

Olho D'água



Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras  
da UNESP/ São José do Rio Preto

LITERATURA LATINO-AMERICANA DO  
PÓS-BOOM: LEITURAS E PERSPEC-  
TIVAS CRÍTICAS

v. 5 n.1 Janeiro/Junho 2013

ISSN: 2177-3807

unesp 

# **OLHO D'ÁGUA**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras  
da UNESP/ São José do Rio Preto

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

**Reitor**

Julio Cezar Durigan

**Vice-Reitora**

Marilza Vieira Cunha Rudge

**Pró-Reitor de Pós-Graduação**

Eduardo Kokubun

**Pró-Reitora de Pesquisa**

Maria José Soares Mendes Giannini

**Pró-Reitora de Extensão**

Mariângela Spotti Lopes Fujita

**Diretor do IBILCE**

José Roberto Ruggiero

**Vice-Diretora do IBILCE**

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

**Coordenadora do PPGLetras**

Giséle Manganelli Fernandes

**Vice-Coordenadora do PPGLetras**

Susanna Busato

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

## **OLHO D'ÁGUA**

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras  
da UNESP/ São José do Rio Preto

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 5	n. 1	p. 1-125	jan.-jun. 2013
-------------	-----------------------	------	------	----------	----------------

**Editor-chefe**  
Arnaldo Franco Junior

**Editor-Assistente**  
Wanderlan da Silva Alves

**Editoria**  
Arnaldo Franco Junior                      Wanderlan da Silva Alves

**Comissão Editorial/ Editorial Board**  
Arnaldo Franco Junior                      Wanderlan da Silva Alves

**Conselho Consultivo/ Advisory Comitee**

Alvaro Luiz Hattner (UNESP)	Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP)
André Luís Gomes (UnB)	Marisa Corrêa Silva (UEM)
Angélica Soares (UFRJ)	Marli Tereza Furtado (UFPA)
Antonio Roberto Esteves (UNESP) – <i>ad hoc</i>	Miguel Alberto Koleff (UNC – Córdoba) – <i>ad hoc</i>
Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)	Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UNIR)
Aparecida Maria Nunes (UNINCOR)	Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)
Cássio da Silva Araújo Tavares (UFPA)	Nádia Battella Gotlib (USP)
Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP)	Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie)	Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)
Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)	Rosani U. Ketzer Umbach (UFMS)
Giséle M. Fernandes (UNESP)	Roxana G. Herrera Alvarez (UNESP) – <i>ad hoc</i>
Jaime Ginzburg (USP)	Sandra G. T. Vasconcelos (USP)
João Azenha (USP)	Sérgio Vicente Motta (UNESP)
José Luiz Fiorin (USP)	Sônia H. de O. R. Piteri (UNESP)
Lúcia Osana Zolin (UEM)	Susana Souto Silva (UFAL)
Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)	Susanna Busato (UNESP)
Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT)	Thomas B. Byers (Univ. Louisville)
Manuel F. Medina (Univ. Louisville)	Thomas Bonnici (UEM)
Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)	

**Correspondência e artigos devem ser encaminhados a:**  
Correspondence and articles should be addressed to:

Revista Olho d'água  
IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto  
Rua Cristóvão Colombo, 2265  
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil  
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

**Editoração**

Arnaldo Franco Junior

**Comissão de Revisão de Língua Portuguesa**

Arnaldo Franco Junior                      André Luiz Gomes de Jesus

**Comissão de Tradução/Revisão de Abstracts**

Fernando Poiana                      Marcela de Araújo Pinto                      Wanderlan da Silva Alves  
Juliana Silva Dias                      Milena Mulatti Magri

**Editoração e Diagramação Profissional**

W3midia - Comunicação na internet. <<http://www.w3midia.com.br/>>

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto,  
UNESP, 2013

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

## SUMÁRIO / CONTENTS

### APRESENTAÇÃO

De leituras e perspectivas críticas sobre o pós-*Boom* da literatura latino-americana

*Of Critical Readings and Perspectives on the post-Boom of Latin American literature*

Wanderlan da Silva Alves, Arnaldo Franco Junior ..... 8

### ARTIGOS / CONTRIBUTIONS

El *postBoom* en tres novelas paraguayas: *Encaje Secreto*, de Lita Pérez Cáceres, *Alcaesto*, de Irina Ráfols, y *La princesa triste del Mercado Cuatro*, de Rubén Sapena Brugada

*The post-Boom in three Paraguayan novels: Encaje Secreto, by Lita Pérez Cáceres, Alcaesto, by Irina Ráfols, and La princesa triste del Mercado Cuatro, by Reuben Sapena Brugada*

Juan Manuel Marcos ..... 12

Entre el *Boom* y el *post-Boom*: una lectura de las primeras obras de Héctor Libertella

*Between the Boom and the post-Boom: a reading of Héctor Libertella's first works*

Esteban Prado ..... 21

Yo también vengo a decirles adiós a los muchachos: sobre el problema del machismo en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez

*I also come to bid the boys goodbye: on the problem of sexism in Luis Rafael Sanchez's The Importance of Being Daniel Santos*

Efrain Barradas ..... 34

Reflexiones acerca de la novela *Domar a la Divina Garza*, de Sergio Pitol, y su articulación con las ideas de Mijail Bajtin

*Reflections on Sergio Pitol's novel Domar a la Divina Garza, and its affinity with Mikhail Bakhtin's ideas*

Nora Letamendía..... 49

O exotismo realista de César Aira

*César Aira's realistic exoticism*

Lidia Santos ..... 58

Literaturas en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec)

*Literatures in transit (on Sergio Chejfec's narrative)*

Ana Cecilia Olmos ..... 74

Laboratório de ficção científica: *Los Sorias*, de Alberto Laiseca

*Science Fiction laboratory: Los Sorias, by Alberto Laiseca*

Graciela Ravetti ..... 84

A hora e a vez do rosa no pós-*Boom* latino-americano: a ficcionalização da história sob a ótica feminina

*The Time and Turn of Pink in Latin American Post-Boom: the Fictionalization of History from Women's Perspective*

Raquel de Araújo Serrão ..... 103

<b>ÍNDICE DE ASSUNTOS .....</b>	<b>119</b>
<b>SUBJECT INDEX.....</b>	<b>120</b>
<b>ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX.....</b>	<b>121</b>
<b>NORMAS DE PUBLICAÇÃO.....</b>	<b>122</b>
<b>POLICY FOR SUBMITTING PAPERS.....</b>	<b>124</b>

# APRESENTAÇÃO

## De leituras e perspectivas críticas sobre o pós-*Boom* da literatura latino-americana

Dependendo do humor de cada dia, podia soar folclórico, bizarro, sórdido, deprimente. Às vezes Pedro Almodóvar, às vezes Manuel Puig.

Caio Fernando Abreu – *Onde andaré Dulce Veiga?*

O uso corrente da designação pós-*Boom* para referir-se a uma diversidade de autores e obras associados à narrativa desenvolvida na América Latina a partir do fim da década de 1960, aproximadamente, de certo modo não identificados diretamente com os domínios da *nueva novela* latinoamericana cujo *Boom* literário dos anos 1960 constituiu seu ápice, já aponta para o caráter diverso e não conclusivo do pós-*Boom* enquanto fenômeno sociológico e literário. A própria fluidez gráfica da denominação, que procuramos manter neste dossiê – *post-Boom*, *postBoom*, *posBoom*, pós-*Boom* –, sugere seu caráter de trânsito, marcado pelo livre diálogo com outras culturas, literaturas e idiomas, como, aliás, o caracterizou Antonio Skármeta em entrevista publicada em 1988<sup>1</sup>, e sua constituição marcada por continuidades e, também, rupturas que se coaduna à diversidade dos estilos formais que o compõem, cujo fundo comum – especialmente no que se refere à relativização entre as tradicionalmente chamadas alta e baixa culturas, a fragilidade das fronteiras entre os gêneros literários e à configuração geralmente híbrida das narrativas que se inscrevem em seu marco – dota-o de certa coerência interna.

Nesse sentido, o termo pós-*Boom* é uma das expressões empregadas no discurso da crítica dedicada aos estudos literários na América Latina a partir dos anos 80 do século XX, especialmente no âmbito de língua espanhola. Entretanto, demanda reflexões mais detidas acerca do(s) objeto(s) que agrupa e designa e, ainda, acerca da própria natureza de sua relação com o chamado *Boom* da literatura latino-americana que nos anos 1960 alcançou seu auge. Ángel Rama, no ensaio “El *Boom* en perspectiva”<sup>2</sup>, afirma que o *Boom* teve seu ápice com a publicação de *Cem anos de solidão* (1967), de García Márquez, e, a partir de então, passou por um processo que levou a outros caminhos. Tal processo levaria, também, ao pós-*Boom*. Poderíamos, então, indagar sobre qual é sua relação com o *Boom*. Continuidade? Superação? Ou uma relativização e atualização da ação simultânea de dispositivos de produção e circulação de literatura no continente a partir de ações abertamente associadas à indústria da cultura, tanto no que esta oferece à constituição dos textos literários dessa vertente, no período, quanto no que ela representa para sua divulgação e comercialização por meio da publicidade, de prêmios literários e, ainda, da adaptação de obras do pós-*Boom* para o cinema? Foi a partir dessas inquietações que surgiu a proposta de um número temático dedicado ao pós-*Boom*, que agora se publica neste volume da revista **Olho d’água**, abarcando a diversidade e a amplitude do fenômeno.

O primeiro artigo, de autoria de Juan Manuel Marcos, toca tanto na história da crítica sobre o pós-*Boom* – já que o autor vem se dedicando ao tema há, aproximadamente, três décadas – quanto nas suas manifestações mais recentes.

<sup>1</sup> Cf. CORTÍNEZ, V. Polifonia: entrevista a Isabel Allende y Antonio Skármeta. **Revista chilena de literatura**, n. 32, p. 79-89, 1988.

<sup>2</sup> RAMA, A. El *Boom* en perspectiva. **Signos literários** 1. n. 1, p. 161-208, 2005. Ensaio originalmente publicado em 1984.



Destacando o caráter dialógico e híbrido das linguagens mobilizadas pelas narrativas no pós-*Boom*, Marcos trata de três romances paraguaios publicados na primeira década do século XXI que se orientam pelos pressupostos do pós-*Boom*: *Encaje secreto*, de Lita Pérez Cáceres, de 2002; *Alcaesto, historia de un aprendiz de alquimia*, de Irina Ráfols, de 2009; e *La princesa triste del Mercado Cuatro*, de Rubén Sapena Brugada, de 2010. O estudo, ao mesmo tempo em que ressalta um conjunto de características formais identificadas com o pós-*Boom*, analisa cada um dos romances, observando como o romance *Encaje secreto* elabora sua textualidade adotando uma configuração que exige participação do leitor, ou, nas palavras do crítico, “un ‘encaje’ secreto que debe ser descubierto por el lector”. O romance de Lita Pérez Cáceres, por sua vez, dialoga com o estilo das crônicas históricas do século XV, numa configuração que, estranhamente, torna-o reconhecível como sendo atual para o presente da narrativa e de suas personagens, num diálogo com o novo historicismo que instala o romance no âmbito da narrativa histórica. Quanto a *La princesa triste del Mercado Cuatro*, Marcos destaca sua técnica escritural, identificada com a técnica de composição pictórica do afresco, que, de certo modo, colabora para a composição de uma espécie de história em movimento que, via visualidade, promove a representação de duas faces do Paraguai numa perspectiva comparável à das duas Espanhas do poeta Antonio Machado.

No artigo “Entre el *Boom* y el post-*Boom*: una lectura de las primeras obras de Héctor Libertella”, Esteban Prado aborda a obra inicial do escritor argentino, investigando, nela, certa configuração marcada pela transição entre o *Boom* e o pós-*Boom* entre os anos 1968 e 1975. O estudo revela o diálogo dos autores identificados como pertencentes ao pós-*Boom* com os escritores do *Boom*, que, de certo modo, lhes abriram caminho ao colaborarem para uma maior circulação de obras literárias dentro do continente e, também, no exterior, promovendo, com isso, um maior diálogo entre as literaturas escritas nos diversos países latino-americanos. Isso funcionou, inclusive, como via de constituição de uma literatura latino-americana que, em seu alcance e constituição enquanto sistema, ultrapassou os limites internos das diversas literaturas nacionais produzidas até então em todo o continente<sup>3</sup>. Conforme Prado, Héctor Libertella constitui-se num escritor representativo porque elabora uma escrita que se inscreve no limite de várias artes – música, teatro, cinema, literatura –, lançando-se a experiências com o *happening* e, por essa via, questionando o lugar do próprio escritor enquanto criador e espectador no tecido social de sua época. A escrita de Libertella refuncionaliza o ideograma do *novo* (que, em seu contexto de produção-recepção, vende), sustentando uma complexa relação entre o *Boom* e o pós-*Boom*, especialmente a partir das heranças que aquele legou a este; dentre elas, a definitiva inserção da literatura latino-americana no mercado editorial.

Efrain Barradas, no artigo “Yo también vengo a decirles adiós a los muchachos: sobre el problema del machismo en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez”, aborda, no romance do escritor portorriquenho, o tema do machismo em sua relação com a matriz escritural do bolero e da música popular romântica latino-americana. Barradas analisa a posição ambivalente da narrativa, muito identificada à instância autoral, ante o tema do machismo. O romance parece exaltar o machismo a partir de um representante máximo do “macho latino-americano” – Daniel Santos –, o que se constituiria numa contradição em relação à obra anterior de Sánchez, preocupada em tratar dos elementos culturais e das categorias humanas marginalizados no tecido social. Entretanto, Sánchez, segundo Barradas, aborda

---

<sup>3</sup> DONOSO, J. *Historia personal del Boom*. Pamplona: Leer-e, 2006.

o machismo em sua relação com a cultura latino-americana, vinculando-o à conjuntura histórica e política portorriquenha – um estado livre anexado aos Estados Unidos –, condição que marca uma trajetória da dependência que encontra no machismo uma estranha alternativa de enfrentamento simbólico da dependência. O tratamento que Sánchez confere ao machismo a partir de uma perspectiva *camp* aponta, segundo Barradas, para a fragilidade do machismo enquanto valor e prática social na cultura latino-americana.

O quarto artigo, “Reflexiones acerca de la novela *Domar a la divina garza*, de Sergio pitol, y su articulación con las ideas de Mijail Bajtin”, de Nora Letamendía, explora os procedimentos escriturais por meio dos quais o escritor mexicano cria uma diegese polifônica, carnavalizada e paródica que investe no riso como alternativa ficcional criativa e crítica. Segundo Letamendía, Pitol se vale de técnicas associadas à linguagem cinematográfica, especialmente a montagem, articulando a linguagem elevada às linguagens coloquiais para destacar uma visão de mundo pautada na ambiguidade e na contradição.

Lidia Santos, em “O exotismo realista de César Aira”, aborda cinco novelas do escritor argentino – *Ema, la cautiva* (1991), *Como me hice monja* (1993), *La costurera y el viento* (1994), *Los dos payasos* (1995) e *El congreso de literatura* (1999) –, demonstrando como Aira inscreve sua poética no contexto mercadológico da sociedade de consumo ao mesmo tempo em que retoma a reflexão sobre a(s) identidade(s) cultural(is) latino-americana(s) numa perspectiva cujo “exotismo realista” dialoga com a literatura e o realismo do século XIX, inovando ao passar da noção de *realismo representacional* à de *realismo indicial* elaborado na difícil fronteira dos gêneros literários e no diálogo com as vanguardas literárias das primeiras décadas do século XX. A obra de Aira inscreve-se, paradoxalmente, no pós-*Boom* em razão do diálogo que estabelece com seus antecedentes, especialmente no âmbito da própria América Latina, animada por um gesto que, como ressalta Santos, reconhece e estabelece isotopias e identidades ao mesmo tempo em que se manifesta contra o essencialismo de uma noção fechada de identidade nacional.

Ana Cecilia Olmos em “Literaturas en tránsito (sobre la narrativa de Sergio Chejfec)”, analisa a configuração literária das narrativas do escritor argentino partindo dos romances *Lenta biografía* (1990), *Los incompletos* (2004), *Mis dos mundos* (2008), *La experiencia dramática* (2012) e, também, de ensaios do autor. Olmos destaca a problematização de Chejfec em relação a uma escrita literária com ancoragens locais. Segundo ela, Chejfec cria espaços imaginários marcados pela ideia de *trânsito*, o que altera as cartografias literárias do *Boom* e questiona a ação do mercado editorial de explorar, ainda nos anos 1990, os efeitos residuais do *Boom* com fins comerciais. A escrita ficcional de Chejfec, marcada pelo trânsito geográfico, linguístico, literário e cultural, desestabiliza a forma tradicional do romance e seus pressupostos de objetividade, sequencialidade e transparência da representação realista. Chejfec se alinha à posição adotada pelo grupo *Shanghai*, nos anos 1980, na Argentina, questionando certos princípios norteadores da literatura vigentes ao longo do *Boom*, dentre eles: as mitologias e identidades nacionais, o realismo mágico e o compromisso político como uma condição necessária ao exercício da literatura pelos escritores. Sua poética marca-se pela abertura a outras culturas e linguagens, vinculando-se à abertura cultural característica do pós-*Boom* e parodiando as discussões acerca da nacionalidade e de uma literatura voltada para o indivíduo latino-americano e seus problemas. Deste modo, faz uma crítica da literatura latino-americana que a precedeu.

