires da I Convenção Internacional de Professores, onde apresentou sua declaração dos “*Derechos del Niño*”

(Idem). Ela também “veio a trabalhar como professora visitante, entre 1930 e 1931, no *Barnard College* e no *Vassar College*, de New York. Enquanto ali esteve, Mistral “ditava cursos de literatura espanhola contemporânea e de literatura hispanoamericana”” (Idem).

O fato de passar a trabalhar como cônsul em diferentes países, a partir de 1933, afastou a escritora do magistério. Como já foi dito na introdução, a prática docente levou Mistral a pensar e a escrever a respeito da educação das mais diferentes formas, deixando um legado importante para todos os que exercem o magistério ou, de alguma forma, trabalham em prol da educação. Além dos textos em verso e prosa ela tratou deste assunto de diferentes formas. Segundo Pedro Pablo Zegers (2008, p. 27, tradução nossa):

Suas contribuições se traduzem em conferencias aos mestres; visitas à comunidades rurais e na preparação de material didático para leitura complementar, especialmente dirigida as mulheres. Por todos estes aportes, Gabriela Mistral tem sido e é considerada como a mestra de América por excelência.

2- Os dez mandamentos

A influência da Bíblia em sua obra tem sido amplamente estudada, como podemos ver pelos muitos trabalhos que se dedicam ao assunto citados em *Gabriela Mistral ante la crítica: bibliografía anotada* de Patrícia Rubio. Mas, não encontramos nenhum estudo voltado especificamente para o exame da influência dos dez mandamentos em sua produção. Contudo, consideramos que o fato de ter escrito o *Decálogo del maestro*, o *Decálogo del artista* e o *Decálogo del jardinero*, é uma demonstração de sua existência.

Consequentemente, não podemos estudar os decálogos de Mistral sem antes estudarmos o texto bíblica que lhes serviu de inspiração. Não só por ter servido de inspiração para sua composição, mas também em busca da possível relação intertextual entre eles. Além disso, seria interessante verificar se a escritora fez algum tipo de anotação em sua Bíblia sobre eles. Carlos Zurita, no artigo *La Biblia de Gabriela Mistral* (RUBIA, 1995, p. 171), publicado em 1957 no volume 37 do *La nueva democracia*, descreve as anotações feitas por ela, mas não tivemos acesso a esse trabalho. Assim, passaremos a estudar o texto bíblico.

Do ponto de vista etimológico, tem no hebraico antigo o nome de עשרת הדברים (transliterado como *Asereth ha-D'bhārîm*) e no hebraico rabínico o de עשרת הדברות (transliterado como *Asereth ha-Dibroth*). Eles “são traduzidos como “as dez palavras”, “os dez ditos” ou “os dez assuntos”” (LIEBENBERG, 2012, p. 7, tradução nossa). Tais mandamentos são comumente conhecidos como o *Decálogo*, tradução do termo grego δεκάλογος (*dekalogos*), literalmente “dez palavras”, que foi utilizado na tradução grega do Velho Testamento, a *Septuaginta*.

Os dez mandamentos são um conjunto de leis que, segundo a Bíblia, foram escritas por Deus em duas tábuas de pedra, tendo sido dadas ao profeta Moises no monte Sinai. Esse nome está baseado em Êxodo 34:28 (BÍBLIA SAGRADA, 2005, p. 137): “E o Senhor escreveu nas tábuas o texto da aliança, as dez palavras”, e Deuteronômio 10:4 (Ibid., p. 226): “O Senhor gravou nas novas pedras o que tinha escrito nas primeiras, as dez palavras que ele vos tinha dirigido no monte, do meio do fogo, no dia da assembléia”.

Encontramos uma listagem completa em Êxodo 20: 1-17 e em Deuteronômio 5: 6-21, mas eles são citados individualmente, com exceção do décimo, segundo Miguel Lluch (1997, p. 416), “em diversos lugares da legislação mosaica”. Contudo, os mandamentos “não constituem uma seleção, entre outros preceitos divinos que tiveram a mesma autoridade, sino que os dez mandamentos formam um todo orgânico, com um sentido de totalidade” (Idem).

Além disso, mesmo existindo diferenças na forma das duas listagens “ambas as listas, com todos os matizes que os especialistas na matéria vêm assinalando, são essencialmente idênticas” (Idem). Por outro lado, os mandamentos não tem um caráter uniforme, isto é, não seguem todos os mesmos padrões de redação. A maior parte deles trata de proibições, mas o quarto e o quinto são normas a serem postas em prática. Alguns são acompanhados de sanções, isto é, das punições ou bênçãos que serão aplicadas aos que a des(obedecem): o segundo, o terceiro e o quinto.

Outros estão acompanhados de uma explicação dos motivos pelos quais devem ser obedecidos, os que vão do segundo ao quinto mandamento. Eles também podem ser divididos em dois grupos: os que tratam da relação do homem com Deus e os outros da relação dos seres humanos uns com os outros. Essa divisão dos mandamentos vai se associar ao problema de sua disposição nas tabuas. Não sabemos como eles estavam dispostos nelas, isto é, quantos mandamentos foram escritos em cada uma delas:

Segundo a tradição que tem origem precisamente em Fílon de Alexandria e Flavio Josefo seriam cinco preceitos em cada tabua. A primeira se referia a *pietas* –os deveres do homem com Deus– e a segunda a *probitas* –os deveres do homem com o homem–. Enquanto que para alguns rabinos os dez mandamentos estariam em cada uma das tabuas e também, para outros, os dez se repetiriam duas vezes em cada tabua, dando um total de quarenta textos (Ibid., p. 420).

São eles:

- 1º- Não terás outros deuses diante de minha face.
- 2º- Não farás para ti escultura, nem figura alguma do que está em cima, nos céus, ou embaixo, sobre a terra, ou nas águas, debaixo da terra. Não te prostarás diante delas e não lhes prestará culto. Eu sou o Senhor teu Deus, um Deus zeloso que vingo a iniquidade dos pais nos filhos, nos netos e nos bisnetos daqueles que me odeiam, mas uso de misericórdia até a milésima geração com aqueles que me amam e guardam os meus mandamentos.
- 3º- Não pronunciarás o nome de Javé, teu Deus, em prova de falsidade; porque o Senhor não deixa impune aquele que pronuncia o seu nome em favor do erro.
- 4º- Lembra-te de santificar o dia de sábado. Trabalharás durante seis dias, e farás toda a tua obra. Mas no sétimo dia, que é um repouso em honra do Senhor, teu Deus, não farás trabalho algum, nem tu, nem teu filho, nem tua filha, nem teu servo, nem tua serva, nem teu animal, nem o estrangeiro que está dentro de teus muros. Porque em seis dias o Senhor fez o céu, a terra, o mar e tudo o que contém, e repousou no sétimo dia; e por isso o Senhor abençoou o dia do sábado e o consagrou.
- 5º- Honra teu pai e tua mãe, para que teus dias se prolonguem sobre a terra que te dá o Senhor, teu Deus.
- 6º- Não matarás.
- 7º- Não cometeras adultério.
- 8º- Não furtarás.
- 9º- Não levantarás falso testemunho contra teu próximo.
- 10º- Não cobiçarás a casa do teu próximo; não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem seu escravo, nem sua escrava, nem seu boi, nem seu jumento, nem nada do que lhe pertence (BÍBLIA SAGRADA, 2005, p. 120-121).