“Laboratório de ficção científica: *Los sorias*, de Alberto Laiseca”, artigo de Graciela Ravetti, analisa o extenso romance *Los sorias* (1998/2004), do argentino Alberto Laiseca, cuja narrativa se inscreve no gênero ficção científica –

aspecto pouco estudado em relação ao pós-*Boom*. Em diálogo com um contexto marcado pela tecnologia, *Los sorias* discute certos vínculos entre o pós-*Boom* e a pós-modernidade ao mesmo tempo em que dialoga com textos e autores que incursionaram pela ficção científica na literatura latino-americana, como, por exemplo, Jorge Luís Borges. Segundo Ravetti, Laiseca encontra na “ficção científica uma possibilidade de funcionamento representacional, como foi um dia o realismo maravilhoso ou mágico ou fantástico, categorias essas que, não por desestimadas nas últimas décadas, perderam a sua ressonância na literatura latino-americana”.

Por fim, em “A hora e a vez do rosa no pos*Boom* latino-americano: a ficcionalização da história sob a ótica feminina”, Raquel de Araújo Serrão estuda a narrativa de caráter histórico escrita por mulheres no pós-*Boom*. Partindo de pressupostos teórico-críticos característicos das discussões sobre o romance histórico associadas a perspectivas recentes identificadas com o pós-moderno, a autora mostra como diversas escritoras latino-americanas – como Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Isabel Allende, entre muitas outras –, elaboram, no pós-*Boom*, narrativas voltadas à releitura da história, seja dos grandes acontecimentos, seja da vida íntima, sob a ótica de indivíduos que, tradicionalmente, constituíram, como a mulher, o *outro* para a historiografia oficial. O artigo chama a atenção para a importante presença da mulher (e, de certo modo, dos diversos *outros* constitutivos do tecido social na América Latina) no cenário literário latino-americano do pós-*Boom*, diferentemente da predominância masculina que caracterizou a produção literária do *Boom*.

De modo geral, os artigos que compõem este número da revista **Olho d'água** tratam: a) da condição fronteiriça dos gêneros literários e escriturais sob a ótica dos escritores do pós-*Boom*; b) do diálogo com perspectivas escriturais e críticas anteriores, como o realismo, o barroco, as vanguardas das primeiras décadas do século XX e o neobarroco, e outras contemporâneas, como a pós-modernidade; c) da abertura da escrita literária ao diálogo com produtos, símbolos e materiais tradicionalmente identificados como pertencentes a um universo considerado menor e à cultura de massas (como o melodrama, a música popular, histórias em quadrinhos, etc.). Nem tudo, entretanto, é convergência, e no cotejo dos textos se observam diferenças de posicionamento ou interpretação – o que enriquece o diálogo e, propósito maior deste número temático, põe a discussão em movimento.

Gostaríamos, por fim, de agradecer a todos os que colaboraram para a realização deste número temático, que, em consonância com sua proposta, contou com importantes estudiosos da literatura latino-americana de diversas instituições. ¡*Muchas gracias!*

Wanderlan da Silva Alves  
UEPB – Universidade Estadual da Paraíba

Arnaldo Franco Junior  
UNESP – São José do Rio Preto

# EL *POSTBOOM* EN TRES NOVELAS PARAGUAYAS: *ENCAJE SECRETO*, DE LITA PÉREZ CÁCERES, *ALCAESTO*, DE IRINA RÁFOLS, Y *LA PRINCESA TRISTE DEL MERCADO CUATRO*, DE RUBÉN SAPENA BRUGADA

Juan Manuel Marcos\*

## Resumen

El artículo analiza las novelas *Encaje secreto*, de Lita Pérez Cáceres, *Alcaesto*, de Irina Ráfols, y *La princesa triste del Mercado Cuatro*, de Rubén Sapena Brugada en tanto manifestaciones del *postBoom* en la narrativa paraguaya. Desplegándose a partir de procedimientos constructivos que las vinculan tanto con otras literaturas como con otras artes, dichas novelas dialogan no sólo con la historia del arte y de la literatura sino con la propia historia paraguaya. En ese sentido, las narrativas acuden a tradiciones escriturales amplias y tienen un proyecto muy diferente que negar a sus padres. En cierto modo, en esas novelas se viven los caminos trazados por Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti y Manuel Puig, los precursores del *postBoom*.

## Palabras clave

Irina Ráfols; Lita Pérez Cáceres; Novela paraguaya contemporánea; *PostBoom*; Rubén Sapena Brugada.

## Abstract

The article analyzes the novels *Encaje Secreto*, by Lita Perez Caceres, *Alcaesto*, Irina Ráfols, and *La princesa triste del Mercado Cuatro*, by Rubén Sapena Brugada as manifestations of the *post-Boom* in Paraguayan narrative. Unfolding from procedures linked to other literatures as well as other arts, such novels dialogue not only with the history of art and literature but also with the history of Paraguay. In this sense, these narratives relate to larger writing traditions and its antecedents. In a way, these novels reaffirm the routes drawn by Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti, and Manuel Puig, *post-Boom* precursors.

## Keywords

Irina Ráfols, Lita Pérez Cáceres; Contemporary Paraguayan Novel; *Post-Boom*, Rubén Sapena Brugada.

---

\* Facultad de Educación y Ciencias Humanas de la Universidad del Norte – UNINORTE – Asunción – Paraguay.  
E-mail: [jmmarcos@pla.net.py](mailto:jmmarcos@pla.net.py)

En los nueve años que me dediqué a la vida académica en Estados Unidos, exiliado por la dictadura, tuve la oportunidad de presentar numerosas ponencias y conferencias, publicar artículos en revistas especializadas, y escribir dos libros, titulados *Roa Bastos, precursor del postBoom* (1983), impreso en México, y *De García Márquez al postBoom* (1986), en Madrid, editar veinte volúmenes de la revista semestral *Discurso literario*, y organizar cuatro simposios internacionales, todos ellos relacionados de un modo u otro al neologismo *postBoom*, que acuñé en Oklahoma y seguí profundizando en Los Ángeles<sup>1</sup>.

Este movimiento se caracteriza por **la recreación artística del habla popular**, en contraste con el narcisismo estilístico borgiano, propuesta por Juan Rulfo en Pedro Páramo; **la recuperación del referente y de lo cotidiano**, en contraste de la mezcla deificada de realidad y fantasía de García Márquez, propuesta por Mario Benedetti en *La tregua*; **la parodia del discurso oficial** sobre la historia, la política y la cultura, anidada en los libros de historia, la prensa y las ideologías populistas, propuesta por Augusto Roa Bastos en *Yo el Supremo*; **la dignificación de los subgéneros populares**, como las letras de música popular, el cine, la novela rosa, el relato policial, la ciencia ficción, practicada por Manuel Puig en *El beso de la mujer araña*; **la hibridización del lenguaje fronterizo**, practicada por Eraclio Zepeda en *Andando el tiempo*, Saúl Ibarigoyen en *Fronteras de Joaquim Coluna*, y Mempo Giardinelli en *La revolución en bicicleta*, *Luna caliente*, y *Qué solos se quedan los muertos*; **la recuperación de la utopía como horizonte social y existencial**, practicada por Isabel Allende en *La casa de los espíritus* y *De amor y de sombra*; **la desacralización de la épica altisonante por medio de la ternura y el humor**, practicada por Antonio Skármeta en *De ardiente paciencia*; y **un elevado protagonismo de mujeres escritoras**, ausente en el *Boom*, como Luisa Valenzuela, Isabel Allende, Ángeles Mastreta, Laura Esquivel, Laura Restrepo, Claudia Piñeiro y otras.

Para el diseño de este concepto me resultaron muy útiles los estudios sobre fenomenología que realicé durante mi doctorado en Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid, pues muchas aplicaciones en el campo de la estética de la recepción y el postestructuralismo derivan de aquella; sobre los entonces recientes descubrimientos en torno a una nueva teoría de la crítica histórica de la literatura, a los que me asomé durante mi doctorado en Letras en la Universidad de Pittsburgh; y finalmente mi gran hallazgo de la obra del teórico ruso Mijail Bajtín, cuyo concepto de *carnevalización* despertó mi interés por los precursores y los representantes del periodo posterior al *Boom* dentro de la narrativa latinoamericana, y cuyo concepto de *heteroglosia* me inspiró y me condujo a construir la estructura definitiva de mi novela *El invierno de Gunter*, sobre la que venía trabajando diez años, y que se publicó en 1987.

La década de los años 2000 fue extraordinariamente fecunda para la narrativa paraguaya. Algunos autores y autoras que ya venían desarrollando una obra importante, como Guido Rodríguez Alcalá (2008), publicaron nuevos aportes valiosos. Surgieron lozanos y hábiles cultores del género, como Carlos Martini (2009).

En este trabajo me propongo analizar tres novelas paraguayas de la década que acaba de finalizar. Aparte de su intrínseca y notable calidad literaria, ellas exhiben una interesante capacidad de servir como objeto de estudio de las tres corrientes que he mencionado al comienzo.

---

<sup>1</sup> Recientemente se ha reeditado mi ensayo seminal al respecto (MARCOS, 1982), "Yo el Supremo como reprobación del discurso histórico", en la compilación que hace Alain Sicard (2007), del que se hace eco Gustavo Verdessio (2010), autor del artículo "Verba Volante, Scripta Manent, Orality and Literary in *I the Supreme*" en la compilación de la excelente crítica Helene Carol Weldt-Basson (2010).

*Encaje secreto* de Lita Pérez Cáceres, publicada en 2002, puede ser comprendida, interpretada y disfrutada con mucha más amplitud y hondura mediante el enfoque fenomenológico que nos ofrece la estética de la recepción, pues en apariencia tiene la insólita peculiaridad de ser una novela sin trama, es decir, una antinovela. El lector desprevenido puede echar de menos ese tejido tradicional e imprescindible de toda novela, por más experimental que sea, y sin el cual el libro se convierte más bien en una colección de relatos. La obra de Lita es, en efecto, una saga familiar que anuda semblanzas y evocaciones ambientadas principalmente en Asunción y Buenos Aires, que tienen en común el protagonismo de personajes femeninos y cómo ellos tejen “el encaje secreto de la vida” (CÁCERES, 2009, p. 14), como afirma elocuentemente la autora en el prólogo. La trama que subyace sutilmente en esta novela es, precisamente, un “encaje secreto” que debe ser descubierto por el lector. Sumergirse así en esta obra, rica, emocionante y llena de sorpresas, se transforma en una fuente de delicado placer. El lector debe convertirse en mujer, por decirlo así, para bordar desde una perspectiva feminista la recepción de una estética revolucionaria que Lita Pérez Cáceres le propone en esta novela.

*Alcaesto, historia de un aprendiz de alquimia* de Irina Ráfols, publicada en 2009, también puede prestarse a malentendidos. Precedida por las primeras 30 páginas más aburridas que haya leído en mi vida, capaces de ahuyentar al lector más intrépido, la historia se desarrolla a partir de la aparición de Candela, uno de sus deslumbrantes personajes, en plena feria de Cáceres, con el vértigo de un bólido de fórmula uno, y una prosa más poderosa que un terremoto de magnitud 9.9 en la escala de Charles Richter. Por culpa de este relato cataclísmico y apasionante, de belleza irresistible, hasta ahora me duele el cuello por no haber podido desprenderme de él hasta terminarlo de leer a las siete de la mañana. La forma exterior de *Alcaesto* puede desconcertar al lector, y hacerle confundir, creyendo que está leyendo una crónica histórica de fines del siglo XV. Las agudas herramientas del nuevo historicismo nos permiten descubrir con pánico, con alegría, con rabia y con asombro que tal aparente vieja narración de viejos hechos en viejos escenarios tienen la espeluznante actualidad de la parábola, como la niña Elena le advierte claramente a su desconocido hermano Xeo Lemuel (RÁFOLS, 2009, p. 148–153), y que todos esos personajes somos nosotros, y todas esas atrocidades pero también esa esperanza pertenecen a nuestra vida cotidiana.

*La princesa triste del Mercado Cuatro*, segunda novela de Rubén Sapena Brugada, publicada en 2010, llamó la atención de la crítica y los lectores por el dominio técnico que exhibía en el desarrollo de la trama narrativa. Cabía preguntarse cómo era posible que un escritor, aparentemente inexperto, llegara a alcanzar esa maestría del día a la noche. Sapena Brugada había sido siempre un lector incansable, y esta novela era el producto de esa larga amistad con los textos, esa pródiga digestión existencial de los años de vida del autor en Paraguay, Brasil y Europa, y ese conocimiento intransferible de las cosas que importan, que sólo se adquiere después de muchas pérdidas. Este texto se despliega como un *fresco*, una técnica pictórica en la que el color debe aplicarse sobre un empasto de polvo de mármol, cal y agua cuando éste se encuentra *aún húmedo*. La novela, como describía Bajtín obras como las de Cervantes y Dostoievski, nos ofrece *francescos* porque la realidad a la que se refiere está todavía húmeda. No está inspirada por la picaresca. No toda obra con personajes marginales o del submundo social es picaresca. Claudio Guillén (1987) subrayó que una de las características del pícaro es que jamás consigue cambiar su condición social, y Ana Caliente es todo lo contrario.

Si bien los muralistas mexicanos pintaban sobre hormigón (con la excepción de la *New School for Social Research* de Nueva York, donde José Clemente

Orozco pintó sobre yeso húmedo), su estética se asemeja a la del *fresco* por describir y reflejar una historia *en movimiento*. La bóveda de la Capilla Sixtina es *argumental*. Hay una historia en desarrollo. La gente que mira un mural debe *desfilarse* ante él. No lo puede comprar, y llevar el pedazo de muralla a su casa. Ese *desfile* refleja el cuadro. Recuerdo una tarde helada de enero en New Hampshire, adonde había ido a dar una conferencia en Dartmouth. Me mostraron un mural de Orozco, claramente inspirado en su maestro Posada, donde parecían salirse de la pintura unas figuras espectrales disfrazadas con togas académicas. Producía la sensación de que nosotros, los que lo mirábamos, estábamos pretendiendo estar vivos como esas figuras tétricas. En un cabal acontecimiento bajtiniano, los episodios de *La princesa triste del Mercado Cuatro* no se oyen, como el relato oral de una tradición. *Se ven*.

De 1965 a 1980 aproximadamente se desarrolló en la universidad alemana de Constanza un círculo de eruditos que elaboraron un conjunto de teorías enfocadas en el papel del receptor en el proceso de creación. Ante el fracaso del estructuralismo, la glosemática y el generativismo, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Reiner Warning y otros superaron la idea del receptor como mera circunstancia sociológica, se inspiraron en la teoría del fenomenólogo polaco Roman Ingarden, discípulo de Edmund Husserl, quien había advertido que una obra de arte es siempre un objeto intencional cuyos significados sólo pueden ser completados por el receptor, y en la negación por parte de Martin Heidegger, también discípulo de Husserl, de cualquier forma de objetividad, a favor de una noción de *Dasein*, o "estar-ahí" del hombre cuya conciencia siempre está ligada al mundo y a su propia existencia, y finalmente se adhirieron al sistema de análisis literario creado por Hans Georg Gadamer, para quien la literatura carece de un significado acabado, y del que Jauss extraerá su fundamental concepto de "horizonte de expectativas". Las contribuciones de estos teóricos, así como la de Stanley Fish en Estados Unidos y Umberto Eco en Italia, entre otros, crearon las condiciones para que la interpretación literaria se liberara definitivamente de los modelos paralizadores que se subordinaban a la hipótesis de un supuesto sentido único, que el crítico debía descubrir mediante métodos fríos y acartonados<sup>2</sup>. *Encaje secreto* es una invitación al lector a practicar un papel activo en la interpretación, no meramente del sentido de la obra, sino de toda su estructura. Las historias de Francisca y sus hijas Lorenza, Pastorita, Lucrecia y otras, entre ellas, Elvira, abuela de la narradora, se enlazan libremente en el texto, del que Lita Pérez Cáceres ha hecho desaparecer el centro. Dentro del *Boom*, la saga familiar al estilo de la dinastía de los Buendía, en *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez, tejía una compleja genealogía de magnitud bíblica sacudida por toda clase de fantasías e hipérboles. Dentro del *postBoom*, la saga de la familia Trueba, en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, sirve de telón de fondo para la recuperación comprometida de la realidad social y política del continente. Al desestructurar el centro narrativo, Lita utiliza la saga como "encaje", mediante una especie de democratización del tejido novelístico, que transforma al lector en mujer, pues sólo así podrá disfrutar, como lo hace la bordadora Elvira con el "viajante" Luis Regules, quien alterna sus cuidados amorosos entre ella y su propia mujer, que vive en Buenos Aires:

Elvira se las arreglaba para alimentar a su prole y para avivar la pasión del viajante que la abandonaba todos los meses y regresaba siempre, sin poder desatar los hilos de una relación que mi abuela manejaba diestramente en el bastidor de sus entrañas (PÉREZ-CÁCERES, 2009, p. 67).

---

<sup>2</sup> La compilación *Estética de la recepción*, de Reiner Warning (1989), ofrece un excelente panorama de este movimiento, con una selección de artículos de muchos de sus más importantes exponentes.

Sólo a las mujeres, dice la narradora, les corresponde realizar el milagro de dar vida, y así anudar destinos mediante el hilo indestructible de los lazos de familia (PÉREZ-CÁCERES, 2009, p. 145). Novela sin centro, como *Pedro Páramo*, propone al lector un juego de infinitos hallazgos. Ese encaje de Lita Pérez Cáceres no es una mera metáfora de las habilidades femeninas, y del fundamental papel de la mujer en la sociedad. Como en la obra de otras autoras del *postBoom*, como Ángeles Mastretta, Laura Esquivel y la propia Allende, desfilan por *Encaje secreto* las tradicionales habilidades culinarias de la mujer. Coser, bordar y tejer no son, pues, sino otras manifestaciones de esas destrezas caseras. Pero *dar vida* es un don superior. Al feminizarse, el receptor alcanzará el placer reservado solamente a los lectores más atentos y creativos: dar vida al sentido mismo de la novela.

En 1973, Hayden White, un profesor de Historia de la Universidad de California, Los Ángeles, hizo temblar los cimientos de las concepciones tradicionales de las disciplinas historiográficas, con un libro titulado *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (2010). En él, su autor proclamaba que no se puede distinguir nítidamente entre el relato de un historiador y el de un narrador literario. Ambos utilizan métodos casi idénticos, que tienen en común la poética del lenguaje. Recordó que intelectuales como Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss y Foucault “han insistido en el carácter ficticio de las reconstrucciones históricas” (WHITE, 2010, p. 13), y que “el historiador realiza un acto esencialmente poético” (WHITE, 2010, p. 10). Pero no sólo los historiadores hacen ficción. Además, los poetas y los confesos autores de ficción pueden representar un mundo tanto o más real que los historiadores:

Ha pasado ya largo tiempo desde que se concebía que el asunto primario de la escritura literaria era el tejido de relatos acerca de mundos imaginarios para el entretenimiento de gente que buscaba alivio de la realidad. Los grandes modernistas (desde Flaubert, Baudelaire, Dickens y Shelley pasando por Proust, Joyce, Woolf, Pound, Eliot, Stein y así) estaban interesados por representar un mundo real en lugar de uno ficcional casi tanto como cualquier historiador moderno. Pero a diferencia de sus contrapartes historiadores ellos se dieron cuenta de que el lenguaje mismo es una parte del mundo real y debe ser incluido entre los elementos de ese mundo en lugar de ser tratado como un instrumento transparente para representarlo (WHITE, 2006, p. 25).

*Alcaesto* es un texto que se presenta como una novela histórica que narra las peripecias de unos judíos de la ciudad española de Cáceres, capital de la provincia del mismo nombre en la región de Extremadura (cuya población de origen hebreo sobrepasaba el diez por ciento del total en época de los Reyes Católicos), que concluye el histórico día del 3 de agosto de 1492, cuando la nao Santa María y las carabelas La Pinta y La Niña zarpan del puerto de Palos de la Frontera (Huelva). La novela se desarrolla a un ritmo trepidante, pleno de sorpresas, con una refinadísima gama técnica, que abarca el manejo magistral del suspenso, el diálogo, el soliloquio, la acción y hasta el género epistolar. Entre sus personajes principales figuran el alquimista Kanamantis, su criado Xeo Lemuel, su pequeña hija Elena, su ama de llaves Maida, sus nobles amigos Kabir y el marqués de Moreau, y otros secundarios como su amante Neomidia, los infelices enamorados Antauro e Iselda, y el transterrado Soria, de Marruecos. Particularmente atractivos son la bella y enigmática vendedora de cuchillos Casilda, de la que Xeo queda fascinado, el siniestro personaje colectivo de la Inquisición, disperso en una sombría multitud de frailes fanáticos, esbirros salvajes y torturadores sanguinarios, y como grandioso ícono final, el almirante Cristóbal Colón. Un punto de intersección entre la ficción tradicional y la no menos convencional historiografía radica en el parentesco entre la “imaginaria” Candela y el personaje “real” de Rodrigo de Triana, primo de la hermosa joven, a



quien Kanamantis cura del fuego de San Antonio (RÁFOLS, 2009, p. 265). Para el lector, como advirtió White, Candela resulta paradójicamente más verdadera que el borroso marinero del siglo XV. La prosa de Irina Ráfols, capaz de saltar de la vertiginosa persecución de los jóvenes judíos por el bosque huyendo hacia el castillo del marqués, hasta el lirismo más tierno, se adelgaza y se potencia con tanta naturalidad y rapidez que resulta difícil de atrapar en cápsulas que le sirvan de ejemplo para este análisis. He aquí, sin embargo, el soliloquio shakespeariano de Xeo, un pletórico adolescente de 16 años, sobre Candela, quien acaba de perder a su padre en medio de la vorágine racista:

Ella no se pudo reír... ¡Mi pobre muchacha! ¡Ya no tenía a su padre!, pero me tenía a mí, me tenía por completo, me tenía todo si me quisiera. No le dije lo que estaba pensando en ese momento, pero algo adiviné, porque me envolvió el cuello con sus brazos y lloró lo más silenciosamente que pudo (RÁFOLS, 2009, p. 263).

Y en otro tono, he aquí el reencuentro en el bosque de Xeo con su hermanita Elena:

De pronto tuve una sensación terrible. Crucé dos veces, tres veces la mirada por el mismo lugar y... me pareció ver algo, pero... ¿Era ella...? ¡Elena...! ¡Sí...! ¡Sí!, ¡Elena! ¡Allí estaba! Estática como una muñequilla de cera... ¡Por San Jorge...! ¡Elena...! Allí a cinco metros, inmóvil, recostada en una roca, con las manos muy juntas enlazadas entre las piernas, el cabello cubriéndole la cara, quieta, muy quieta... ¡Ay!, ¡ay, San Jorge! Dejé el caballo y caminé con el corazón saltándome del pecho. Di tres saltos más y allí me postré ante ella.

Lo primero que miré fueron los zapatitos de tela, rotos y mojados, la enagua toda sucia, los labios entreabiertos. Tomé su rostro entre mis manos para verle bien la cara. Estaba muy blanca, blanca como la nieve... Levanté su mentón y la examiné con desesperación...

–¡Tan delgadilla...! ¡Santos cielos...! ¡Elena!, ¿qué tienes...?

Entonces me di cuenta... Tenía un párpado muy negro y muy hinchado cubierto de sangre, levanté suavemente el párpado y...

–¡Ay! ¡Elena!, ¿qué te pasó?... ¡Tu ojo!... ¡Tu ojito no está!... ¡Cielos!... ¡Te falta un ojo!

La cuenca estaba vacía, sin pupila. Un hilo de sangre seca le surcaba la mejilla. ¡Ay, su ojito azul derecho ya no estaba! La abracé con pavor, imaginándome todos sus sufrimientos estando tan sola. Y una mezcla de amor y consternación me colmó el alma:

–¡Ay, mi pequeña! – exclamé llorando desconsoladamente. Acerqué mi cara a su nariz... ¡Ah! Respiraba débilmente, pero no reaccionaba. Parecía de trapo, pese a la rigidez. Entonces la cargué en los brazos, la subí presuroso a la grupa y, galopando como loco, busqué la salida (RÁFOLS, 2009, 236-237).

Las obras literarias deben defenderse solas. Esta novela de Irina Ráfols trasciende los límites de los cánones históricos, y nos apela con la *actualidad* de sus sentimientos y vivencias, tan atroz como la intolerancia y la violencia de las que nuestro mundo de hoy no se ha curado, y tan invencible como el amor, la solidaridad y el heroísmo. Su obra reúne la ruptura con el historicismo oficial esgrimido por Roa Bastos con la maravillosa recuperación, no sólo del contexto social, sino de la ternura de lo cotidiano diseñada por Benedetti. Ahora que sabemos que la novela, como la de Dickens y Flaubert, es más real que la realidad, creo que no se necesitan más ejemplos para admitir que *Alcaesto* se defiende sola.

Decíamos que *La princesa triste del Mercado Cuatro* de Sapena Brugada no se oye sino que se ve. No es una sinfonía. Es un *espectáculo*, como los desfiles carnavalescos de la Edad Media. El profesor de la Universidad de California en Berkeley, Martin Jay (2007), en su reciente libro *Ojos abatidos, la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, indica que tanto los simbolistas endiosaron el sonido (recordemos la defensa de *Tannhäuser* hecha por Baudelaire en 1861), que se olvidaron de ver. Enamorados de la eufonía

renunciaron a pintar. Eso les pasó a sus herederos, los modernistas hispanoamericanos. Rubén Darío nos legó princesas musicales, no precisamente extraídas del Mercado Cuatro ni de realidad alguna. Las novelas del *postBoom* redescubren el arte de ver. Jay sugiere genialmente que cuando Verlaine le “retuerce el cuello” a la elocuencia cae en el hermetismo y la incomunicación. Por otro lado, en la famosa ruptura de Enrique González Martínez con el modernismo, hace justamente un siglo, en 1911, el mexicano le tuerce el cuello al cisne, y lo hace porque el cisne nos impide *ver* el paisaje.

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje  
Que da su nota blanca al azul de la fuente.  
Él pasea su gracia no más, pero no siente  
El alma de las cosas ni la voz del paisaje (GONZÁLEZ-ESTRADA, 1977, p. 63).

*La princesa triste del Mercado Cuatro* narra la imaginaria biografía inconclusa de Ana Migdonia Rosaria (sic) Monges Caballero, también conocida con el apodo de *Ana Caliente* y los alias de *Vicky*, *Susy* y *María Victoria Restrepo*. Nacida el 7 de octubre de 1955, Ana es hija de una madre soltera, Migdonia Bernarda Caballero, quien la arrastra desde su niñez por el submundo de la miseria, hasta instalarse en un puesto del Mercado Cuatro. Desfilan por la novela, como en un gran mosaico social inspirado en los esperpentos de Valle Inclán, la lascivia, la inhumanidad y el cinismo de personajes como el albañil don Pablo, un cura español, un posadero de Posadas, un usurero del mercado, y las máscaras atroces y fellinianas de las madamas Ña Francisca, de Encarnación, y tía Perla, de Asunción. Buscando horizontes, Ana se escapa a Posadas con Luis, un baritono argentino, y otros dos cantantes populares con quienes forma un grupo vocal ambulante. Los ingresos precarios del cuarteto obligan a Luis a mudarse a la habitación de los otros dos, y a que Ana se mude a la del posadero, un sujeto despreciable, con quien “sufrió dos madrugadas con verdadero estoicismo” (SAPENA-BRUGADA, 2009, p. 118). Ana conoce después a Felipe Manantiales, un diplomático panameño, quien contribuye de manera decisiva a pulir sus modales y refinar su cultura. Luego pasa al Brasil, donde sigue encumbrando su destino en manos del *playboy* Jorge Guinle y el malandro Zé Poeira, explotador de la quiniela conocida como *Jogo do Bicho* (SAPENA-BRIGADA, 2009, p. 165). Continuando con la escala ascendente, Ana entabla una relación menos prostibularia con el alto ejecutivo internacional Emilio Restrepo, un distinguido colombiano de quien luego enviuda, quedando en una cómoda posición económica, mientras al mismo tiempo alcanza un lugar de renombre como periodista. Se une finalmente al viejo multimillonario italiano Enzo Di Caltagiruni, un capo mafioso que la colma de lujos. El único amor de Ana es, sin embargo, un cliente de su temprana juventud, el ingeniero y empresario stronista *Manolo*, Carlos Romero Martínez, campeón de la hipocresía, quien la encuentra deslumbrado en su palacio de Roma, y quien solía autodefinirse de la siguiente forma:

Conocí a muchos que tuvieron que irse del país o que fueron detenidos, torturados, esquilados, y desaparecieron, sólo por expresar su descontento... Así que yo me hago el burro y me dispongo a seguir aprovechando y a hacerme de fortuna propia, que cuando llegue el momento la pondré al servicio de la democracia tan anhelada (SAPENA-BRUGADA, 2009, p. 78-79).

Así como hay dos Españas, al decir de Machado, hay dos Paraguay. Si Cervantes simbolizó una en el quimérico idealismo de don Quijote y la otra en el ingenuo cinismo de Sancho, esta novela de Sapena Brugada propone dos símbolos estremecedores y poderosos de nuestro Paraguay bifronte: un privilegiado de Itaipú, incapaz de levantarse por sí mismo para competir en un

mundo sano y libre, y la hija del más degradante infortunio, una hija de un pueblo no dispuesto a renunciar a la belleza y la victoria. En términos de Mijail Bajtín (2000), su estrategia textual es la *carnavalización*.

La melancólica risa de Puig no se avergüenza de la cursilería. Los disfraces novelísticos de *La princesa triste del Mercado Cuatro* no intentan ocultar algo, sino mostrarlo: la supervivencia de muchas lacras de nuestro oprobioso pasado, la risa que se opone a la cultura oficial. ¿Por qué las imágenes de Sapena Brugada no quieren ser “serias”? Escuchemos a Bajtín:

Hacer seria una imagen quiere decir eliminar de ella la ambivalencia y la ambigüedad, su carácter insoluble, su capacidad de cambiar su sentido, de ponerse al revés, su esencia mistificadora y carnavalesca, detener la vuelta de la rueda, la maroma que está por realizarse, separar la cara del culo, separar el encomio del vituperio, cortar todas las ramificaciones y brotes que salen fuera de los límites (BAJTÍN, 2000, p. 169-170).

Estas tres novelas paraguayas del *postBoom* comparten la estética de una nueva novelística continental que, desde hace algo más de dos décadas, viene alejándose del modelo anterior, y que sin intenciones parricidas, está decidida a recuperar el referente social, romper con el narcisismo estilístico, hacer valer nuestra propia imaginación y buscar las claves de la liberación latinoamericana sin buscar normas en los clichés y usos comunes del extranjero.

Una de las mayores hispanoamericanistas del mundo, la profesora de Harvard Doris Sommer, fundadora con el padre Alonso y Roa Bastos de la Facultad de Postgrado de la Universidad del Norte, comparte en su monumental estudio sobre las grandes novelas latinoamericanas anteriores al *Boom*, de *María* de Isaacs a *Doña Bárbara* de Gallegos, los presupuestos de este ensayo (SOMMER, 2004). Con la claridad y rigor que caracteriza toda su obra crítica, Sommer denuncia que los autores del *Boom* “insistieron, categórica y repetidamente, en el poco valor que tenía la narrativa latinoamericana anterior [...]: todo un canon de grandes novelas fue descartado de forma solapada por quienes proclamaban ser huérfanos literarios, y por lo tanto, libres para ser aprendices en el extranjero” (SOMMER, 2004, p. 17). Lita Pérez Cáceres, Irina Ráfols y Rubén Sapena Brugada tienen un proyecto muy diferente que negar a sus padres. En él y ellas viven los caminos trazados por Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti y Manuel Puig, los precursores del *postBoom*.

MARCOS, J. M. The post-*Boom* in three Paraguayan novels: *Encaje Secreto*, by Lita Pérez Cáceres, *Alcaesto*, by Irina Ráfols, and *La princesa triste del Mercado Cuatro*, by Reuben Sapena Brugada. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 12-20, 2013.

## Referencias

BAJTÍN, M. Adiciones y cambios a Rabelais. In: Averintsev, S. et al. *En torno a la cultura popular de la risa*. Barcelona: Anthropos, 2000. p. 165-220.

GONZÁLEZ-MARTÍNEZ, E. Tuércele el cuello al cisne. In: DEBICKI, A. P. *Antología de la poesía mexicana moderna*. Londres: Tamesis Books, 1977. p. 63.

GUILLÉN, C. *A Comparative Study in the Origins and Nature of Picaresque Literature*. New York: Garland, 1987.

- JAY, M. *Ojos abatidos, la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- MARCOS, J. M. *Roa Bastos, precursor del post-Boom*. México, D. F.: Katún, 1983.
- \_\_\_\_\_. *De García Márquez al postBoom*. Madrid: Orígenes, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Yo el Supremo* como reprobación del discurso histórico. **Revista Plural**. n. 136, p. 15-23, 1982.
- MARTINI, C. *Dónde estará mi primavera*. Asunción: Criterio Ediciones, 2009.
- PÉREZ-CÁCERES, L. *Encaje secreto*. Asunción: Criterio Ediciones, 2009.
- RÁFOLS, I. *Alcaesto, historia de un aprendiz de alquimia*. Asunción: Editorial de la Universidad del Norte y Criterio Ediciones, 2009.
- RODRÍGUEZ ALCALÁ, G. *El peluquero francés*. Asunción: Servilibro, 2008.
- SAPENA-BRUGADA, R. *La princesa triste del Mercado Cuatro*. Asunción: Editorial de la Universidad del Norte y Criterio Ediciones, 2009.
- SICARD, A. (Ed.). *Augusto Roa Bastos, valoración múltiple*. Asunción: FONDEC/Casa de las Américas, 2007.
- SOMMER, D. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- VERDESIO, G. Verba Volant, Scripta Manent: Orality and Literacy in *I the Supreme*. In: WELDT-BASSON, H. C. *Postmodernism's Role in Latin American Literature: The Life and Work of Augusto Roa Bastos*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 129-152.
- WARNING, R. (Ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- WELDT-BASSON, H. C. *Postmodernism's Role in Latin American Literature: The Life and Work of Augusto Roa Bastos*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- WHITE, H. Discurso histórico y escritura literaria. In: Korhonen, K (ed.). *Tropes of the past. Hayden White and the History/ Literature Debate*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006. p. 25-33.
- \_\_\_\_\_. *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Recebido em 24/out./2012.