3- Comentário do *Decálogo del maestro*

Comparando o texto bíblico com o de Mistral vemos que existem muitas diferenças formais. No texto da escritora há uma uniformidade formal que inexiste no primeiro. Cada mandamento mistraliano começa com uma palavra-chave, em caixa alta,

que trás em si a essência de cada um deles, o que não acontece com os outros dois decálogos que escreveu (ROYO, 2007, p. 77-79; FIGUEROA, 2000, p. 40-41). Além disso, não existem proibições, são mandamentos que devem ser seguidos por aqueles que desejam exercer o magistério.

Podemos destacar também o fato de ter escrito um para os professores e outro para os artistas, quando sabemos da importância que esses ofícios tiveram para Mistral. Podemos então conjecturar que, da mesma forma que o decálogo apresenta as normas que regulamentam o modo como o homem deve se relacionar com Deus e com os outros homens, a escritora parece ter desejado definir preceitos para as atividades que lhe eram mais caras. Nesse sentido, seria interessante examinar até que ponto o exercício das duas atividades traduzem, na prática, esses preceitos (o que não podemos fazer pois fugiria aos limites de nosso trabalho).

Passaremos então a comentar cada um dos mandamentos. Com esse objetivo, examinaremos também até que ponto Mistral pode ter se inspirado no texto bíblico na composição de cada um deles e as diferenças entre um e outro. Além disso, veremos as relações existentes entre diferentes mandamentos de modo a identificar como vai construindo seu projeto pedagógico. O comentário será feito a partir do texto em espanhol e no anexo apresentamos a tradução acompanhada do original.

1- AMA. Si no puedes amar mucho, no enseñes a niños.

Apesar das diferenças formais o primeiro mandamento de Mistral está intimamente relacionado com o texto bíblico. Em Deuteronômio 6:5 (BÍBLIA SAGRADA, 2005, p. 222) encontramos o seguinte mandamento: “Amarás o Senhor, teu Deus, de todo o teu coração, de toda a tua alma e de todas as tuas forças”. Do ponto de vista teológico o homem foi criado para servir e adorar a Deus. Consequentemente, se o homem ama a Deus não pode adorar outros deuses porque haveria de amar um mais que os outros.

Esse princípio é explicitado em Mateus 6:24 (Ibid., 1290), onde lemos: “Ninguém pode servir a dois senhores; porque ou odiará a um e amará o outro, ou dedicar-se-á a um e desprezará o outro. Não podeis servir a Deus e à riqueza”. Portanto, não se pode ter dois ou mais deuses porque o homem não é capaz de amar a mais de um igualmente. Consequentemente, o mais amado será sempre beneficiado em detrimento do menos amado. Mistral utiliza a mesma ideia para a construção de seu pensamento.

Partindo do princípio de que, do ponto de vista pedagógico, o professor existe por causa do aluno, para educá-lo, essa relação professor-aluno tem que ser construída com base no amor. E, o amor tem que ser muito grande porque irá lidar com os mais diferentes tipos de pessoas. Alguns com dificuldades de aprendizado, outros podem ser emocionalmente problemáticos, de famílias desestruturadas, viciados em drogas, etc.. Sem contar o fato de que está correndo o risco de ser ofendido, agredido física e moralmente, etc.,

Se o amor for pequeno o professor poderá vir a desistir ou deixar de lado os alunos mais problemáticos e que são os que mais precisam de ajuda. Se não amá-los não conseguirá educá-los da melhor forma possível. Assim, parafraseando o texto bíblico, o professor deve amar seu aluno com todo o coração, com toda a sua alma e com toda a sua força. Nesse sentido, conclui Miguel González Lemus (2013, p. 177):

A docência é por excelência um ato de generosidade, uma vez que importa, e tem por norte, contribuir na formação de uma pessoa. Um bom docente deve envolver seus sentimentos no processo de ensino. Deve querer desde seu foro íntimo que o aluno não só aprenda e se eduque na respectiva disciplina, mas que cresça como sujeito.

E, se o aluno for receptivo a esse sentimento, irá corresponder as perspectivas do professor e aprenderá, crescendo em todos os sentidos (intelectualmente, emocionalmente, moralmente e fisicamente). Teremos uma boa formação do aluno quando o aprendizado for baseado na integração dos fatores cognitivos e emocionais. Não, no sentido meramente intelectual, mas como pessoa.

2- SIMPLIFICA. Saber es simplificar sin quitar esencia.

Assim como o segundo mandamento bíblico diz respeito à relação do homem com Deus, o de Mistral volta a tratar da relação do professor com o aluno. Ele diz respeito a uma questão fundamental para os que desejam se dedicar ao magistério, a prática do ensino. O professor não deve ver a sala de aula como um local para exibir seu conhecimento, mas para transmiti-lo a alguém que ainda não sabe aquilo que vai ser ensinado ou que não sabe tanto quanto ele. Portanto, o aluno precisa de alguém que o ensine, que corrija seus erros ou que lhe dê maiores informações.

Não de alguém que o repreenda ou humilhe porque não conseguiu aprender. Uma turma nunca será igual a outra. Existirão diferentes níveis de conhecimento e de dificuldades de aprendizagem. Consequentemente, o docente irá precisar ajustar o conteúdo da matéria de acordo com a turma e com os alunos. E, mesmo simplificando, certamente encontrará os que terão alguma dificuldade de aprendizagem. Contudo, não pode esquecer que simplificar não significa excluir os elementos fundamentais de cada conteúdo, mas torná-los inteligíveis.

3- INSISTE. Repite como la naturaleza repite las especies hasta alcanzar la perfección.

O terceiro mandamento está intimamente ligado com o segundo, mas acompanhado de um pensamento teleológico que segue o princípio de que a existência de diferentes espécies está relacionada a um processo evolutivo em busca da perfeição. Seria importante examinar outros textos da escritora, o que foge aos limites de nosso trabalho, com o objetivo de verificar se essa visão evolucionista está presente em outros trabalhos. Seja como for, segundo Miguel González Lemus, “este postulado nos recorda quais são as virtudes sobre as quais deve erigir-se o trabalho docente: disciplina, constância, rigorosidade e perseverança” (Ibid., p. 178).