Aprovado em 19/abr.2013.

# ENTRE EL *BOOM* Y EL *POST-BOOM*: UNA LECTURA DE LAS PRIMERAS OBRAS DE HÉCTOR LIBERTELLA

Esteban Prado\*

## Resumen

En el presente artículo se indaga la obra temprana del escritor argentino Héctor Libertella (1945-2006), entendida como un momento de transición entre el *Boom* y el *post-Boom*. Luego se analiza *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) como uno de los primeros textos que hacen una lectura del *post-Boom*. En líneas generales, se reflexiona sobre la necesidad de ampliar y relativizar la noción de *post-Boom* con el fin de dar cuenta de la heterogeneidad que lo caracteriza.

## Palabras-clave

*Boom*; Héctor Libertella; Literatura Latino-americana; *Post-Boom*.

## Abstract

This article investigates the early writings of the Argentinian writer Héctor Libertella (1945-2006), as a transition between the literary *Boom* and the *post-Boom*. In this sense, *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) is analyzed as one of the first texts to critically approach the *post-Boom*. This investigation contemplates the need to extend and relativize the *post-Boom* notion, in order to explain the notion's heterogeneity.

## Keywords

*Boom*; Héctor Libertella; Latin American Literature; *Post-Boom*.

---

\* Departamento de Letras – CELEHIS – Universidad Nacional de Mar del Plata – UNMdP – 7600 – Mar del Plata - Buenos Aires – Argentina. E-mail: [estebanpradoesteban@gmail.com](mailto:estebanpradoesteban@gmail.com)

## Héctor Libertella entre el “*Boom*” y el “*post-Boom*”

Si se tiene en cuenta lo dicho por Ángel Rama al identificar *Cien años de Soledad* (1967) como el libro que marca el punto más álgido del *Boom* de la literatura latinoamericana, se puede considerar la publicación de la obra temprana de Héctor Libertella – *El camino de los hiperbóreos* (1968), *Las aventuras de los miticistas* (1971) y *Personas en pose de combate* (1975) – como un fenómeno que, sin pertenecer al *Boom*, en cierta medida es determinado por él. Asimismo, se puede considerar *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), como uno de los primeros libros en establecer una lectura sobre el *post-Boom*. En cierto sentido, se podría decir que cronológicamente Libertella pertenece al período posterior al *Boom*, sin embargo, como se analizará, su obra no se corresponde con las características que se le suelen adjudicar al *post-Boom*, sobre todo cuando se toma por sus referentes a autores como Antonio Skármeta, Isabel Allende o Mempo Giardinelli (SHAW, 1998).

La periodización propuesta para la obra de Libertella, que marcaría un primer *corpus* de obras publicadas entre 1968 y 1975 y un segundo *corpus* a partir de 1977<sup>1</sup>, posibilita pensar el primer bloque como un período de transición entre el *Boom* y el *post-Boom*, mientras que al segundo lo coloca directamente en el *post-Boom*. Del primero, se analizará específicamente *El camino de los hiperbóreos*, como un libro cuya publicación fue determinada por la ampliación del mercado editorial y por la formación de un público lector que buscaba cierta novedad en la literatura, catalogables entre las consecuencias del *Boom*, y la experimentación artística suscitada en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Del segundo período, se analizará *Nueva escritura en Latinoamérica*, un libro ensayístico donde se evidencia la lectura del post-estructuralismo francés, una fuerte reflexión mercadológica y una apuesta por la experimentación formal que cruza discurso literario y discurso teórico-crítico.

Entre las discusiones suscitadas alrededor de la problemática del *post-Boom*, se tendrán en cuenta especialmente los artículos de Ángel Rama, David Viñas y Saúl Sosnowski publicados en el libro *Más allá del Boom: literatura y mercado* (RAMA, 1984). El interés por estos textos reside en que establecieron las primeras discusiones académicas alrededor de la literatura posterior al *Boom*, en las que hicieron hincapié en la cuestión del mercado y de la renovación generacional y estética. En líneas generales, acordamos con Maurício de Bragança (2008) en que *Boom* y *post-Boom* son nociones complejas, que suscitan polémica y que difícilmente podrán ser utilizados como denominaciones unívocas de utilidad para comprender la literatura latinoamericana del siglo XX. Sin embargo, hay cierto acuerdo en que el *Boom* estaría integrado por Cortázar, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, en una lista que no suele detenerse aquí y puede llegar a incluir a José Donoso y Guimarães Rosa, entre otros.

Respecto del *post-Boom* no hay tal acuerdo, la lista de nombres es menos taxativa en tanto no se presentan figuras tan fuertes como la de los anteriores mencionados ni rasgos compartidos tan definidos. Desde nuestra perspectiva, *post-Boom* puede ser entendido literalmente, como lo siguiente al *Boom* pero también como aquello que puede ser comprendido en el marco de sus consecuencias. Entendemos que esta noción, *post-Boom*, sirve para delimitar un *corpus* heterogéneo en el que se podrían pensar tres grandes esferas: en principio, algo que no se suele considerar, las producciones de los escritores

---

<sup>1</sup> Si bien estos dos *corpus* presentan cierta complejidad interna, el criterio de dicha periodización se establece en función de que cada bloque respondería a una idea general de literatura: el primero, a una idea relacionada con cierto misticismo artístico, cierta postura de trasgresión y apertura al mercado editorial; el segundo, una idea de literatura hermética, que se asienta sobre el trabajo límite del sentido y con una política de publicación selectiva, con poca presencia en el mercado.

pertencientes al *Boom* que siguieron escribiendo tiempo después. Por fuera de esta primera gran esfera, nos encontramos en territorio de lo que convencionalmente suele entenderse por *post-Boom*, a saber, las obras de aquellos autores que comenzaron a escribir y a publicar cuando el *Boom* ya estaba instalado o comenzaba a retraerse. En este ámbito, aparecen dos amplias esferas: la primera concerniente a la clase de los escritores que Donald Shaw toma en consideración para caracterizar el fenómeno (Antonio Skármeta, Isabel Allende, Mempo Giardinelli), entre los que se destaca una preocupación de índole social y cierto rechazo frente a la experimentación formal; la segunda, concerniente a otro grupo de escritores, entre los que los rasgos experimentales del *Boom* fueron retomados desde una nueva posición: el rescate de Góngora y de Lezama Lima, la lectura del post-estructuralismo y la incorporación a la literatura de elementos provenientes de la cultura de masas. Entre estos últimos, estaría quien nos ocupa, Héctor Libertella.

Por último y para retomar los objetivos de este artículo, se remarca que se realizará una lectura de *El camino de los hiperbóreos* analizando en qué medida puede ser colocado en una posición intersticial entre el *Boom* y *post-Boom*, en tanto su primera narrativa, la que comprende los tres libros publicados entre 1968 y 1975, puede ser leída como un producto no del *Boom*, pero sí posibilitado por dos de sus características principales: el auge editorial y la formación de un público lector que buscaba cierta novedad en la literatura. En una segunda instancia, se abordará *Nueva escritura en Latinoamérica* como un libro que, sin utilizar el término *post-Boom*, comienza a pensar y trabajar sobre lo que siguió al *Boom*.

## El Artista Integral

La primera publicación que se registra de Héctor Libertella es un cuento editado en agosto de 1964. En el cuento, la cabeza de un sargento del siglo XIX, Pedro Bonifacio Sabino Castelli, habla con el cuerpo, del cual fue arrancada para ser clavada en una pica. El cuento practica la proliferación de versiones que suele implicar la narrativa histórica, revisitando el levantamiento de “Los Libres del Sur” contra Rosas en 1839. Sin embargo, lo que interesa en este caso es el breve pasaje, colocado entre el título y la dedicatoria, donde Libertella escribe su reseña bio-bibliográfica. Esta reseña, más allá del cuento, es el primer movimiento en cuanto a la construcción de sí mismo como escritor y artista, y permite enfocar una de las cuestiones que nos interesan para el abordaje de su primera novela, el gesto de autodefinirse como “artista”. En una breve ficha bio-bibliográfica, decía: “Actualmente es codirector de NEBAC (Núcleo Experimental Bahiense de Cine). Está firmando cortometrajes como bocado para cosas mayores. Matiza creando en música y teatro” (LIBERTELLA, 1964, p. 174).

El cierre de este primer *curriculum* presenta a Libertella como artista que no tiene una especialidad, del que en esta oportunidad leemos un cuento y en otra podremos ver una película o escuchar una pieza musical. Esa figura de “artista” que se delinea aquí será la que predomina en la novela. En cierto punto, ésta será una de las cuestiones que diferencian su propuesta en el marco de la narrativa del *Boom*, en tanto incorpora el cruce total entre las artes que implicó la experiencia de los *happenings* del Instituto Di Tella, frente a los referentes del *Boom*, que si bien no dejaron de estar atentos a las innovaciones provenientes de la plástica, no modificaron sustancialmente sus propuestas de escritura.

En suma concordancia con el *curriculum* presentado en 1964, al otorgársele una columna en la Revista Primera Plana por la conquista del Premio Paidós de Novela de 1968, Libertella declaraba:

Soy clarinetista de jazz, licenciado en Letras, varias becas y viajes, *happenings*, fugaces actuaciones teatrales, cortometrajista, detenido hace poco en Bahía Blanca, y mando tres pedazos, uno desarrolla mi posición estética y sería un resumen de la vanguardia argentina, otro descriptivo poético sobre Buenos Aires, y un tercero que viene de mis épocas en Nueva York, donde tuve unos buenos días de hermandad con las avanzadas pop-dadaístas-místico-vito-miticista de la línea de Salvador Dalí-Henry Miller, que son escasas palabras para definir la hondura con que simples funcionarios me calificaron: hippie (LIBERTELLA, 1968a, p. 78).

En este párrafo, siendo presentado por la revista como tal, se suprime la idea misma de escritor. Por esos años, Libertella se presenta como un artista integral y múltiple cuya faceta premiada es la literatura.

En *El camino de los hiperbóreos* la confianza en la literatura será plena, a diferencia de lo que sucederá en libros posteriores, y posicionarán al escritor/artista como aquel capaz de producir en el lector una experiencia que se entiende sólo en el orden de la revelación y el éxtasis místicos. En este sentido, desde el criterio expuesto por Blaustein (2009), se podría decir que en un aspecto ontológico-gnoseológico, la literatura de Libertella parte de la confianza en el lenguaje propia de la literatura del *Boom*, que si bien no posee una actitud ingenua frente a la representación, lo considera todavía capaz del relato totalizador. Sin embargo, en lugar de proponerse ese relato totalizador, Libertella va aún más allá: sostendrá la posibilidad de superación del hombre a partir de la experiencia que implica el arte.

Se verá en qué medida el cruce con otras artes habilita una mirada diferente sobre el libro, en cuanto soporte material diferente al que sostenía el *Boom*. En este sentido, la literatura, en este primer libro, se configura como una faceta más de algo mayor, el Arte, y en ese juego, en que el escritor se convierte en "artista", se utiliza el soporte libro como un abanico de posibilidades en el que no sólo la literatura puede participar.

## La quema de la Novela y la invitación al lector

En 1968, a los veintitrés años de Libertella, Leopoldo Marechal, Bernardo Verbitsky y David Viñas le otorgaron el Premio de Novela Paidós por *El camino de los hiperbóreos*. En la contratapa de aquella edición, Bernardo Verbitsky apuntaba: "Libertella es todo lo nuevo que se puede pedir a un escritor en 1968." Si se traen a colación dos datos menores – la edad de Libertella y las palabras de Verbitsky–, es para señalar que la primera novela de este joven escritor ya marcaba un corte estético y generacional. En aquellos años, Libertella estudiaba Letras en Bahía Blanca y trataba de llevar hacia el interior de la provincia de Buenos Aires el clima artístico que se vivía en la Capital Federal y que irradiaba en especial desde las experiencias del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. La publicación de libros como *Nosotros dos* de Néstor Sánchez, *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, Nanina de Germán L. García y *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini durante la segunda mitad de la década del sesenta sirve para entender qué podría ser "lo nuevo", en el marco de la literatura argentina, a lo que se refería Verbitsky pero también para ponerlo en duda. En algún punto, la promoción de un libro premiado como "lo nuevo" habla de una necesidad mercadológica, explicable en relación a una posible demanda de "lo nuevo" por parte de los lectores formados por el *Boom*.

Según argumenta Rama, sosteniéndose en el caso Cortázar, el *Boom* pudo haber tenido relación con la creación de un producto por parte de las empresas



editoriales, la "literatura latinoamericana", aunque también destaca "el hecho obvio de la aparición de un nuevo público lector y de su búsqueda de identidad" (RAMA, 1984, p. 62). Desde ese punto de vista, en caso de que el *Boom* implique un "nuevo público lector" como afirma Rama, el *post-Boom* podría implicar o un segundo nuevo público lector o, bien, una transformación de ese primer público lector. En el caso de *El camino de los hiperbóreos*, no está claro que haya habido un nuevo público lector, pero no hay dudas de que el mismo es buscado desde el libro. El propio libro realiza un recorte de sus lectores a partir de la inclusión de elementos que ya se despegan del marco del *Boom*: la predominancia de lo urbano y la incorporación de "numerosos elementos de la cultura juvenil, o 'funculture', como por ejemplo las drogas, el sexo, la marginalidad, distintas expresiones de la cultura popular" (BLAUSTEIN, 2009, p. 180). En el caso específico de Libertella, se cruzan algunas cuestiones: la empatía con un público afín al viaje, en la línea de *En la Ruta* (1957) de Kerouak, a la experimentación con drogas, propias de la psicodelia proveniente del *rock* británico y estadounidense, que a partir del trabajo como productor musical de Jorge Álvarez comenzaba a tener una fuerte impronta en formaciones argentinas y sobre todo una actitud hacia al arte como un todo, sin dudas propiciada a partir de las experiencias del Instituto Di Tella y de la divulgación en Argentina de los trabajos de Warhol, a través del libro de Oscar Masotta, *El pop art* (1967). Entre todas estas cuestiones, que pueden advertirse en este primer libro de Libertella, se suma la cuestión de cierto misticismo cristiano, que podría relacionarse con la nueva religiosidad propia del "trip" lisérgico.

En la dedicatoria de *El camino de los hiperbóreos* se advierte el tono místico-grupal del que partía: "A Martina, Pampa, Luisita, Pascasín, a mí mismo, a nosotros mismos carísimos miticistas, que de tanto pulular por los ríos subterráneos destruiremos al fin, y sutilmente, este libro oficial" (LIBERTELLA, 1968, p. 07). La dedicatoria, más allá de lo extravagante de la inclusión del propio Libertella, está marcada por un código cerrado, endogámico, que clausura las puertas al lector. El uso de nombres propios, sobrenombres y diminutivos, más allá del gesto de afecto hacia los destinatarios, implica un límite infranqueable para el que no pertenezca al grupo del propio Libertella. Sin embargo, lo más importante está en el uso del nosotros y de la palabra "miticista" porque ese *nosotros* no implica el uso de la primera persona inclusiva y porque *miticista* es un neologismo que, al no ser explicado, sólo es comprensible para el grupo de pertenencia.

Desde esa primera página también hay un trabajo de rechazo un tanto contradictorio hacia el libro. Pareciera que lo más importante se relaciona con enfrentarse a algo, en este caso, al *libro oficial*, premiado por una gran editorial con un jurado de renombre, pero ese gesto incluso deja entrever cierta incoherencia entre el deseo de destrucción del libro y la participación en el concurso del que resultó premiado. El camino de destrucción excede la propuesta de la dedicatoria y adquiere mayor fuerza en la convocatoria, en hoja color verde y a modo de panfleto, que aparece entre las primeras páginas donde "Héctor Cudemo invita a Ud. a la gran quema de su novela."

En esta instancia es donde los límites de la novela, la clave de lectura y la propuesta de escritura, adquieren una radicalidad relevante en tanto el relato pierde fuerza y lo más importante pasa a ser aquello que se está haciendo, en el sentido de la lingüística performativa, con las palabras. La novela se posiciona como la anticipación de un evento que tendrá una realización virtual el mismo día de la lectura de la novela: "la gran quema". Decir *realización virtual* pareciera ser un contrasentido, en tanto cualquier realización debería implicar una existencia de hecho y no virtual; en este caso, *virtual* implica una dimensión futura, propiciada por el texto, en la que autor y lector se encuentran para ser

testigos y partícipes de la quema de la novela y de la destrucción de ese “libro oficial”. Este acontecimiento, en el potencial tiempo futuro que establece la invitación, genera cierta empatía entre el lector y el escritor y tiene que ver con la generada en un *happening*, donde la diferencia entre creador y espectador se deshace. La exclusión del lector, que se imponía en el “nosotros carísimos miticistas” de la dedicatoria, se trastoca en el panfleto mediante la invitación a “la quema” de la novela propuesta y abre las puertas al grupo de pertenencia poniendo la lectura y la quema de la novela como rito de iniciación para ser aceptado en el citado *nosotros*.

De esta manera, se advierte cómo se configura una relación con el lector, desde el propio libro, en la que se pasa del rechazo a la inclusión a través de procedimientos que llaman a la polémica y que sacuden los hábitos de lectura. Desde este punto de vista, se podría leer el gesto en consonancia con libros clave del *Boom*, especialmente con *Rayuela* (1963), pero no como una repetición del gesto sino como una exasperación de los intentos por modificar las prácticas de lectura preestablecidas.

### **Realismo alterado o experimentación**

Según lo sostenido por algunas de las figuras del *post-Boom*, con ellos se detiene la problematización, corriente en los escritores del *Boom*, de las categorías de realidad, identidad y lenguaje para afianzar el compromiso político (SHAW, 1998). Sin embargo, en el caso de las dos primeras novelas de Libertella –que se sitúan en un tiempo intersticial, entre el momento más álgido del *Boom* y el establecimiento de los gobiernos de facto que caracterizaron la década de 1970– esto no es así, en especial por la fuerte impronta que produce la experimentación con drogas lisérgicas, donde la realidad, la identidad y el lenguaje son cuestiones problemáticas. Rafael Cippolini (2007) caracteriza la “literatura psicodélica” como una variación del realismo decimonónico e incluye los dos primeros libros de Libertella en esa categoría, imponiéndoles una reducción que no les corresponde:

En *El camino de los hiperbóreos* (1968) y en *Aventuras de los miticistas* (1971) la actitud lisérgica se detecta en lo alucinante de los episodios descriptivos, en los cuales la percepción se encuentra expandida y sobremotivada [...] Su paso siguiente será abandonar el realismo decimonónico alterado que es propio y definitivo de lo psicodélico (CIPPOLINI, 2007, p. 192).

Si bien no hay dudas respecto de la “actitud lisérgica” de los libros citados, es necesario subrayar que la categoría de “realismo decimonónico alterado” no es del todo operativa para entender *El camino de los hiperbóreos*, aunque parezca útil para identificar un factor común entre esas propuestas de fines de la década de 1960, en las que se establecería una conexión entre Libertella y las novelas de Néstor Sánchez y Alberto Greco y, también, con las propuestas del grupo *Opium*, cuyos integrantes fueron conocidos como los “beatnicks argentinos”.

En el caso de *El camino de los hiperbóreos*, lo que dice Cippolini (2007) sobre la psicodelia y los resultados de las prácticas literarias que tenían por eje la experimentación con drogas alucinógenas, no puede aplicarse sin una problematización pertinente. La noción del “realismo decimonónico alterado” estaría cuestionando una práctica literaria que se pretende rupturista cuando en realidad lo rupturista es la experiencia de los autores y no el modo en que la representan. La cercanía con el realismo, en su concepción más ingenua,

residiría en que no hay cuestionamiento sobre la capacidad de representar del lenguaje. Leyendo entre líneas, para Cippolini no hay un cambio sustancial en cuanto a la concepción de la literatura, como se afirmó, lo que cambia es la experiencia pero no su modo de representarla. La alteración sólo pertenecería al orden de lo sensitivo por lo que se reivindicaría una práctica conservadora desde el punto de vista formal. Habría que analizar cada caso puntual de los propuestos por este ensayista, sin embargo, puede afirmarse que la noción, en el caso puntual del libro de Libertella, es operativa sólo parcialmente. En *El camino de los hiperbóreos* se narran experiencias y viajes y puede advertirse una percepción alterada, una política del viaje experimental y cierto nihilismo que lo conectarían directamente con la psicodelia, pero, al mismo tiempo, hay un trabajo metaficcional y una propuesta multidisciplinaria que no permite cristalizar el texto bajo la noción de "realismo decimonónico alterado".

La propuesta de un libro donde se cruzan las diversas artes, que implica la transformación del escritor en "artista integral", y la experimentación con drogas lisérgicas lo colocan a Libertella en un espacio extraño tanto en el marco del *Boom* como del *post-Boom*. Si a esto agregamos la apuesta a la posibilidad de "superación del hombre" por la vía místico-artística, su posición se torna más extraña todavía. Libertella afirmaba que "lo que se necesita es conseguir una nueva visión cósmica" (LIBERTELLA, 1972, p. 70) y sostenía que la literatura sería una herramienta más para la tarea integral de abrir la percepción, como si el lector, al realizar su tarea, experimentase una "vivencia" del orden de la revelación, centrada en el caos "que genera libertad y riqueza" (LIBERTELLA, 1972, p. 72). Por último afirmaba:

Dirigir la novela hacia la percepción nos hará descubrir todavía, dentro de un medio acusado de limitación, un arsenal de riquezas, toques, pinchazos, pantallazos y estímulos que es nuestra obligación accionar en pro de la superación de la cultura, o preparando una cultura de la superación (LIBERTELLA, 1972, p. 73).

Como se advierte, el intento por representar la percepción alterada del propio escritor quedaba muy velado por la búsqueda, mediante la experimentación en el terreno del arte, de la modificación del lector y con cada uno de ellos de la cultura en general.

## **La literatura en el arte, el arte en la literatura**

En *El camino de los hiperbóreos*, lo que atraviesa el texto y lo que corroe sus límites, es la propuesta de escribir una novela que sea un cruce donde las artes confluyan. Ante la pregunta por cuál sería el espacio que ocuparía la literatura en esta propuesta, se presentan por lo menos dos posibilidades: la primera consiste en habilitar una idea de literatura que todo lo pueda incluir, pensada como un marco donde la música, el cine, la fotografía, el teatro u otras formas del arte puedan entrar; la segunda posibilidad propondría que en el libro no todo es literario y, de esta manera, las demás artes ocupan un espacio que le quitan a la literatura. Sin embargo, ésta es una discusión en la que se deberían evaluar definiciones de *literatura* y traer a colación la discusión sobre los límites entre *las artes* que a todas luces nos excede. Por otro lado, no viene al caso porque lo que se quiere analizar es cómo *El camino de los hiperbóreos* incluye, mediante qué procedimientos, otras artes. En un capítulo incrustado dentro de otro, con otro tipo de papel y otra tipografía, "La Panartistada", se presenta una voz que se refiere a la obra de "nuestro místico del arte" y donde expone sus intenciones:

Aquí queremos anunciar metálicamente que ellos han decidido premiar estas reliquias del nuevo arte popular organizando lo que el señor Cudemo, padrino de tanta y tan caudalosa imaginación, les había propuesto. O sea una especie de exposición general de las siete artes, una obra viviente, que sea novela y algo más, novela en acción, teatro, cine, despliegue fotográfico, pintura, escultura, todo en el marco de un edificio que será la preocupación específica de los arquitectos futuristas, bien acoplado el lote con nuestra sección propaganda, atención, no como avisos comerciales para financiar la creación, sino incluidos en ella, como parte indisoluble, inseparable, porque él les ha dicho a nuestros miembros del directorio que la publicidad y la vida cotidiana deben estar en la obra anarquista del siglo, nacida para morir en poco tiempo y para ironizar a las obras inmortales que se concebían con toda alevosía en épocas pasadas (LIBERTELLA, 1968, p. 108).

Este pasaje, más allá de establecer un juego de voces donde resulta inútil intentar ver dónde está Libertella, sirve como marco para pensar el libro, en el sentido de que se podría leer como *mise en abyme*, en tanto se expone, en tono paródico, lo que de hecho sucede en el libro. Ese tono paródico, que se dirige al mismo libro, tal vez sea otro de los rasgos que lo distancian del *Boom*. Es difícil encontrar casos entre sus figuras, tal vez el de Cortázar pueda ser uno, en los que se ponga en crisis la propia propuesta. De alguna manera, sin dudas relacionada con la reintroducción de lo efímero en el arte por parte de las neovanguardias, Libertella se opone a la construcción del gran relato y hasta va en contra de una de las cualidades básicas del libro como soporte, la durabilidad y la posibilidad de perdurar.

De regreso a la cuestión del cruce entre las artes, se remarca que el guión cinematográfico –en su versión técnica y a dos columnas–, la partitura, el texto dramático, la fotografía y la plástica son insertos en la novela. Lo destacable del procedimiento es que todos estos elementos valen como texto, en un sentido semiótico, en tanto constituyen el espacio del relato en la novela. Es decir, no se establece una relación suplementaria entre la imagen y la escritura o entre los diferentes lenguajes que se incluyen, sino que se sostienen en una relación en la que una puede ocupar el lugar de la otra y así se conforma una red de opciones, tal como sucede entre los signos lingüísticos en el eje paradigmático. En este sentido, si se piensa el relato como sintagma, se podría decir que las opciones del eje paradigmático son, en un primer grado, las diversas artes. Entonces, por ejemplo, el dibujo no funciona como ilustración de lo narrado o un aporte extra de información sino que es, en sí mismo, un pasaje de la narración.

Desde este punto de vista, *El camino de los hiperbóreos* presenta un fuerte grado de experimentación sobre los materiales y pone a prueba los límites entre las artes, intentando desentenderse de los compartimentos en los que se colocan las diferentes formas de creación artística, al tiempo que su escritor, el creador de esa “novela en acción”, se lleva dos motes: el “Panartista” y el “místico del arte”. Libertella se coloca como un escritor capaz de colaborar con la “tarea integral de abrir la percepción” y así hacer llegar al lector a una experiencia de lo diferente. Desde esta perspectiva, podemos decir que la experimentación formal de estos libros implicaría un salto respecto de la experimentación propia del *Boom*, que puede entenderse, como veremos, en el marco de las experiencias vanguardistas del Instituto Di Tella.

## Lo nuevo

El ideologema de “lo nuevo”, característico de las vanguardias históricas, en la Argentina de 1960 es refuncionalizado por las propuestas rupturistas que tuvieron como núcleo al Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella de la

ciudad de Buenos Aires. Pero también es refuncionalizado desde el mercado editorial: "Lo nuevo" vende. Peter Bürger señala que "la novedad es la etiqueta bajo la que el mercado ofrece siempre a los consumidores las mismas cosas" (BÜRGER, 1987, p. 120). En este caso y por lo menos desde las propuestas de los mismos artistas, podría ponerse en discusión semejante afirmación. Más adelante Bürger se explaya sobre la cuestión:

Hay que tener en cuenta que en la sociedad de consumo la categoría de lo nuevo no es substancial, sino que queda en la apariencia. No designa la esencia de la mercancía, sino la apariencia que se le impone artificialmente (pues lo nuevo en la mercancía es sólo presentación). Cuando el arte se acomoda a esa superficialidad de la sociedad de consumo, hay que reconocer con pesar que debe servirse precisamente de tal mecanismo para oponer resistencia a la propia sociedad (BÜRGER, 1987, p. 121).

Tanto la propuesta de Libertella como las del Di Tella excluyen este tipo de lectura crítica porque implican una experiencia artística cuyo producto difícilmente sería analogable al concepto de mercancía, en tanto en su mayoría objetos efímeros, "experiencias", no logran constituir un valor de cambio. Tanto los *happening* como las "experiencias" del Di Tella tenían como principio que el arte no residiera en un objeto, por un lado, y, por otro, que la relación productor-consumidor de arte debía ser totalmente abolida. En un artículo de 1972, Jorge Romero Brest, director del Di Tella desde 1963 a 1969, haciendo referencia a la discusión sobre "lo nuevo", escribía:

prometiéndome desde el principio que no aceptaría ninguna repetición de formas, para promover solamente la creación, o sea las experiencias que apuntaran a lo nuevo.// Siempre se me ha criticado esta promoción hacia lo nuevo. A mi juicio, quienes me critican son los que nunca han comprendido el arte en su original manifestación, como experiencia irreplicable que deja en la obra su testimonio (BREST, 1972, s. p.).

Esta concepción de "lo nuevo" se separa necesariamente de la de Bürger (1987) y puede enmarcar lo sostenido para *El camino de los hiperbóreos*. Se subraya aquí la noción de "experiencia irreplicable", considerada de utilidad para evidenciar un salto frente a la literatura del *Boom*: del megarelativo que constituiría identidad nacional y/o continental, el libro de Libertella pasa a plantear una experiencia individual, no social, de superación mística a través de una experiencia tan irreplicable como efímera.

Las últimas palabras antes de "Llegada del artista a Buenos Aires", capítulo final del libro, son una síntesis que viene a funcionar como manifiesto. Lo primero que hay que señalar es la idea de una experiencia de orden místico relacionada con ser artista, lo que implicaría no una práctica específica sino una experiencia de iniciados y una comunión con los demás artistas. El capítulo cierra con la siguiente exclamación: "Ahora sí puedo gritarlo, soy artista, me siento artista, artista al fin, artista, artista, y quiero viajar hacia la patria de los míos, donde me espera una vida de fatigas sin gloria" (LIBERTELLA, 1968, p. 295). El viaje a la patria de los suyos implica ir hacia Buenos Aires y, específicamente, a lo que se llamó la "manzana loca", donde se nucleaba una comunidad de artistas en las cercanías del mencionado Instituto Di Tella. El libro culmina con el éxtasis del personaje, dado en la comunión total con todas las cosas y seres. Las palabras exactas con que se describe la experiencia son éstas:

Estamos cada vez más prendidos a la tierra y sin embargo subimos, ascendemos por la diáfana superficie etérea, el aire es nuestra libertad, buscamos la armonía con Dios y Él nos quiere crecidos, y así nos desarrollamos con movimientos plásticos, sacudimos nuestras hojas, nos inclinamos con ráfagas, pero todo es para abundar y desbordar en el vacío

sonoro donde reinan la luz y la paz, mientras seguimos engendrando vida y nuestros límites son ya incalculables y nuestras ramas se abren como capullos para tragar superficies evaporadas; es la voluptuosidad sin límites, el gozo supremo. Somos absolutamente libres porque somos el árbol cósmico (LIBERTELLA, 1968, p. 300-301).

El paso de la discontuidad a la continuidad extática que implica la integración en el árbol cósmico se da a través del arte. Concretamente el arte de *happenings* será el que convierta a todos en artistas y les dé la posibilidad de la comunión con el Todo, la posibilidad de ser el "árbol cósmico" y el acceso a la "voluptuosidad sin límites" y al "gozo supremo". En esta instancia es donde se retoma la noción de Brest (1972) del arte como "experiencia irrepetible que deja en la obra su testimonio". *El camino de los hiperbóreos* se configura así como el testimonio de una *experiencia irrepetible* –el camino de acceso al gozo supremo–, al tiempo que intenta producir en el lector esa experiencia.

La narrativa de Libertella se podría considerar del *post-Boom* en tanto su emergencia estuvo estrechamente relacionada con las consecuencias del *Boom*. La publicación de su primera novela se relaciona con los efectos en el mercado del *Boom*, combinado con otra serie de cuestiones: la proliferación del *happening* a partir de las experiencias del Instituto Di Tella en Buenos Aires, el motivo del viaje y la experimentación con alucinógenos provenientes tanto de la literatura *beatnick* como del viaje antropológico que va de Artaud a Castaneda.

### ***Nueva escritura en Latinoamérica, ¿una lectura del post-Boom?***

Entre 1971 y 1976, la propuesta de escritura de Libertella produce un vuelco radical. En esos años publica *Aventuras de los miticistas* (1971) y *Personas en pose de combate* (1975). En el primero, se puede leer un tono paródico respecto de las propuestas de *El camino de los hiperbóreos* y en el segundo una especie de neutralización de las apuestas fuertes de su obra. "La bola de metal", un artículo publicado en la revista *Literal* en 1975, ya implica otro tipo de escritura, donde la experimentación formal no pasa por la conexión de la literatura con el arte sino que se centra en el trabajo sobre/contra el lenguaje, donde se puede advertir una variación de las lecturas, que ahora incluyen una lectura de escritores latinoamericanos tangenciales al *Boom*, como pueden ser Lezama Lima o Severo Sarduy, y una permeabilidad con relación a las concepciones de lenguaje y la literatura propias del postestructuralismo francés. Desde la publicación de *Personas en pose de combate* hasta el próximo libro de ficción, *¡Cavernícolas!*, pasan diez años, en esos años, Libertella sólo publica *Nueva escritura en Latinoamérica*, el primero de sus libros de crítica o, como él mismo lo denominará más adelante, de "ficción teórica" (1993).

Ángel Rama sostenía que el paso del *Boom* al *post-Boom* estaba caracterizado por la incorporación de "una nueva generación narrativa que trabaja en la construcción de una nueva escritura" (RAMA, 1984, p. 86), entre los que se encontraba el propio Libertella. En el mismo libro, Saúl Sosnowski, colocaba a Héctor Libertella en un espacio marginal, traído a colación en una nota al pie, como lector de la obra de Manuel Puig y Osvaldo Lamborghini, aunque remarcaba que "elabora novedosamente la mitología de su época con un alto nivel de exploración formal" (SOSNOWSKI, 1984, p. 201).

Aquí es necesario retomar la distinción realizada al comienzo de este artículo respecto de las tres esferas que reconocíamos como partes de un todo heterogéneo denominado *post-Boom*: la esfera que incluye las producciones de los escritores del *Boom* posteriores al mismo; la de los escritores como Skármeta, Allende o Giardinelli, que deciden poner en suspenso las

problemáticas de índole formal para posibilitar una literatura más "accesible" (WILLIAMS, 2004); y por último, la esfera de los escritores que radicalizan la experimentación formal. Teniendo en cuenta este panorama, se señala que los primeros libros de Libertella son, más allá de su especificidad, un claro ejemplo de la transición entre *Boom* y *post-Boom*. En cuanto a su producción posterior a 1977, se la puede leer en el marco de la tercera esfera del *post-Boom* y, en especial, se puede identificar *Nueva escritura en Latinoamérica* como uno de los primeros libros que dieron entidad a una "nueva escritura". En este sentido, se lo puede considerar como un manifiesto alternativo del *post-Boom* en tanto se posiciona como una clara respuesta a la *Nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes. Allí recoge escritores que durante el *Boom* habían quedado en un segundo plano o que comenzaron a publicar con posteridad al mismo y que en general sostenían un nivel de experimentación que exacerbaba la complejidad formal, el hermetismo y/o la parodia. Los nombres propios que circulan por el libro son los de Severo Sarduy, Luis Britto García, Jorge Aguilar Mora, José Balza, Reynaldo Arenas, Enrique Lihn, Germán L. García, Manuel Puig, Luis Gusmán, Salvador Elizondo y Osvaldo Lamborghini, entre otros.