Existem professores que, porque um aluno é problemático (só faz bagunça e não quer saber de estudar) ou não consegue aprender a matéria, devido a alguma dificuldade de aprendizagem, desistem de tentar ensiná-lo e deixam-no de lado. Mistral entende que, não importa o motivo, o professor nunca deve desistir, ou criticar o aluno por não conseguir aprender, mas deve repetir a matéria até que ele aprenda. O ensino é uma busca pela perfeição, isso é, o completo entendimento da matéria dada. Mesmo que na prática essa não seja a realidade o professor deve partir do princípio teleológico de que o aluno não estuda para aprender, mas para aprender bem.

4- ENSEÑA con intención de hermosura, porque la hermosura es madre.

O quarto mandamento também trata da relação do professor com o aluno, no que diz respeito a prática pedagógica. Para compreendermos esse mandamento é preciso analisar o sentido da palavra *hermosura* e de que modo ela se ajusta ao ensino. De acordo com o *Dicionário de espanhol online* (MICHAELIS, 2016), ela pode ser traduzida como beleza ou formosura. No *Diccionario de la lengua española* (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2016, tradução nossa), tem as seguintes acepções:

- 1- f. Beleza que pode ser percebida pelo ouvido ou pela vista.
- 2- f. O agradável de algo que recreia por sua amenidade ou outra causa.
- 3- f. Proporção nobre e perfeita das partes com o todo; conjunto de qualidades que fazem uma coisa excelente em sua linha.
- 4- f. Pessoa ou coisa formosa.

A partir do sentido etimológico podemos dizer que o ensino também deve ser agradável. Uma aula que se torna tediosa faz com que os alunos deixem de prestar atenção no que está sendo ensinado. Se o professor deseja ser bem sucedido não deve apresentar o de forma árida, mas embelezá-lo para que torne agradável aos seus olhos e aos seus ouvidos. Parafraseando Miguel González Lemus (2013, p. 179), podemos dizer que o ensino não envolve só a questão do conteúdo, mas também a forma como esse conteúdo é transmitido.

Vamos encontrar um exemplo desse princípio na obra de Monteiro Lobato. Quando escreveu *Emília no país da Gramática* e o *Aritmética da Emília* tinha em mente transformar o ensino do português e da matemática em algo agradável, belo, podemos dizer. O ensino não deve, então, ser algo rotineiro e mecanizado. As aulas devem se ajustar a cada turma, de acordo com as suas particularidades, se tornando algo estimulante. Além disso, podemos ampliar a idéia de beleza abrangendo igualmente o modo como o professor age dentro da sala de aula e se relaciona com seus alunos.

5- *MAESTRO, se fervoroso. Para encender lámparas basta llevar fuego en el corazón.*

Este mandamento se relaciona com o terceiro de modo que, além de ser insistente, o professor deve ser fervoroso. Miguel González Lemus (Idem) considera essa atitude “um dos pilares centrais do exercício docente”. Se vamos encontrar muitos professores que exercem o ofício com desinteresse – devido à falta de interesse dos alunos, aos baixos salários e aos problemas enfrentados no trabalho –, é preciso que tenhamos profissionais que estejam profundamente motivados. E, adotando-se a linha de raciocínio presente no sétimo mandamento, só encontraremos essa motivação naqueles que estão verdadeiramente vocacionados para o ofício.

Os problemas enfrentados pelos que exercem a profissão são grandes e se a vocação não for genuína poderão levar ao desânimo ou ao abandono do magistério. Nesse sentido, podemos ver nesse mandamento um chamado ao comprometimento de todos os que realmente desejam se dedicar ao ensino. A ideia é de que “o fogo que emerge da vocação e do verdadeiro compromisso docente se transmite diretamente aos

estudantes” (Idem). Mas, até que ponto temos, na prática, essa resposta da parte dos alunos é algo a ser pensado.

Uma das críticas que pode ser feita a esse mandamento é que Mistral apresenta uma visão muito idealizada e romântica da educação. O que pode levar ao questionamento sobre até que ponto essa ideia é um sonho ou algo possível de ser realizado!? Isso ocorre porque, na prática, essa resposta pode ser pequena ou mesmo inexistente. Esse fato tem de ser levado em consideração para que o professor não sofra um impacto muito grande e saiba lidar com as decepções e frustrações que pode ter, e em muitos casos terá, diante desse quadro.

6. *VIVIFICA tu clase. Cada lección ha de ser viva como un ser.*

O decálogo bíblico se divide em dois grupos de temas distintos a partir do sexto mandamento, da relação com Deus passa para a com os outros homens, mas isso não ocorre no texto de Mistral. Um dos problemas enfrentados atualmente pelas escolas, de modo geral, é o desinteresse e a desmotivação dos alunos que, em muitos casos, leva ao abandono dos estudos. Elas não têm sido vistas como um lugar interessante para eles. A necessidade de trabalhar para auxiliar na renda familiar e a dificuldade de acesso também podem contribuir para isso, mas não são os únicos fatores. De acordo com uma pesquisa realizada em 2012:

A pesquisa mostrou que os jovens não veem sentido em muitos dos conteúdos ensinados em sala e reclamam que os professores não usam a tecnologia durante as aulas. Outras questões levantadas são a falta de correspondência entre a realidade da escola e a vivida por esses adolescentes fora do ambiente educacional (Fundação Victor Civita, 2012).

É preciso que as aulas tenham vida, que tenham sentido e interesse para o aluno. Mistral propõe de forma inovadora, pois já é senso comum hoje dia (mesmo que, em muitos casos, o seja só na teoria), que para fazer com que a aula seja viva é contextualizar o conteúdo para os alunos. Caso a matéria seja muito abstrata (matemática ou física, por exemplo) a utilização de algo concreto é fundamental. O ensino da física e da biologia através de experiências, por exemplo, deveria ser obrigatório.

O ensino do português pode ser feito utilizando exemplos tirados da literatura e dos quadrinhos; ou o ensino da história poderá ser realizado por meio de filmes ou da literatura. Esses são alguns exemplos de como se pode vivificar uma aula. Não existe matéria que não possa ser trabalhada de forma diferente de modo a realizar esse objetivo e, assim, contribuir para despertar o interesse dos alunos. O que não se pode é continuar exercendo o magistério tal como tem sido feito no passado, transmitindo o conteúdo de forma mecanizada como se a cada ano as aulas fossem uma repetição das que foram dadas no ano anterior.

7. *CULTÍVATE. Para dar hay que tener mucho.*

O artigo “*¡Los maestros al banquillo!*” de Heriberto Robles Rosales, publicado no jornal mexicano *El diário de Coahuila*, do dia 29 de novembro de 2015, reproduz no final uma versão do decálogo que é ligeiramente diferente. O autor informa: “Caminhando pela Casa da Cultura da cidade de Melchor Múzquiz, encontrei em suas paredes um decálogo do mestre que sem duvida me chamou a atenção e que sendo muito formoso quis plasmá-lo neste artigo para compartilhá-lo com vocês” (ROSALES, 2015, p. 5, tradução nossa).

Como Miguel González Lemus (2013, p. 177) reproduz a versão do manuscrito existente no *Museu Gabriela Mistral* de Vicuña essa alteração certamente no texto foi promovida por terceiros. Até porque, na cópia mexicana o sétimo e o oitavo utilizam a mesma palavra-chave, “*acuérdate*”, o que parece muito improvável de ter sido feito pela escritora porque não ocorre em nenhum outro mandamento. Além disso, “*cultívate*” está muito mais de acordo com o espírito do texto do que “*acuérdate*”, pois a escritora se refere especificamente à formação continuada do docente.

Por melhor que seja o estudante o conhecimento adquirido durante uma graduação é limitado. Além disso, nem todas as universidades têm um bom nível de qualidade, de modo que muitos graduados se formam com um nível de conhecimento abaixo do mínimo necessário para o bom exercício da profissão. Consequentemente, o formando terá de continuar estudando, seja informalmente (por meio da leitura de livros e revistas), seja por meio de novos cursos para preencher as lacunas de sua formação e/ou superar as limitações de uma má formação.

Na visão de Mistral, só quem realmente sabe terá algo para dar ao aluno. E, acrescentamos, só os também tem um grande conhecimento de como transmiti-lo. Portanto, o professor precisa estar continuamente refletindo sobre a prática e transformando-a por meio dessa reflexão, incorporando novas teorias, novos métodos (o

que também inclui, mas não exclusivamente, o uso de novas tecnologias). Além disso, a formação continuada não deve ser vista apenas como um meio de desenvolvimento do conhecimento e da habilidade profissional, mas também de desenvolvimento pessoal.

8. *ACUERDATE de que tu oficio no es mercancía sino oficio divino*⁴.

Esse mandamento está alicerçado na teologia cristã. Adotando o ponto de vista religioso ela defende que o ensinar não deve ser visto como um comércio, o professor não deve partir do princípio de que está vendendo sua força de trabalho, mas deve considerar que está exercendo uma missão, um encargo divino. Portanto, o magistério tem, assim como o sacerdócio, um sentido religioso. Ela parece adotar a ideia de que “Deus nos criou para uma missão neste mundo; e para isso nos dotou de talentos adequados para cumpri-la. Quando realizamos o desejo de Deus, então, somos felizes porque nos sentimos realizados e úteis” (AQUINO, 2014).

Assim, a profissão que exercemos já teria sido predeterminada por Deus e faz parte da missão para a qual nos escolheu. Portanto, cada pessoa nasce com as aptidões necessárias para exercê-la. Além disso, existe o princípio bíblico de que os que ensinam foram vocacionados por Deus para isso e, portanto, recebem o dom de ensinar. Não se deve esquecer que a Bíblia trata do ensino dentro da Igreja, mas a escritora pode ter lido como sendo de modo geral e, de certa forma, o princípio não deixa de ser o mesmo.

Ele está baseado no texto bíblico de Romanos 12:6-7 (BÍBLIA SAGRADA, 2005, p. 1461): “Temos dons diferentes, conforme a graça que nos foi conferida. Aquele que tem o dom da profecia, exerça-o conforme a fé. Aquele que é chamado ao ministério, dedique-se ao ministério. Se temo dom de ensinar, que ensine”. Assim, o magistério não seria meramente uma profissão que qualquer um poderá aprender e exercerá unicamente para sua subsistência, mas uma missão divina para a qual o professor foi criado. Da mesma forma que qualquer outro profissional a está exercendo quando realiza a função para a qual foi escolhido por Deus.

9. *ANTES de dictar tu lección cotidiana mira a tu corazón y ve si está puro.*

O professor, no exercício do magistério e na sua relação com os estudantes, precisa agir com retidão se quer ser um bom profissional. Na interpretação de Miguel

⁴ Na Igreja Católica existe o *Ofício Divino*, que é o outro nome dado a *Liturgia das Horas*, uma oração feita de forma pública por todos os fiéis. Mistral não parece estar comparando os dois, o que faria do exercício do magistério uma forma de culto a Deus, mas isso não impede que seu mandamento também possa ser lido dessa forma.

González (2013, p. 180, tradução nossa), “quem está à frente de um grupo de estudantes (...) deve ser uma pessoa íntegra revestida de autoridade moral”. A falta de respeito para com o aluno, o desinteresse e a falta de paciência em ensinar os que não entenderam e as ofensas verbais são exemplos de fatos que ocorrem quando não há a pureza de coração.

O professor não deve ser apenas o que ensina, mas deve ser um exemplo de vida para eles. Esse mandamento está intimamente relacionado com o anterior. Sendo o professorado um ofício divino não é possível exercê-lo com o coração impuro. Jesus, segundo o evangelho de Mateus 5:8 (BÍBLIA SAGRADA, 2005, p.1288), afirma: “Bem-aventurados os puros de coração, porque verão a Deus”. Assim, do mesmo modo que os que aceitam a Cristo precisam purificar o coração por meio do processo de santificação, os professores tem de fazer o mesmo para o exercício de seu ofício.

10. PIENSA en que Dios se ha puesto a crear el mundo de mañana.

O último mandamento Mistral está associado ao oitavo. No primeiro capítulo do livro do Gênesis é narrada a criação do mundo. Do ponto de vista cristão tudo o que existe foi criado com uma finalidade. Portanto, refletindo sobre isso o docente naturalmente irá refletir sobre o motivo de ter recebido o ofício de docente, pois o recebeu de Deus por um motivo. Não se pode esquecer que do ponto de vista da teologia cristã tudo faz parte dos planos de Deus. E, nessa série de reflexões, terminará refletindo sobre a finalidade do magistério.

Ao refletir sobre o próprio ofício e sua atuação dentro dessa profissão o professor irá pensar a respeito de “quais são as consequências de seu labor e o impacto que tem na construção da sociedade” (LEMUS, 2013, p. 181). A partir dessa reflexão o docente poderá agir de modo a procurar evitar certos problemas e obter determinados resultados em prol do aluno e da sociedade como um todo. Que tipo de alunos queremos? Que tipo de cidadãos esperamos formar? Que tipo de sociedade desejamos construir?

Essas e outras questões estão intimamente relacionadas com o papel das instituições de ensino, das escolas as universidades, e devem estar na mente de todos os que desejam se dedicar ao magistério e contribuir para a construção da sociedade.