Desde el título, en que se habilita la lectura de una respuesta a Carlos Fuentes, se pueden advertir los aspectos clave: el cambio de "novela" por "escritura" sugiere la lectura de los primeros textos postestructuralistas, cuestión que el libro confirma, principalmente remitiendo a *De la gramatología* de Derrida y, en ese cambio, otra cuestión: el desvanecimiento de los límites entre ensayo y ficción, que implican no un juego con los cruces entre géneros sino, más bien, un posicionamiento en un más acá de toda distinción dada en el orden del discurso. El otro cambio considerable se da de "hispanoamericana" a "en Latinoamérica", lo que también es decisivo. Podría decirse que en ese paso se reformulan dos cuestiones: la primera es la inclusión de la literatura brasileña a partir del paso de "hispano" a "latino". Al inicio, se advierte como un gesto, en tanto no se incluye más que a Guimarães Rosa. Sin embargo, publicaciones posteriores de Libertella confirmarán el gesto, a partir de la especial atención que prestó a Augusto y Haroldo de Campos. La segunda es el paso del gentilicio, "hispanoamericana", al señalamiento de una ubicación geográfica, "en Latinoamérica", lo que implica, como propone en el libro, no una relación de pertenencia y determinación entre una literatura y las nacionalidades de sus autores, sino más bien un juego más bien laxo entre la escritura y el espacio geográfico en que escriben sus autores<sup>2</sup>.

## **El *post-Boom***

El análisis de la obra de Héctor Libertella nos ha llevado a postular una serie de cuestiones que podrían ser tenidas en cuenta a la hora de analizar el *post-Boom* en particular y su relación con el *Boom*. Por un lado, cierto grado de popularización de la literatura logrado a partir de la ampliación del mercado editorial implicó la posibilidad de que numerosos escritores noveles alcanzaran la publicación y a ser legitimizados a partir de la demanda propiciada por el "*Boom*" pero también por la formación de un público lector que buscaba cierta novedad. Por otro lado, la expansión de la idea de literatura en relación con otras artes relacionada con los centros de experimentación neovanguardistas de 1960 y la recepción del *pop art*. También se hipotetiza que entre el momento más álgido del *Boom* y la instauración de los regímenes dictatoriales que comienzan con el derrocamiento de Allende en 1973, hay un período de transición y

---

<sup>2</sup> Para un análisis in extenso sobre *Nueva escritura en Latinoamérica* ver: PRADO (2012).

heterogeneidad que se resolverá en la polarización entre literatura comprometida con cierto entorno socio-político y una literatura que radicaliza la experimentación formal. En este sentido, consideramos que de la misma manera que determinados artículos de Antonio Skármeta (SHAW, 1998) pueden ser determinantes para comprender lo que usualmente se entiende por *post-Boom*, deberían ser tenidos en cuenta, también, textos como *Nueva escritura en Latinoamérica* o los ensayos sobre el Barroco de Severo Sarduy, en los que se propone, recuperando a Haroldo de Campos, la noción del Neobarroco.

En este sentido, se remarca una determinada heterogeneidad que caracterizaría al *post-Boom*, de forma que se visibilizan diversas formaciones emergentes, con determinados puntos de contacto a nivel continental, de las que no se puede decir que una sea más potente ni dominante que la otra. Más arriba, indicábamos que el ensayo de Libertella podía ser leído como un manifiesto alternativo del *post-Boom*, ahora nos preguntamos, ¿si éste es el alternativo, cuál sería el central? La respuesta que se sugiere puede ser un tanto controversial, se postula que, tanto en 1970 como en 1980, los autores del *Boom* siguen siendo centrales respecto de los que empezaron a publicar con el *post-Boom* y, en este sentido, la respuesta sería que el *post-Boom* tendría por característica la falta de una identidad unívoca o, por lo menos, de figuras tan fuertes como las de Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa o García Márquez.

En cuanto a Libertella, por último se señala que su obra, luego de *Nueva escritura en Latinoamérica*, emprendió una fuerte apuesta al cruce y la indiferenciación entre discurso literario y discurso teórico-crítico. *Las sagradas escrituras* y *El árbol de Saussure* se destacan como dos libros clave para ver los límites a los que llevó la reflexión emprendida con aquel libro sobre la literatura latinoamericana.

PRADO, E. Between the *Boom* and the *post-Boom*: a reading of Héctor Libertella's first works. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 21-33, 2013.

## Referencias

BLAUSTIEN, D. Los rasgos distintivos del "*Post-Boom*". *Revista Iberoamericana global*, Jerusalem, v. 2, n. 1, p. 173-185, 2009. Disponible en <[http://iberoamericaglobal.huji.ac.il/Num5/Art\\_13.pdf](http://iberoamericaglobal.huji.ac.il/Num5/Art_13.pdf)>. Consultado en 07/02/2013.

BREST, J. *Romero Brest, Una autobiografía*, Mimeo, f. 24. 1972. Disponible en <<http://www.archivoromerobrest.com.ar>> Consultado en 12/9/2012.

BÜRQUER, P. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

CIPPOLINI, R. *Contagiosa Paranoia*. Buenos Aires: Interzona, 2007.

DE BRAGANÇA, M. Entre o *Boom* e o pós-*Boom*: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 119 - 133, 2008. Disponible en <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/11-Entre-o-Boom-e-o-p%C3%B3s-Boom.pdf>>. Consultado em 07/02/2013.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.



HUTCHEON, L. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

LIBERTELLA, H. Argumento Capital. In: \_\_\_\_\_. *Nueve Cuentos Laureados*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Cuento Argentino, 1964. p. 173-194.

\_\_\_\_\_. *El camino de los hiperbóreos*. Buenos Aires: Paidós, 1968.

\_\_\_\_\_. Los nuevos narradores. **Primera Plana**, Buenos Aires, n. 294, p. 77-79, 1968a.

\_\_\_\_\_. Novela: el trabajo sobre la percepción. **Hispanamérica - Revista de literatura**, Maryland, n. 1, p. 69-73, 1972.

\_\_\_\_\_. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Monte Ávila, 1977.

\_\_\_\_\_. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

PRADO, E. *Nueva escritura en Latinoamérica* de Héctor Libertella, una propuesta de lecto-escritura. **Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas**, Mar del Plata, n. 24, p. 195-211, 2012. Disponible en <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/631/634>>. Consultado en 09/02/2013.

RAMA, Á. El *Boom* en perspectiva. In: RAMA, Á. *Más allá del Boom*. Literatura y mercado. Buenos Aires: Folios, 1984. p. 51-110.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. Nueva escritura latinoamericana de Héctor Libertella. **Vuelta**, Ciudad de Mexico, n. 15, p. 36-38, 1978. Disponible en <[http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/bibliografia/prensa/artpren/vuelta/vuelta\\_15.htm](http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/vuelta/vuelta_15.htm)>. Consultado en 11/02/2013.

SARDUY, S. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

SHAW, D. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York Press, 1998.

SOSNOSWIKI, S. Lectura sobre la marcha de una obra en marcha. In: RAMA, Á. *Más allá del Boom*. Literatura y mercado. Buenos Aires: Folios, 1984. p. 191-236.

VIÑAS, D. Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana. In: RAMA, Á. *Más allá del Boom*. Literatura y mercado. Buenos Aires: Folios, 1984. p. 13-50.

WILLIAMS, R. L. *The twentieth-century Spanish American Novel*. Austin: University of Texas Press, 2004.

Recebido em 14/mar./2013.      Aprovado em 17/mai./2013.

# YO TAMBIÉN VENGO A DECIRLES ADIÓS A LOS MUCHACHOS: SOBRE EL PROBLEMA DEL MACHISMO EN *LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS* DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

Efrain Barradas\*

## Resumen

El artículo<sup>1</sup> hace una lectura del tema del machismo en la novela *La importancia de llamarse Daniel Santos*, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, en relación con el tratamiento que la narrativa confiere a las canciones populares y al universo relacionados al cantante Daniel Santos. El complejo procedimiento narrativo adoptado en la narrativa relaciona el machismo con la cultura y, aún mejor, con la propia modernidad latinoamericana, a la vez que la novela lo trata críticamente desde una perspectiva ambivalente que se le acerca y, asimismo, se aparta de él, por el juego con el humor, la ironía y la propia canción popular.

## Palabras-clave

Humor; Ironía; Luis Rafael Sánchez; Machismo; Novela puertorriqueña.

## Abstract

This article analyses the theme of sexism in the novel *The Importance of being Daniel Santos*, by Puerto Rican Luis Rafael Sánchez. To do so, it investigates the way his narrative deals with folksongs and with singer Daniel Santos' universe. The narrative's complex procedure relates sexism to both Latin American culture and modernity. The novel adopts an ambivalent perspective to critically examine this theme, while it uses humour, irony, and folksong to eschew it at the same time.

## Keywords

Humour; Irony; Luis Rafael Sánchez; Sexism; Puerto Rican Novel.

---

\* Department of Spanish and Portuguese Studies - Center for Latin American Studies - University of Florida - USA. E-mail: barradas@LATAM.UFL.EDU; barradas@ufl.edu

<sup>1</sup> Este texto fue originalmente una conferencia presentada el 5 de abril de 1996 en la Universidad de Syracuse, en Syracuse, New York. He decidido mantener el texto original de la misma. Reconozco que desde entonces diversos estudiosos de la obra de Sánchez han ofrecido nuevas interpretaciones del libro que es mi objeto de estudio. Varios han sido los centros de atención de los críticos al estudiar *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Algunos han explorado el empleo del bolero en la novela; otros estudian el concepto de modernidad que se postula en la obra mientras que otros indagan el complejo tema de la representación del género y la sexualidad. Los trabajos de Carmen Vázquez Arce, Hortensia Morell, Salvador Mercado Rodríguez y Gabriela Tineo, entre muchos otros, han enriquecido nuestra lectura de la novela de Sánchez y de su obra en general. He leído con gran entusiasmo todos los estudios críticos sobre este texto que he podido hallar. Muchos de ellos me han hecho repensar algunas de mis ideas sobre este importante libro de Sánchez. Incorporo esas meditaciones en las notas al calce y no en el cuerpo del texto mismo. En cierta medida, pues, este trabajo se puede leer como dos textos paralelos escritos en dos momentos distintos: el cuerpo del trabajo, la conferencia de 1996, y las notas al calce, la relectura de esta conferencia hecha para su publicación.

## La vellonera de las contradicciones

Como si fuera una película de Pedro Almodóvar, quisiera comenzar esta conferencia, conferencia que intenta en vano ser bolero, con una estridente y melancólica música de fondo, música hispanoamericana, por supuesto, como en *La ley del deseo* o en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Por ello les pido su cooperación. No, no espero que ustedes canten; tampoco voy a cantar. Sólo les pido que saquen de sus velloneras de los recuerdos, de sus traganíqueles de la añoranza, de sus gramófonos de la nostalgia, fragmentos de ciertos boleros de la época de oro de este género en Hispanoamérica, boleros que me pueden servir de marco musical y punto de referencia a esta conferencia, conferencia que quiere ser bolero, al menos un bolero académico.

Primero, por favor, saquen de sus sendas velloneras cerebrales un fragmento de aquel famosísimo bolero de Enrique Alesio, "Te odio y te quiero", por supuesto, en la versión de Oswaldo Gómez, "El Indio Araucano":

Te odio y te quiero, tú fuiste el milagro  
la espina que duele y el beso de amor.  
Por eso te odio, por eso te quiero  
con todas las fuerzas de mi corazón.

Para continuar con este breve preámbulo melódico, les pido que extraigan de sus gramófonos de los recuerdos el grandioso bolero de Abel Domínguez, "Hay que saber perder". A pesar de la magnífica versión que ha ofrecido más recientemente Lucecita Benítez, les pido que toquen en sus sinfonolas de la nostalgia la interpretación original, la más grandiosa de todas, la de la mexicana María Luisa Landín:

Pero no hay que llorar  
hay que saber perder  
lo mismo pierde un hombre  
que una mujer.

Un sólo pedido más en este "hit parade" de recuerdos musicales: unos versos de "Besos de fuego" de Mario de Jesús y Ángel Villoldo. De esta pieza hay sólo una interpretación indispensable, la de la gran diva boricua Carmen Delia Dipiní:

Besos de fuego son los que brinda tu boca,  
besos que matan y reviven a la vez,  
quiero tus besos con la furia de una loca  
porque sin ellos, ya no puedo vivir...

Este marco musical, aparentemente caótico, nos prepara para lo que sigue, nos inicia en los secretos de la tarea que queremos cumplir, nos abre camino en un mundo de ambigüedades, de ambivalencias, donde se odia y se quiere, donde se gana perdiendo y donde el oscuro objeto del deseo lleva a la locura. Ese indiscreto y oscuro santo grial bolerístico mata y revive a la vez, ya que es contradictorio y equívoco. Les pido, pues, que tengan la gentileza y la paciencia de escuchar mis palabras y que también mientras hablo mantengan en sus velloneras de la imaginación, a volumen bajo, por supuesto, las lecciones de esos sabios boleros, porque de contradicciones aparentes, de deseos que parecen ser equívocos, de confrontaciones de odio y atracción a la par, es que les voy a hablar. Con esos boleros clásicos como introducción musical, les ofrezco hoy una especie de bolero académico, una conferencia que, en parte, intenta negarse a sí misma para tratar de ser una suerte de bolero analítico que titulo, recordando el

gran éxito de Daniel Santos, "Yo también vengo a decirles adiós a los muchachos".

## El macho esencialmente problemático

¿Y por qué Daniel Santos? ¿Por qué El Jefe? ¿Por qué el Inquieto Anacobero? Cuando llegó a nuestras manos la segunda novela de Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988)<sup>2</sup>, tuvimos que preguntarnos por qué su autor nos había dado, después de doce años de espera desde la aparición de su primera novela, un texto tan peculiar, tan raro, tan perturbador. Sobre todo, nos tuvimos que preguntar por qué un libro sobre Daniel Santos. ¿Por qué volver a esa figura tan problemática de nuestra cultura popular?

El libro en sí, no sólo su tema, es discordante. Se presenta y se vende como novela pero en sus páginas se halla una declaración de que es "fabulación" y sus lectores pronto se dan cuenta de que si es novela lo es sólo si los rasgos definidores de ese género literario se toman casi de la manera más laxa posible, pues el libro poquitísimo tiene de novela, en el sentido tradicional del término. *La guaracha del Macho Camacho* (1976) jugaba con ese mismo género pero, definitivamente, las transgresiones que Sánchez proponía y ejecutaba en ese texto nunca lo llevaban más allá de los parámetros del género. En cambio, *La importancia de llamarse Daniel Santos* sólo se puede llamar novela por falta de un mejor término para describir la obra. Es por ello que el autor mismo propone el de "fabulación" y dedica parte del libro a definir lo que entiende por ese término. ¿En qué consiste esta novela que es, en verdad, fabulación?

## El cuerpo de Daniel Santos

Viene al caso ofrecer una breve glosa de la obra para tratar de dar una idea general del contenido y la forma del libro. En esta glosa, que no intenta convertirse en un resumen de su totalidad, prestaré atención a detalles narrativos y rasgos estructurales que más tarde me servirán para construir mi argumentación sobre el tema: en otras palabras, me declaro manipulador de la evidencia que a continuación ofrezco.

*La importancia de llamarse Daniel Santos* consiste de una breve presentación, donde el autor les anuncia a los lectores lo que hallarán en el texto, tres partes centrales que forman el cuerpo del libro, y unas cuantas páginas de agradecimiento, colocadas al final, no al comienzo como usualmente se hace, y que pueden aceptarse o no como componente del texto literario mismo. Declaro que tiendo a verlas como parte integral de éste, pero reconozco que así no lo harán todos los lectores.

Como ya señalaba, la "Presentación" es una especie de advertencia o aclaración de las reglas de juego para que los lectores no entren desprevenidos a este raro texto que empiezan a leer. Por ello en la "Presentación" se resume el libro y se define el término "fabulación": "*La importancia de llamarse Daniel Santos* es una narración híbrida y fronteriza, mestiza, exenta de las regulaciones genéricas. Como fabulación, nada más, debe leerse" (SÁNCHEZ, 1988, p. 5-6).