Conclusão

Ao examinarmos a biografia da escritora podemos ver como o exercício do magistério ocupou grande parte de sua vida e, conseqüentemente, foi um dos temas centrais de sua obra. Não se podendo, portanto, separar a professora da escritora. Além disso, a religião sempre foi de grande importância para a escritora, e esse fato se reflete na vida da escritora. Examinando o texto bíblico do decálogo podemos ver que Mistral adota a ideia geral e alguns dos princípios que o norteiam para a criação do seu próprio conjunto de normas.

Do ponto de vista intertextual, ela construiu seu texto de modo muito livre, pois não adaptou as normas divinas à educação, não utilizou o mesmo padrão de escrita, nem a divisão dos mandamentos em dois blocos. Essas diferenças estão presentes também em relação aos outros decálogos que escreveu. Seria importante também estudar os outros dois e verificar até que ponto encontramos essas semelhanças e diferenças. Esperamos que nosso trabalho possa contribuir para um melhor conhecimento da vida e da obra da escritora e que possa motivar outros trabalhos.

Referências Bibliográficas:

- AQUINO, Felipe. **Qual será a minha vocação e a minha profissão?**. Editora Cléofas, 2014. Disponível em: <<http://cleofas.com.br/qual-sera-a-minha-vocacao-e-a-minha-profissao/>>. Acesso em 04 abr. 2016.
- BAIXAULI, Miguel Lluch. El tratado de Fílon sobre el decálogo. **Scripta Theologica**, Navarra, v. 29, n. 2, 1997, p. 415-441. Disponível em: <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/13235>>.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2005.
- FUNDAÇÃO VÍCTOR CIVITA. **O que pensam os jovens de baixa renda sobre a escola**, 2012. Disponível em: <<http://www.fvc.org.br/estudos-e-pesquisas/2012/pensam-jovens-baixa-renda-escola-743754.shtml>>. Acesso em 09 abr. 2016.
- LACOSTE, Pablo; ARANDA, María Marcela; CUSSEN, Felipe. Paisajes de montaña: el Ferrocarril Trasandino y la captura estética de la cordillera de los Andes en la poesía de Gabriela Mistral. **Alpha**: revista de artes, letras y filosofía, Osorno, n. 35, 2012, p. 9-22. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012012000200002>.

LAGE, Rodrigo Conçole. Vida e obra de Gabriela Mistral: uma ilustre desconhecida. **Revista Alpha**, Patos de Minas, n. 16, 2015, p. 124-136. Disponível em: <<http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/1021219/Vida+e+Obra+de+Gabriela+Mistral-+uma++ilustre+desconhecida.pdf>>.

LEMUS, Miguel González. El decálogo del maestro aplicado a la docencia universitaria: Una experiencia en la facultad de derecho de la Universidad de Chile. **Revista Derecho y Humanidades**, Santiago de Chile, n. 21, 2013, p. 175-181. Disponível em: <<http://www.derechoyhumanidades.uchile.cl/index.php/RDH/article/view/34912>>.

LIEBENBERG, W. A.. **There is only "One" Covenant, and Christians have grossly Missed It**. Pretoria: Hebraic Roots Teaching Institute, 2012. Disponível em: <<http://www.hrti.co.za/Christian%20Foundational%20Teachings/CFT%203%20-%20Your%20Covenant.pdf>>.

LÓPEZ, Javier Ocampo. Gabriela Mistral, la maestra de escuela, premio Nobel de Literatura. **Revista Historia de la Educación Latinoamericana**, Bogotá, n. 4, 2002, p. 221-246. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2480633>>.

MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. Verbete HEM (Habilitação Específica para o Magistério). **Dicionário Interativo da Educação Brasileira - Educabrazil**. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <<http://www.educabrazil.com.br/hem-habilitacao-especifica-para-o-magisterio/>>.

Acesso em: 18 de mar. 2016.

MISTRAL, Gabriela. Decálogo del jardinero, cultivemos lãs flores, p. 40-41. In: FIGUEROA, **Tierra, indio, mujer: pensamiento social de Gabriela Mistral**. Santiago de Chile: ARCIS. 2000.

_____. Decálogo del artista. In: ROYO, Adrienne Joyce Wood. f. 203. **Gabriela Mistral. The Teaching Journey of a Poet**. Dissertation (Doctorate of philosophy) – University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2007. Disponível em: <<https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:635a1701-219a-4b21-ba39-b3a4889ab849>>.

NICOLAEVSKY, Miguel. **Asseret haDevarim עשרת הדברים ou, as Dez Palavras-Princípio de D'us**. Cafétora, 23 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.cafetorah.com/asseret-hadevarim-עשרת-הדברים-ou-as-dez-palavras-principio-de-dus/>>.

RIVERA, María Isabel Orellana; BLACHET, Pedro Pablo Zegers. **Lucila Gabriela: La voz de la maestra.** Santiago de Chile: Museo de la Educación Gabriela Mistral, 2008.

ROSALES, Heriberto Robles. *¡Los maestros al banquillo!*. **El diário de Coahuila**, Saltillo, 29 de Nov. 2015, p. 5. Disponível em: <<http://eldiariodecoahuila.com.mx/fotografias/fotosnoticias/2015/11/23/locales.pdf>>.

RUBIO, Patricia. **Gabriela Mistral ante la crítica:** Bibliografía anotada. Santiago de Chile: Ediciones de la dirección de bibliotecas, archivos y museos, 1995.

MICHAELIS. **Dicionário de Espanhol Online.** Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/escolar/espanhol/>>. Acesso em 05 ab. de 2016.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española.** Disponível em: <<http://dle.rae.es/>>. Acesso em 05 ab. de 2016.

ANEXO

Decálogo del Maestro

1. AMA. Si no puedes amar mucho, no enseñes a niños.
2. SIMPLIFICA. Saber es simplificar sin quitar esencia.
3. INSISTE. Repite como la naturaleza repite las especies hasta alcanzar la perfección.
4. ENSEÑA con intención de hermosura, porque la hermosura es madre.
5. MAESTRO, se fervoroso. Para encender lámparas basta llevar fuego en el corazón.
6. VIVIFICA tu clase. Cada lección ha de ser viva como un ser.
7. CULTÍVATE. Para dar hay que tener mucho.
8. ACUÉRDATE de que tu oficio no es mercancía sino oficio divino.
9. ANTES de dictar tu lección cotidiana mira a tu corazón y ve si está puro.
10. PIENSA en que Dios se ha puesto a crear el mundo de mañana.

Decálogo do Mestre

1. AMA. Se não podes amar muito, não ensine as crianças.
2. SIMPLIFICA. Saber é simplificar sem tirar a essência.
3. INSISTE. Repete como a natureza repete as espécies até alcançar a perfeição.
4. ENSINA com intenção de formosura, porque a formosura é mãe.
5. MESTRE, se fervoroso. Para acender lâmpadas basta levar fogo no coração.
6. VIVIFICA tua classe. Cada lição há de ser viva como um ser.
7. CULTÍVA-TE. Para dar é preciso ter muito.
8. LEMBRE-SE de que teu oficio não é mercadoria, mas oficio divino.
9. ANTES de ditar tua lição cotidiana olha teu coração e vê si está puro.
10. PENSA que Deus se pôs a criar o mundo de manhã.

Entrevista

Actos de memoria: entrevista a Guillermo Calderón

Júlia Morena Costa¹

Guillermo Calderón (Santiago de Chile, 1971) es director y dramaturgo y se mantiene como uno de los nombres más prominentes en el teatro chileno actual. Es autor de obras como *Neva* (2007), *Clase* (2008), *Diciembre* (2009), *Villa + Discurso* (2011) y *Escuela* (2013), que ya se han presentado en festivales de más de treinta países y recibieron premios en Chile, Europa y EEUU. Guillermo Calderón cuenta con una particular y potente forma de revisitar y elaborar la historia reciente chilena y consolida una obra que discute la memoria política de su país y de su generación.

El dramaturgo, muy amablemente, se dispuso a conversar conmigo sobre sus obras, su generación, el contexto chileno actual, sus procesos de escritura y la relación entre el teatro y lo político. Aclaro que la entrevista se concedió en formato video, y funcionó más bien como un diálogo, por eso, se perciben muchas marcas de oralidad, mías y de Guillermo Calderón, lo que decidí por mantener en la transcripción.

Esta entrevista se realizó en el centro de Santiago de Chile, en Londres 38, un inmueble especialmente significativo, pues sirvió como prisión clandestina y centro de brutales torturas en la capital chilena durante los primeros años del período dictatorial de Augusto Pinochet. Actualmente es patrimonio histórico de Chile y funciona como un centro abierto al público que mantiene las memorias de las barbaries que ocurrieron allí. En enero de 2011, Londres 38 fue escogido por Guillermo Calderón para montar su obra *Villa+Discurso*, que discutía los espacios de memoria en la transición democrática.

¿Cómo se dio tu encuentro con la escritura? Más específicamente con la escritura dramática?

Yo siempre he querido escribir desde chico, pero no me atrevía, no me sentía un escritor de verdad y cuando leía literatura, en general, me intimidaba más de lo que me empujaba a escribir. Entonces me transformé en actor, después en director, pero cuando uno dirige obras naturalmente surge la necesidad de buscar, de encontrar textos interesantes o motivadores para dirigir, pero cuando no están hay que escribirlo, hay que inventarlo. Entonces me dije “quizás tengo que escribir.” Además, había una generación nueva de dramaturgos que eran menores que yo y que estaban escribiendo. Entonces, si los más chicos estaban haciendo, tenían la libertad para hacerlo, quizás era mi turno.

¹ Doctora en Literatura y Cultura UFBA. Profesora de lengua española y literaturas hispánicas del Instituto de Letras de Universidade Federal da Bahia (UFBA). Correo electrónico: juliamorenacosta@gmail.com

¿Te parece que la escritura dramática es más democrática que la escritura literaria?

Bueno, en mi caso yo escribo para actores específicos. Entonces escribo para la puesta en escena. Entonces siempre hay una conciencia de lo que escribo en papel no es definitivo. Además, hay un proceso de dirección que es cuando la obra se dirige. Y yo he escrito obras que todavía no las dirijo y siento que todavía están incompletas. Por lo tanto voy a esperar dirigirla para efectivamente decir “esta obra está lista”. Por lo tanto es un proceso que se podría llamar más democrático porque se nutre mucho de lo que hacen los actores y de la discusión, porque los actores son personas muy críticas que leen un texto desde un punto de vista muy intelectual pero también muy emocional porque ellos lo van a interpretar y ellos siempre ven cosas que a mí me cuesta ver. “esto no es natural”, “este es un personaje que no lo entiendo bien”, van diciendo cosas que van aportando y uno va reescribiendo y va dirigiendo. Así que en muchos sentidos es un proceso abierto y a la vez más difícil pero que se nutre del apoyo de mucha gente.

¿Y cómo funciona para ti escribir sobre otra cultura o escribir en otro lugar?, porque el teatro tiene mucho que ver con su contexto... (Guillermo Calderón estaba, en este momento, escribiendo una obra en Nueva York y había escrito la obra Kuss, en Alemania)

Sí, me gusta, es liberador. A veces cuando uno escribe mucho acerca del mismo tema y del mismo lugar, desde Chile, a veces es inevitable entrar en un callejón donde es difícil salir, así que he tomado la oportunidad de escribir para otros lugares como una oportunidad de abrir la forma que tengo que trabajar para ver si puedo descubrir otros ángulos desde el cual escribir.

¿Vas a escribir en español o en inglés?

Voy a escribir en español y en inglés. Ahora hace poco hice otra obra, que se llama *Kuss* o beso, en Alemania. Y la escribí en inglés y la tradujeron después al alemán y se hizo en alemán. Eso es otra cosa interesante también porque encontré que escribir en otro idioma es una experiencia liberadora porque no hay perfeccionismo posible, no es posible ser tan detallista como lo soy en mi propio idioma. Entonces el trabajo apunta hacia la idea más que hacia un énfasis en juegos de lenguaje, por ejemplo, que muchas veces ha definido lo que he hecho antes.

Tú ya has trabajado en la labor del teatro en muchos campos: Ya has sido actor, director de obras ajenas, y pasaste a escribir las obras, para el grupo con el cual trabajabas y para otros, incluso escribiste para grupos extranjeros. ¿Cómo percibes la diferencia entre todos estos espacios de actuación en el teatro?

Esto es interesante. Escribir es un espacio de mucha libertad. Pero dirigir es un espacio mucho más duro. Porque como director edito y tomo decisiones. Y son decisiones muchas veces dolorosas. Porque hay cosas buenas en el texto pero que simplemente en el escenario no funciona. Entonces es un proceso más doloroso que escribir. Enfrentarse con los actores es difícil porque muchas veces tienen una pregunta difícil que es “¿por qué?” y eso es complicado de transmitir porque la escritura es muy instintiva, espontánea, irracional, entonces no siempre traen respuestas claras. Entonces dar una respuesta insatisfactoria para un elenco de actores es muy decepcionante. Cuando el grupo es creativo se toma como un estímulo y una posibilidad llenar los vacíos del texto. Hay muchos escritores de ficción en general que simplemente se niegan a explicar su obra. Pero cuando soy director y soy autor dramaturgo, el ejercicio de dirigir la obra es explicar la obra una y otra vez. Y eso es un proceso muy difícil y traumático también.