La primera de estas tres partes, "Las palomas del milagro", está compuesta por veintisiete fragmentos, de unas tres o cuatro páginas cada uno, en los cuales diversas voces, inclusive la voz autorial, presentan sus experiencias vitales o sus

---

<sup>2</sup> Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1988. Cito siempre por esta edición y señalo entre paréntesis las páginas citadas.

puntos de vistas; todos estos discursos forman un gran texto fragmentario que tienen como único punto común o foco de cohesión a Daniel Santos. Estas voces son de hablantes hispanoamericanos de distintos países: oímos a la voz narrativa central, a una vieja amante puertorriqueña de Santos, a una bailarina panameña, a tres homosexuales cubanos que rememoran la visita del Inquieto Anacobero a La Habana<sup>3</sup>, a uno de sus fanáticos venezolanos, así como a uno mexicano, entre muchas otras voces. No enumeraré las que enuncian cada uno de los fragmentos que componen esa primera parte; sólo apunto que es evidente que por medio de esta diversidad de voces narrativas Sánchez quiere probar, primero, la fama hispanoamericana de Daniel Santos y, segundo, su propia capacidad para imitar acentos y formas de expresión de diversos países de Hispanoamérica<sup>4</sup>.

Esta segunda interpretación del empleo de multiplicidad de voces me lleva a lo que considero un punto muy importante: si en *La guaracha del Macho Camacho* Sánchez intentaba esencial, aunque no únicamente, “escribir en puertorriqueño”, punto que en otro lugar he tratado de probar en detalle<sup>5</sup>, en esta primera parte de *La importancia de llamarse Daniel Santos* intenta “escribir en hispanoamericano”. Este punto parecería irrelevante o meramente curioso en otro escritor, pero no es así en el caso de un puertorriqueño, ya que demuestra la clara intención política de insertar nuestra cultura, particularmente nuestra habla, en el extenso marco de lo hispanoamericano. Desde ese amplio punto de referencia tal gesto es o podría ser algo obvio, innecesario, redundante. Pero no así desde la perspectiva cultural puertorriqueña, pues hay que recordar que, para un boricua, el reclamo de su esencia hispanoamericana es una declaración de sus posiciones políticas. Al apropiarse de los dialectos y las voces hispanoamericanas, Sánchez dice que somos parte de esa cultura y, más aún, que un escritor boricua es capaz de hablar por las voces de sus hermanos. Aquí se habla en “hispanoamericano” y el acto no es meramente un gesto mimético ni una muestra de maestría verbal, sino una declaración de principios sobre el carácter esencial de nuestro país. Recordemos que ya desde *La pasión según Antígona Pérez* (1968) nuestro autor intentaba darle a su obra esa amplia y abarcadora perspectiva latinoamericanista.

De inmediato hay que hacer claro que cuando digo que en *La guaracha del Macho Camacho* Sánchez habla “en puertorriqueño” y en *La importancia de llamarse Daniel Santos* lo hace en “hispanoamericano”, en ninguno de los dos casos le atribuyo a esos discursos un tono de fiel imitación ni de arqueología lingüística. Tampoco apunto una exclusividad de propósitos al hacerlo. Cuando digo que la voz narrativa en esos textos habla “en panameño” o “en colombiano” o “en peruano”, por ejemplo, de la misma forma que cuando decía que hablaba “en puertorriqueño”, asevero que hay un intento de imitar ciertos patrones sintácticos, de salpicar el texto con términos que se emplean en esos dialectos del español hispanoamericano, de dar referencias claramente nacionales, pero, en última instancia, la voz narrativa siempre crea una forma de expresión individual que poco tiene que ver con los rasgos de cualquiera de esas variantes del español americano. En *La importancia de llamarse Daniel Santos* como en *La guaracha del Macho Camacho* la voz imperante es la autorial, la voz narrativa, que domina todos los discursos, aunque imita algunos. Es esa voz todopoderosa

---

<sup>3</sup> Rita de Maeseneer (*Ocho veces Luis Rafael Sánchez*, 2009, p. 188) y Maja Horn (“Bolero Bad Boys: Luis Rafael Sánchez’s *La importancia de llamarse Daniel Santos*”, 2006, p. 153) leen este pasaje como un homenaje de Sánchez al novelista cubano Severo Sarduy. Así es porque, según de Maeseneer, Sánchez se siente más cercano al neobarroco que propone Sarduy que al propuesto por Alejo Carpentier.

<sup>4</sup> En la página que escribí para la contraportada de la primera edición de la novela ya apuntaba a esa mirada panamericana de Sánchez. Esta idea la desarrolla detalladamente Gabriela Tineo en su libro *En nuestra quimera ardiente y querida: refundar la puertorriqueñidad en Luis Rafael Sánchez* (2010).

<sup>5</sup> Así lo hice en *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez* (1981).

la que habla a través de todos los personajes y esa dominación, más que opresiva, es una demostración de sus posiciones políticas, si vemos este fenómeno desde la perspectiva puertorriqueña.

La segunda parte de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, "Vivir en varón", es, para mí, la más importante del texto y la que más se aleja del género novelístico. Ésta, fuera del contexto del libro, podría leerse sin dificultad alguna como un largo ensayo. En el mismo se explora el fenómeno del machismo hispanoamericano desde diversas perspectivas o disciplinas. También se discute cómo éste se manifiesta en la figura arquetípicamente machista de Daniel Santos. Para Sánchez, el Inquieto Anacobero es un mito: "Mito cimarrón de Daniel Santos que, por complejo, acompleja desarmar. Mito raso y sato, populachero y al natural" (SÁNCHEZ, 1988, p. 73). El autor declara en la primera página de esta segunda parte la complejidad de su labor: su tarea es desarmar un complicadísimo mito, el del apóstol máximo del machismo latinoamericano. Con honradez y con rigor encara el problema y busca sus raíces sociales, sus repercusiones políticas, sus contradicciones, para concluir que el machismo es un mal esencial en nuestras sociedades:

Parecer varón es, pues, tristemente, fracasadamente, desgraciadamente, apagar los resplandores de la hombría de bien para carbonizarse en la sordidez de un machismo que es enfermedad terminal, un machismo que indecora, bestializa (SÁNCHEZ, 1988, p. 129).

Pero la posición de la voz autorial en este ensayo sobre el machismo no es simplona o "politically correct"; ésta no se dedica solamente a denunciar los males del machismo, según se encarna en Daniel Santos. Hay momentos, como el final de esa misma segunda parte, cuando la voz autorial elogia, alaba, exalta a esa encarnación hispanoamericana del machismo raigal: "Sueño público, mito que libera: canta Daniel Santos y el mundo como que retoma su olvidada perfección de toronja, aromante corteza, el agror de los gajos despejados, impagable el festejo del sabor" (SÁNCHEZ, 1988, p. 136).

La actitud de la voz narrativa dominante ante el mito de la encarnación del macho hispanoamericano es, pues, compleja, ambivalente, aparentemente contradictoria. El mito mismo lo es, como esa misma voz lo advierte en la primera página de esa segunda parte: "Desarmar un mito es más complejo que anestesiar un pez, operarlo y extraerle las tres letras" (SÁNCHEZ, 1988, p. 73). ¿Complejo o contradictorio? Adelanto aquí, para más tarde analizarla, la pregunta central de toda mi indagación acerca de este libro.

La tercera parte de *La importancia de llamarse Daniel Santos* la componen cinco historias sin relación entre sí, excepto por el hecho de que en todas aparece y desempeña el papel de punto de referencia emocional la música de Daniel Santos. Esta parte lleva el apropiado título de "Cinco boleros aún por melodiarse". La trama de todas estas mini-novelas intercaladas no viene al caso ahora. Aquí, como en todo el libro, la voz de Daniel Santos está presente indirectamente, a través de sus boleros que citan los personajes y de los versos de éstos que sirven para dividir los fragmentos o unidades en que está dividido este episodio y el libro completo.

Para muchos el libro termina con esta tercera parte; para otros, las cuatro páginas que siguen, páginas que el autor llama "Despedida: saqueo, discografía, muchísimas gracias", son también parte integral del texto porque sirven para recalcar su autorreferencialidad, uno de sus rasgos más destacados e importantes.

He aquí, pues, una brevísima síntesis de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Estoy seguro que otros lectores del libro podrían ofrecer resúmenes algo distintos al mío y que esa diferencia marcaría las distancias ideológicas y

estéticas entre nosotros. Para comprobarlo, sólo tienen ustedes que ir a las reseñas y comentarios – relativamente pocos y siempre discretos, cuando no cautelosos – que otros críticos escribieron al aparecer el libro; verán cómo el mismo texto provocó reacciones distintas en diferentes lectores<sup>6</sup>. Más claro y evidente aún: sólo tienen que ir a la página que escribí en 1987 para la contraportada del libro para ver cuán distante estaba entonces de los intereses y las motivaciones que ahora me guían y me hacen explorar este texto por otras vías.

### Tomar el macho por los cuernos

Esencialmente lo que me hace releer *La importancia de llamarse Daniel Santos* es una aparente y grave contradicción en su autor: la supuesta exaltación del machismo que hallamos a lo largo de toda la obra. ¿Por qué un escritor como Luis Rafael Sánchez escribe un libro complejo, fragmentado, aparentemente contradictorio sobre el macho esencial de nuestra cultura, sobre el aporte principal de los boricuas al panteón del machismo hispanoamericano, sobre el hombre que encarnó y mitificó para casi todo el continente la conducta machista a través de su música y su vida? ¿Por qué un escritor que se había tomado el riesgo de escribir sobre figuras marginadas en nuestra sociedad – prostitutas, homosexuales, drogadictos – desde una perspectiva subversiva por su ambigüedad, ahora parece exaltar a la mayor encarnación boricua del machismo? ¿Por qué un escritor que de manera sutil e indirecta adoptaba el punto de vista femenino en sus cuentos o, de forma aun más oblicua, presentaba el punto de vista homosexual<sup>7</sup>, dedica ahora una novela entera a explorar y exaltar al macho boricua por excelencia? ¿Viola Sánchez sus propios principios morales o las normas de lo políticamente correcto? ¿O es sólo que revela sus contradicciones internas? ¿Es que nos quiere obligar a leer más detenidamente su texto y, a la vez, nos quiere forzar a leerlo a contrapelo? Inquieto –aunque no como el Anacobero– y hasta molesto –por rigor intelectual, por fe en el artista estudiado, por curiosidad intelectual, por compromiso con esta temática– me vuelvo a acercarme a *La importancia de llamarse Daniel Santos* para ver qué importancia tiene este texto dedicado al machismo en general y al macho esencial.

Creo que hay que comenzar esta relectura preguntándonos por qué Sánchez escoge este tema tan complejo y problemático. Más allá de la atracción que puede sentir por esas mismas cualidades del tema –problemático y complejo–, hay que encontrar otra justificación para tal selección. Cuando leí el libro por primera vez ofrecí de inmediato una: el interés de Sánchez por la cultura popular lo llevó a Daniel Santos quien, en las décadas de 1940 y 1950, fue figura central en toda Hispanoamérica. Sus viajes por países del Caribe, Centro y Sur América lo hicieron reconocidísimo en lugares tan diversos como Colombia, México, Panamá y la República Dominicana. Durante esos mismos años Daniel Santos también tenía como campo de actividad artística la ciudad de Nueva York, que ya comenzaba a servir de centro para los músicos de toda

---

<sup>6</sup> Excelente muestra de esa posibilidad de lecturas diversas son las tres reseñas que se publican juntas en las páginas de **Puerto Rico Ilustrado/El Mundo** al aparecer las novelas; dichas reseñas son de Rubén Ríos Ávila, Áurea María Sotomayor y Juan Duchesne Winter. Entre las reseñas que comentaron el texto las hubo negativas, como la muy ingenua de Seymour Menton quien pronosticaba que “for literary and historical rehashes, its not likely to make a great impact” (MENTON, 1990, p. 281). Los abundantes estudios sobre el libro prueban que Menton otra vez se equivocaba.

<sup>7</sup> Sobre este problema en la narrativa de Sánchez, véase el trabajo de Agnes Lugo, “Community and its limits: Orality, law, silence, and the homosexual body in Luis Rafael Sánchez’s “¡Jum!” (1995).

América Latina<sup>8</sup>. El interés de Sánchez por toda nuestra cultura popular me llevó a proponer entonces –quizás por temor a enfrentarme a otros problemas– que éste era el tema que definía su obra. Entonces no tomaba el toro por los cuernos; ahora intento hacerlo, con un poco de sentimiento de contrición, con una leve nota de remordimiento, pero sin aseverar que lo dicho entonces sea inválido. Porque una nueva respuesta no llega a abolir definitivamente la anterior, me encamino a buscar otras, con la intención de ofrecer una nueva interpretación quizás más sustancial de esta obra tan problemática.

## **PMP: Partido Machista Puertorriqueño**

Obviamente el machismo es un tema importante para entender nuestra cultura, la puertorriqueña y la latinoamericana<sup>9</sup>. Este rasgo, desafortunadamente, parece distinguirnos. Por ejemplo, no es por casualidad que en inglés esta actitud de sexismo exagerado se denomine con un término en español: a pesar de sus profundas raíces latinas, machismo es un término de origen español e hispanoamericano para los angloparlantes. El machismo, pues, puede servir de puerta para entrar en el estudio de lo hispanoamericano y, por ende, también de lo puertorriqueño.

Si colocamos la pregunta en el contexto boricua creo que comenzamos a entender un poco mejor esta controvertible obra de Sánchez. En Puerto Rico el machismo ha desempeñado un rol un tanto más complejo que en el resto de Hispanoamérica. No es que los puertorriqueños seamos más machistas que el resto de los hispanoamericanos; es que en nuestro país esta actitud vital ha sido directa e indirectamente justificada por intelectuales, escritores y políticos, muchos de los cuales forman parte del canon cultural y/o del panteón político separatista y de izquierda, canon y panteón que en nuestro caso conforman lo supuestamente más avanzado de nuestra cultura y nuestra acción política. El ejemplo más evidente de esta exaltación es el que ofrece René Marqués (1919-1979), probablemente el escritor boricua más importante antes de la consagración crítica de Sánchez y a quien los estudiosos de nuestras letras frecuentemente anteponen y contraponen a éste para demostrar el cambio radical que se da en la literatura puertorriqueña a finales de la década de 1960. Marqués publicó en 1962 un ensayo que resume un importante tema en toda su obra, "El puertorriqueño dócil". En este polémico texto que ha sido punto de ataque por muchos, Marqués lee la narrativa de algunos de los cuentistas de su época y los alaba por su actitud machista:

Aparentemente, son ellos – los escritores – los únicos que en la sociedad puertorriqueña han reaccionado con agresividad y rebeldía ante la

---

<sup>8</sup> En sus sendos libros, Ángel G. Quintero Rivera (*Salsa, sabor y control: Sociología de la música tropical*, 1992) y Ruth Glasser (*My Music is my Flag: Puerto Rican Musicians and their New York Communities, 1917-1940*, 1995) estudian detalladamente la importancia de la ciudad de Nueva York en la creación de la música puertorriqueña y de la latinoamericana en general, especialmente el papel de importancia que desempeñaron Rafael Hernández y su hermana Victoria.

<sup>9</sup> Aunque en este trabajo no se entrará en una discusión del machismo desde una perspectiva sociológica, establezco que parto de la amplia definición del fenómeno que ofrece Alberto Mira (*Para entendernos: Diccionario de la cultura homosexual, gay y lésbica*) quien a su vez sigue los parámetros ofrecidos por Michel Foucault y Judith Butler: "un discurso de poder que asigna roles a los hombres y a las mujeres: a los hombres le dicta una superioridad aun a costa de los intereses de las mujeres" (MIRA, 1999, p. 462). Por supuesto, ya que se define como un discurso, en el sentido que Foucault le da al término, el machismo no queda asociado a un grupo en particular sino a todo grupo o individuo que lo adopte. Mira, como tantos otros estudiosos y estudiosas de la sexualidad y del género, sigue las pautas establecidas por Foucault y Butler ya que éstos rompen muy abiertamente con una concepción esencialista de estos temas y la ven en términos de construcción social y no de determinismo biológico. Por ello mismo, Maja Horn, quien también sigue muy de cerca las ideas de Butler, que el machismo en la novela de Sánchez que estudiamos es una pose o un performance (Horn, 2006, p. 149). Comparto esa visión del machismo.



desaparición del **último baluarte cultural** desde donde podía aún combatirse, en parte, la docilidad colectiva: el machismo, versión criolla de la fusión y adaptación de dos conceptos seculares, la honra española y el *pater familiae* romano (MARQUÉS, 1993, p. 171 - subrayo).

La posición de Marqués no es única en nuestra cultura. Es él quien más clara y directamente la expresa, pero sólo hay que examinar cualquier muestra del discurso político puertorriqueño, especialmente el que defiende una posición independentista desde una perspectiva nacionalista, para ver cuán hondo ha calado el machismo en nuestro imaginario social.

Dentro de esta visión de lo nacional el machismo se puede ver como un rasgo positivo en cuanto representa una actitud agresiva que niega la supuesta docilidad política del puertorriqueño. El argumento sería: si no aceptamos la dominación colonial en que vivimos los puertorriqueños entonces tenemos, por necesidad, que aceptar el machismo ya que su actitud provocadora representa una posición combativa. Recuerden cómo en la poesía puertorriqueña – José de Diego, Lloréns Torres, Corretjer – se ha exaltado la imagen del pitirre, un pequeño pájaro que valientemente se enfrenta a aves de mayor tamaño para defender su nido. Recuérdese también que el Daniel Santos de carne y hueso siempre se declaró seguidor del líder del nacionalismo en Puerto Rico, Pedro Albizu Campos, y que fue amigo del general Omar Torrijos y simpatizante de Fidel Castro, antes de éste declararse socialista.