Tus obras siempre traen el presente a partir de un punto político. ¿Es esa presencia una parte determinante de sus obras o son determinantes para la estructuración de tus obras? ¿Cómo funciona esta relación de creación de las obras con estas particularidades socio-políticas?

Lo político tiene que ver con la experiencia de crecer en dictadura. Siempre esta necesidad de pensar la dictadura, elaborarla, discutirla y encontrarse con otras personas que vivieran la misma experiencia. En Chile el dolor de la dictadura, el trauma se ha heredado a los hijos y a los nietos. Entonces sigue siendo un tema muy presente. El tema también es presente para mí, por lo tanto mi obra de teatro sigue explorando este tema. Y seguramente todo este trauma y toda esta historia seguirá siendo fuente de inspiración por mucho tiempo más. Una de las experiencias de crecer en dictadura es la experiencia del silencio. La experiencia de no decir lo que uno realmente piensa, sino que reprimirlo o transformarlo en un secreto. Entonces cuando yo me puse a escribir una de las ideas con la que yo trabajé fue con la idea que los personajes hacia el final de la obra dijeran lo que realmente piensan. Porque eso es justamente la experiencia que yo no había tenido y que finalmente quería tener por último en la ficción del teatro. Por lo tanto, eso me permitió hacer un juego simple con una idea de teatro que es que el teatro tiene un clímax, como toda historia, la obra tiene un momento en que la confrontación llega a un punto de intensidad que solo se puede resolver con un gran enfrentamiento y después de este enfrentamiento, esto se resuelve. Esa es la estructura natural histórica de narración de ficción. Pero mi idea era que la resolución no fuera una resolución del conflicto, sino que el conflicto no se resolviera, que la gran resolución del conflicto se transformara en el momento en que los personajes digan lo que realmente piensan. Este es un ejemplo simple de como yo puse el tema histórico-político personal como una especie de elemento que define el trabajo mismo de la escritura y la puesta en escena.

Todavía pensando en esta relación de lo político con el teatro y de este trauma de la dictadura incluso, ¿cómo funciona una obra políticamente comprometida con el

humor que también está presente en tus obras? ¿Cómo funciona para ti esta relación?

Me gusta jugar con el humor porque siento que uno de los valores de la experiencia teatral es el placer. Lo que tiene que ver con la experiencia emocional completa. Y el humor es parte de eso también y me gusta. Pero el humor es diferente cuando las personas se ríen separadas a cuando se ríen en colectivo. Cuando hay una sala llena con cien personas y cien personas se ríen al mismo tiempo, el humor sobrepasa su función personal íntima y se transforma en una especie de manifestación colectiva pública, principalmente si tiene que ver con una comprensión colectiva de un contenido, por ejemplo político, de la obra. Eso suena como una gran aspiración. Pero en la hora y media que dura la obra de teatro, hay un momento colectivo, y es un momento que me encanta porque rompe con la atomización que nos impone la vida de trabajar separado por la sobrevivencia propia, y crea un espacio de colectividad política de la risa que va en contra lo que nos impone este mundo en que vivimos. Por eso me gusta. Pero eso cuando la risa entra en conflicto con el contenido de la obra. Por ejemplo, hoy estamos aquí en Londres 38, que fue un centro de tortura. Y nosotros acá hicimos la obra *Villa+-Discurso*. En la obra *Villa* hay tres mujeres que discuten qué hacer con la Villa Grimaldi. Y cuando discuten hay todo un momento absurdo, un momento de conflicto que puede dar risa también. Y está puesto intencionalmente para provocar la risa. Pero reírse aquí en Londres 38 es difícil porque es un lugar que tiene una historia y es difícil reírse aquí en el contexto de una obra de teatro. Por lo tanto el humor está puesto justamente para crear esa contradicción, para plantear el problema de si es posible o no reírse en un lugar como Londres 38. Porque justamente la obra *Villa* discute el problema de la Villa Grimaldi y uno de los problemas que hay ahí, según la obra, es que hay flores y es un lugar lindo. Y eso crea obviamente una fricción con la historia de la Villa Grimaldi y esa fricción entre belleza, optimismo o la idea de triunfo sobre la muerte obviamente que entra en contradicción con la historia. Entonces en este caso de la obra *Villa*, la risa está hecha para crear fricción con el tema de la obra.

Volviendo en eso que me hablabas del teatro como un espacio de colectividad: me parece que el teatro tiene un papel especial en relación a las demás artes como un espacio colectivo y social...

El teatro junta gente con actores y actrices en vivo. Yo por lo menos voy al teatro y ese es el único momento en que estoy junto con otra gente. Porque cuando voy en metro estoy separado de la gente. No los miro, no me miran, escucho música, la gente habla por teléfono. La experiencia de la calle es una experiencia colectiva sin serlo. Pero cuando estoy en el teatro, hay una obligación de crear un colectivo. Hay que seguir ciertas reglas de silencio, de respeto, de proximidad, de crear un silencio por mucho rato junto, como una especie de un espacio de meditación, un espacio cultural extraño. Y no el cine, porque en el cine se apaga la luz y uno está más en una situación de silencio con uno mismo, como una especie de posición onírica. Pero el teatro tiene otra idea. Es una

idea colectiva, un lugar donde se necesita una reacción, mi cara, mi presencia para que el teatro exista. Por lo tanto sí el teatro crea comunidad. Y este espacio es un espacio que tiene que cuidar porque ya no quedan muchos espacios así en nuestra cultura.

El teatro sería como una resistencia a la cultura individualizante...

Por supuesto. Me gusta como lo dices tú. Sobre todo en el sistema que vivimos hoy en Chile, que es un sistema que es lo contrario de lo colectivo. Es una cultura que nos obliga a trabajar para nosotros, a sobrevivir y a prosperar por la conveniencia personal exclusivamente y se abandona en el proyecto colectivo. El teatro es prácticamente el único espacio que queda para resistir a esa cultura. Ahora, no es el único, hay otros espacios, por ejemplo la marcha. Las marchas de los estudiantes por ejemplo. Pero cuando yo marchó voy expresando, pero la experiencia en el teatro es más como un pensar y sentir junto en grupo, entonces es distinto.

Estás viajando mucho y presentando en varios territorios, teniendo respuestas de tus textos en otras partes, académicamente y de público, y estás viviendo experiencias en otros lugares y sigues escribiendo sobre Chile. ¿Cómo este diálogo con otros lugares y otras culturas influyen en tu obra?

Esto es interesante. Cuando yo presento las obras de Chile en otras partes la gente se acerca porque el teatro es una forma muy buena de entender otro país otra cultura. Entonces la gente se acerca no solo a la obra pero también para conocer Chile y lo que se está pensando allá. Pero el público es el mismo en todo el mundo. Pero me doy cuenta que la gente que va al teatro es la misma gente en Chile que en EEUU y que en Europa y en Brasil etc. por lo tanto se transforma un poco en una especie de producir siempre lo mismo para la misma gente. Así que es necesario forzarse un poco para salir de eso, para salir del encierro, de hablar siempre de las mismas cosas con la misma gente.

Y buscar otras colectividades...

Exactamente

Y en relación a eso que me hablaste un poco ya sobre como funcionó para ti crecer, nacer prácticamente en dictadura. Tú naciste aún con Allende, pero cuando estabas un poquito más grande estabas en dictadura hasta tus dieciocho, veinte años. Entonces me gustaría que me hablaras un poquito sobre cómo fue esta experiencia de vivir por toda tu juventud en dictadura, de crecer en eso. ¿Y cómo se da tu relación

con tu propia historia y la de tu generación y con las generaciones más jóvenes también?

Es interesante porque uno crece en un mundo que es terrible pero es el único mundo que uno conoce. Entonces es un mundo espantoso pero a la vez uno es adolescente, uno es joven, y quiere vivir la vida con libertad, con felicidad. Y uno lo hace como lo puede. La generación anterior te habla de la democracia que fue y desde la dictadura ese pasado se ve muy lindo y no hay otro referente. Entonces cuando la dictadura termina viene una decepción muy grande porque obviamente lo que viene como transición a la democracia no se parece a la democracia que uno se imaginó a partir de lo que le contaron a uno que la democracia era. Además la dictadura no se termina cuando llega la democracia, sino que la dictadura se perpetúa por años, por décadas, hasta ahora. Por lo tanto, el fin de la dictadura es un gran anticlímax, es una gran decepción, una gran tristeza. Y eso es muy apabullante o demoledor, porque la nueva democracia no es una explosión de libertad y alegría sino más bien una especie de implosión de tristeza y decepción. Y una de las cosas importantes es que el colectivo que se había creado en contra la dictadura se dispersa, se atomiza y pierde todo sentido de posibilidad de generación, de colectividad. Entonces, cuando yo me pongo a escribir teatro más adelante, una de mis ideas es de poder encontrarme con esta generación o con la persona que era yo como era antes. Y creo que hasta cierto punto lo logro, porque logro encontrar con la persona que yo era pero también me encuentro con la generación más chica, la que viene después. Porque la generación más chicas también vive las cosas de la dictadura desde otro lugar y ellos quieren también un vínculo con la línea histórica de la dictadura. Cuando un estudiante hoy marcha por mejorar la educación este estudiante sabe que el origen de los problemas viene de las reformas que se hicieran durante la dictadura. Por lo tanto, existe una conexión práctica no solo emocional con el tema. Yo veo en la generación joven una gran preocupación por el tema de la dictadura. Siento que a veces cuando esas personas más jóvenes van a ver mi obra me siento un poco en el privilegio de que puedo servir humildemente de puente. Porque el arte sirve mucho de puente porque el vínculo emocional es el más importante, que está la familia de la tradición oral y el teatro permite una tradición oral más abierta, más colectiva.

Y cuando escribes una obra, de alguna manera piensas en una propuesta más generacional de esta obra, de hablar con tu propia generacional o en estas últimas de hablar con una generación más joven, como cuando escribiste Clase...

Cuando escribí *Clase*, era muy generacional en verdad. Porque en *Clase* hay un profesor y una alumna. Y lo que él hace es una clase a la alumna porque todo el resto del curso está allá fuera en una marcha. Y esta obra está hecha en respuesta a la Revolución Pingüina² de años atrás, no del último movimiento estudiantil. Estamos hablando del

² La Revolución Pingüina o Revolución de los pingüinos corresponde a una movilización estudiantil responsable por una serie manifestaciones y marchas en Chile en el 2006. Su nombre se debe al tradicional uniforme de los estudiantes

2006. El profesor no entiende a esta generación pingüina que está haciendo estas marchas, porque él siente que ellos no están peleando la verdadera lucha contra el sistema que él dio cuando él era pingüino a fines de los '80. Entonces es una contradicción entre generaciones. Y este es el origen de su frustración y de su necesidad de hablar por una hora sin parar. Así que sí, es muy importante la idea de generación. Y obviamente también cuando escribí la obra *Escuela*, que es la obra que escribí en el contexto de los 40 años del golpe. Cuando me levanté la idea de escribir acerca de los 40 años del golpe no quise apuntar al origen del golpe en el '73 sino que quise irme al '87, '88 que es el fin de la dictadura. No sólo porque encontraba que era más interesante este momento sino que porque además era algo de lo que yo podía hablar y me parecía que era un discurso que no estaba muy presente en la historia colectiva de la dictadura. Por lo tanto este es otro ejemplo en que la idea generacional jugó un rol importante en la elaboración de la idea de escritura de la obra.

Incluso porque tu generación no siempre es la más mencionada cuando estamos hablando de la dictadura. Generalmente se trata de la generación que tenía 20 años cuando comenzó la dictadura, no la que contaba los 20 años cuando se terminó la dictadura.

Exacto. Y ninguna generación quiere ser borrada de la historia. Por ejemplo, hay personas que crecieron en los años '90. Y en esta época hubo muy poca actividad política. Y la que hubo fue muy discreta. Toda esta gente que creció en esta época yo creo que se siente muy incompleta porque no tuvieron su oportunidad de ejercer su fuerza política, como sí lo tuvieron los estudiantes del 2006 o los estudiantes de ahora. Aunque sea una lucha llena de decepciones y de frustraciones. Entonces esa gente de los años '90, de esta década como media maldita en la historia, debería producir algo y a completarse y en abrirse en el futuro. Yo estoy impaciente por ver que teatro, que literatura, qué va a salir de esa época.

En relación a tu contexto actual, político, social, cómo te parece que está Chile en este momento. A partir de tu experiencia y de la experiencia de tu generación, ¿cómo evaluarías este momento en Chile?

Es interesante, es un momento especial. Es un momento distinto, todo el mundo lo dice. Pero hay una mezcla interesante entre fatalismo y optimismo. Hay optimismo porque hay movimientos sociales y fuerzas políticas que parece que están alineadas para hacer cambios importantes, pero también parece que nada va a cambiar porque nada nunca cambia. Es como nos enseña la historia reciente del país. Por lo tanto esta contradicción es aterradora pero también es motivante porque me obliga a mantener los ojos abiertos y ver lo que está pasando. Yo creo que estoy con un pie un poco inclinado hacia el lado del fatalismo, pero no quiero aceptar simplemente que todo el esfuerzo que se haya hecho por años se vaya a disolver nuevamente.