Visto en este contexto, creo, la exploración del machismo en *La importancia de llamarse Daniel Santos* resulta ser más compleja que lo que a primera vista parece ser<sup>10</sup>. Pero esa contextualización no explica por completo la necesidad de abordar este tema y de hacerlo de la forma aparentemente ambivalente que Sánchez adopta. Quizás las claves estén en el texto mismo; es ya tiempo que vayamos al Daniel Santos del libro de Sánchez.

## Del machismo como modernidad

Como señalaba, la segunda parte del libro la forma un largo ensayo, fragmentario, como toda la obra, donde se discute desde perspectivas diversas el fenómeno del machismo en general y de su concreción en el mito de Daniel Santos. Ahí hallamos evidencia directa que explica, en parte, qué importancia tiene Daniel Santos para Sánchez: “El mito se inmortaliza en el gran teatro de las

---

<sup>10</sup> Para Jason Cortés (“Vivir en varón”: Machismo y modernidad en *La importancia de llamarse Daniel Santos*) el ataque al machismo es el eje central de esta obra de Sánchez: “*La importancia de llamarse Daniel Santos* se formula como un ajuste de cuentas con la ideología machista del bolero.” (CORTÉS, 2005, p. 433) Aunque el estudioso advierte que el examen crítico y la deconstrucción del mito de Daniel Santos que Sánchez ejecuta en la obra son arriesgados – “...la operación de Sánchez es peligrosa ya que se debate entre la celebración de la trasgresión como defensa del marginado, y la crítica del método de la trasgresión: el machismo” (CORTÉS, 2005, p. 434) –, al plantear que la obra es una toma de partido contra el macho y el machismo se elimina la ambigüedad esencial ante los mismos, ambigüedad que sirve, en gran medida, para crear la complejidad y el juego que caracteriza la obra de Sánchez. Rubén Ríos Ávila, por su parte, adoptaba una posición parecida a la de Cortés cuando, frente al machismo ofensivo de Daniel Santos le pedía al autor una toma de posición más claramente contraria a la del personaje: “El lector liberado, el lector feminista quisiera un divorcio más tajante entre ambas voces, quisiera que el autor se curara en salud una vez más y pusiera a Daniel Santos a una distancia segura. Pero no ocurre así.” (RÍOS-ÁVILA, 1988, p. 21). Tanto Ríos Ávila como Cortés quieren que se dé (el primero) o postula que ya se da (el segundo) un distanciamiento entre Daniel Santos y Sánchez, entre el machismo desfachatado y la conciencia crítica de ese mal social. Áurea María Sotomayor (“Luis Rafael Sánchez y su maroma sin redes”; *Femina faber*: letras, música, ley) atinadamente apunta al problema de esas lecturas de la obra que le imponen una toma de partido contra el macho, toma de partido sin posibles ambigüedades y sin humor: “Algunas lecturas realizadas desde el feminismo no han podido captar el ludismo, la ironía y la ambigüedad con que Sánchez se maneja al hacer el elogio de lo masculino.” (SOTOMAYOR, 1988, p. 320). Nótese que Sotomayor habla del elogio de lo masculino y no del machismo. La lectura que propongo en estas páginas postula un distanciamiento que no se da plena y tajantemente porque el autor mira a su personaje y el tema que éste encarna desde los ojos ambiguos de la estética *camp*. Propongo que la ironía, el humor, la ambigüedad y un sentido de crítica y regusto marcan la imagen del macho en esta obra de Sánchez.

simpatías afines, el gran teatro de las obsesiones. El sueño público exhibe su eternidad en el museo de la memoria colectiva" (SÁNCHEZ, 1988, p. 75).

La posibilidad de llegar a la esencia de lo hispanoamericano a través del cantante boricua es obviamente una de las metas de Sánchez en su texto. Pero más que lo hispanoamericano en general –¿qué será tal cosa?– lo que se trata de definir a través de la exploración del fenómeno Daniel Santos es la modernidad hispanoamericana: "...la modernidad es suya en él" (79), apunta Sánchez<sup>11</sup>. El cantante se convierte en un medio para explorar hechos tan concretos como la transformación de las ciudades en Hispanoamérica y, a través de este proceso, de la creación de una cultura proletaria y burguesa de esas zonas urbanas. Para Sánchez, "Daniel Santos compensa las expectativas de la marginación" (SÁNCHEZ, 1988, p. 87) y, al así hacerlo, se convierte en una figura compartida que genialmente concreta el imaginario de una época y los ideales de una clase que se veía en pleno cambio, según se transformaban las ciudades hispanoamericanas, ya fueran Ciudad de México o San Juan. La actitud que se encarna en la figura de Daniel Santos es un fenómeno plenamente urbano y, para Sánchez, uno que trasciende la identificación única con los pobres ya que "es impositiva, monográficamente, por antonomasia, un cantante que escarba la lacrimosidad inédita de los marginados vistosos: los burgueses, los oligarcas, los ricachones" (SÁNCHEZ, 1988, p. 88). El Inquieto Anacobero, como lo bautizaron en Cuba, o El Jefe, como lo llamaban en Colombia, va más allá de una sola clase para convertirse en una manifestación de la modernidad hispanoamericana en su totalidad. Por ello, Daniel Santos tiene importantes antecedentes en Carlos Gardel, en Jorge Negrete, quien sintetiza a todos los machos del cine mexicano – "licuadora de mitologías ancestrales" (SÁNCHEZ, 1988, p. 118)–, y hasta en Lázaro Cárdenas: éstos son "ásperos machorrales que, en la década latinoamericana de los treinta, jaquetonean de modernucos" (SÁNCHEZ, 1988, p. 121).

En el texto la particular modernidad que encarnan Daniel Santos y los otros machos arquetípicos se manifiesta en la bohemia. Para Sánchez ésta es una especie de dandismo que a sabiendas ignora, que conscientemente transgrede, que viola a propósito las normas establecidas:

Justicieramente, uno puede saludar a Daniel Santo con los timbres reservados para aquel que honra una causa. [...] Ningún otro cantante de la América amarga, la América descalza, elevado a bien común, abrazó la causa de la bohemia con la entrega que él (SÁNCHEZ, 1988, p.106-107).

Esta fusión – causa social y bohemia – está muy detenidamente elaborada en el texto. Ahora sólo apunto que la trabazón lógica que Sánchez desarrolla desemboca en una identificación de modernidad, bohemia y cultura popular: "¡Qué viva la modernidad de la vellonera, rasa y sata, populachera y chillonísima!" (SÁNCHEZ, 1988, p. 111), exclama por ello la voz narrativa.

### **"Camping" con el macho**

Y detrás de esa importante exclamación subyace un principio estético central para toda la obra de Sánchez: la revaloración de lo soez o, en palabras quizás más técnicas, la transformación del *kitsch* en *camp*<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> De Maeseneer ("La importancia de llamarse Daniel Santos: análisis a partir de algunas reflexiones sobre la modernidad", en Ocho veces Luis Rafael Sánchez, 2009, p. 139-154) y Jason Cortés ("Vivir en varón': Machismo y modernidad en La importancia de llamarse Daniel Santos, 2005) estudian detenidamente la relación que Sánchez establece entre el cantante puertorriqueño y la modernidad latinoamericana.

<sup>12</sup> Para una discusión de estos términos que por cuestión de espacio no puedo definir detenidamente aquí, remito a los lectores al libro de Abraham Moles, *El kitsch: el arte de la felicidad* (edición original en francés de

Daniel Santos es *kitsch* o, mejor, Daniel Santos era *kitsch* y hoy lo podemos ver como un fenómeno *camp*. El cantante no es ya para nosotros lo que fue para los hispanoamericanos de las décadas de 1940 y 1950. Aun entonces su figura, su voz y su vida eran inusuales, llamativas, exageradas. Su voz de armónica nunca tuvo mucho, y se valía de la caricatura, la deformación y la impostación para llamar la atención, como figura pública y como cantante. En *Vengo a decirle adiós a los muchachos* (1989), el texto más cercano que tenemos a una biografía del cantante, su autor, Josean Ramos, recoge y reelabora, como en todas las obras del género testimonial hispanoamericano, conversaciones con su personaje. En uno de esos pasajes Santos recuerda cómo llegó a crear su estilo distintivo gracias al compositor Pedro Flores y cómo, una vez definido, pudo obtener notoriedad con una de sus canciones más famosas, la que le da título al libro de Ramos:

Poco a poco don Pedro me fue creando un estilo distinto, hasta que un día yo estaba cantándole adiós a los muchachos, y cuando llegué a la parte que dice: *sólo me duele el alma y me condena que dejo solita a mi mamá...* dije por joder *mamaaaooo* y don Pedro se echó a reír y luego me indicó que esa debía ser una característica de mi nuevo estilo. Lo ensayamos y cada vez que podía cambiaba la a final por una o. Lo hicimos por joder y gustó. Es una característica de mi estilo (RAMOS, 1989, p. 46-47).

El incidente, creo, es muy revelador, ya que nos presenta al cantante que desacraliza a la figura más venerada en la cultura hispánica, la madre, quien se convierte, por deformación de estilo, en lo más abyecto en la escala de valores morales en nuestra sociedad: de mamá pasamos a "mamao", término vulgar y tabú en el dialecto boricua. Hay que notar que, aunque en su lenguaje machista se excusa con la frase "lo hice por joder", frase que repite en la breve declaración, aquí el macho se burla de otra de las figuras centrales del discurso machista, la madre. Esto hace aún más trasgresora la anécdota que cuenta Santos.

Aunque creo que este pasaje de la biografía de Daniel Santos amerita un examen más detenido, me limito ahora a apuntar cómo este incidente nos inserta directamente en la problemática del proceso de creación de lo *camp* en nuestra cultura. La trasgresión moral que narra Santos sólo se entiende y se justifica como explicación del nacimiento de un estilo. Es sólo cuando dejamos de pensar que el "mamao" de la canción era antes "mamá" que Daniel Santos, o al menos su estilo, puede entrar en el reino del *camp*. Si olvidamos la violación de la norma moral que presupone la canción de Daniel Santos entramos directamente en el reino del estilo puro y es la pureza del estilo la clave de entrada a la sensibilidad *camp*<sup>13</sup>.

Para poder entender este punto hay que dar un paso atrás y examinar la esencia de lo *camp*. Como dictamina Susan Sontag, quien por primera vez definió el término, éste es una sensibilidad, no una categoría estética que reside en el objeto:

---

1971; traducción al español de 1990) y a la compilación de textos hecha por Fabio Cleto, *Camp: Queer aesthetics and the performing subject: A reader* (1999). Gisela Kozak Rovero inicia su estudio de *La importancia de llamarse Daniel Santos* con una definición de estos dos términos que, a pesar de su brevedad y sus fallas, podrían servir de punto de partida a nuestra discusión: "*Kitsch* y *camp*: el primero es mal gusto inocente; el segundo, mal gusto sin ingenuidad, mal gusto a conciencia" (KOZAK-ROVERO, 1994, p. 55). Aunque a continuación Kozak-Rovero hace unos planteamientos erróneos o, al menos, muy debatibles sobre el *camp*, su breve definición puede ser útil para los lectores no familiarizados con estos importantes conceptos estéticos.

<sup>13</sup> Aunque tradicionalmente se define el *camp* como apolítico – así lo hizo Susan Sontag en su ensayo fundacional "Notes on camp" (1964) –, muchos han negado ese supuesto rasgo del *camp* y le han atribuido rasgos profundamente políticos, especialmente entre los teóricos y críticos que recalcan la identificación entre gusto *camp* y sensibilidad gay. Refiero otra vez al lector interesado a la excelente antología de Fabio Cleto (1999).

is not a natural mode of sensibility. Indeed the essence of Camp is the love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric – something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques (SONTAG, 1966, p. 277).

La definición de *camp* que aquí ofrece Sontag se puede aplicar fácilmente a Daniel Santos cuando lo vemos desde la distancia temporal, no cuando lo miramos desde los parámetros de su propio momento ni cuando juzgamos su desacralización, sus violaciones de la moral establecida. No todo lo que miramos desde la distancia necesariamente es materia para lo *camp*. Pero lo *kitsch*, visto de lejos o distanciado por una conciencia que lo adopta por razones estéticas concretas, para usarlo a conciencia, puede ser materia prima para lo *camp*. El tiempo o la conciencia estética transforman lo *kitsch* en *camp*. Por eso digo que Daniel Santos era *kitsch* y ahora es *camp*, de la misma manera que puedo decir que la poesía de Amado Nervo o José Ángel Buesa eran *kitsch* y ahora pueden ser *camp* y que gran parte del arte hispanoamericano de finales del siglo XIX, mucho de nuestro modernismo tardío, también puede recorrer ese mismo proceso.

“Camp sensibility is disengaged, depoliticized – or at least apolitical” (SONTAG, 1966, p. 279), establece Sontag. Pero si llevo estas ideas a mi tema me tengo que preguntar si se puede despolitizar el machismo. Esta misma pregunta se la ha hecho desde su perspectiva mexicana Carlos Monsiváis: “¿Cómo se aplica esta sensibilidad a un hecho como la Revolución Mexicana? [...] ¿Puede ser *Camp* una Revolución? No en principio... [...] ...una Revolución Apócrifa sí puede gozarse en la esfera *Camp*” (MONSIVÁIS, 1970, p. 175).

Pero contrario a una revolución, el machismo se puede transformar de *kitsch* a *camp*, en algunos casos y, especialmente, si se usa el humor. Esta transformación tiene una profunda razón política y sirve para atacar de manera indirecta pero dura al machismo mismo. Por ejemplo, esto es lo que hacen muchas artistas latinoamericanas, como lo prueban en nuestros días las versiones de las rancheras mexicanas que canta Astrid Haddad y los performances de Carmelita Tropicana. El machismo es de por sí forma, estilo, actitud; el machismo es exageración y por ello puede ser fácilmente objeto o materia prima para la sensibilidad *camp*. Consciente de ese rasgo definidor del machismo –el ser forma, estilo de vida y, esencialmente, caricatura–, Sánchez establece que “parecer varón instruye un histrionismo rudimental” (SÁNCHEZ, 1988, p. 125) Y del machismo, como forma, se puede pasar fácilmente al *camp*. Por ello es que dice que Daniel Santos es “Varón histriónico que en el melodramón del bolero y del tango cotiza el poder de los lagrimones, la fulminación de los besos brujos” (SÁNCHEZ, 1988, p. 117).

Ésta es una posible solución preliminar al problema, pero no la respuesta definitiva. Solucionar así el problema de la importancia de Daniel Santos para la obra de Luis Rafael Sánchez sería falsificar una realidad que es mucho más compleja. La solución al problema que nos preocupa hoy nunca será total ni totalizante: ¡Con la posmodernidad hemos topado, amigo Sancho! Pero la pregunta de la posmodernidad en el texto no es camino que podamos seguir hoy.

## **Te odio y te quiero porque tus besos matan y reviven a la vez lo mismo a un hombre que a una mujer**

Pero démosle otra vuelta más al tornillo de nuestra argumentación, recorramos una vez más el círculo que no se acaba de cerrar de esta espiral, de

este argumento. En otras palabras, hay que volver a preguntarse qué importancia tiene llamarse Daniel Santos.

Nuestra guía por el territorio del *camp*, Susan Sontag, establece que “many of the objects prized by *Camp* taste are old-fashioned, out-of-date, *demodé*. It’s not a love of the old as such. It’s simply that the process of aging or deterioration provides the necessary detachment –or arouses a necessary sympathy”. (SONTAG, 1966, p. 286) Recientemente, las palabras de Sontag han sido reelaboradas por un crítico más joven, Andrew Ross, quien, hablando directamente del *camp* y la cultura popular y el cine, postula:

The camp effect, then, is created not simply by a change in the mode of production, but rather when the products (stars, in this case) of a much earlier mode of production, which has lost its power to dominate cultural meaning, become available, in the present, for redefinition according to contemporary codes of taste (ROSS, 1999, p. 139).

Las nuevas aseveraciones de Ross sirven para explicar el distanciamiento que nos facilita el transformar al individuo Daniel Santos en objeto *camp*, pero las viejas palabras de Sontag, creo, nos son más útiles aún. Antes que nada, las palabras de Sontag, aplicadas al machismo en general y no a Daniel Santos en particular, servirían para ver que si hoy el machismo puede convertirse en *camp* es porque hemos logrado un cierto distanciamiento de esa realidad.

Pero el problema de ver el machismo desde la sensibilidad *camp* se hace aún más problemático si recordamos que, desde que Susan Sontag la identificó y la definió, ésta ha quedado fuertemente asociada, aunque no únicamente identificada, con un supuesto gusto homosexual: “While its not true that *Camp* taste is homosexual taste, there is no doubt a peculiar affinity and overlap” (SONTAG, 1966, p. 291). La mirada *camp* del machismo, pues, es una inversión –si se me perdona el juego de palabras–, un acto de subversión, pero uno que no deja de tener sus fundamentos en la teoría estética de esta sensibilidad. Hay que recordar que para la misma Sontag, “Camp is the modern dandyism” (SONTAG, 1966, p. 290) y que, para Sánchez, Daniel Santos es la encarnación de nuestra bohemia moderna, o sea que el cantante es la personificación del dandismo de nuestra modernidad. La sensibilidad *camp*, asociada con el gusto homosexual, tiene, pues, una relación directa con el machismo de nuestra modernidad.

Para aclarar este punto hay que volver a las palabras de Sontag ya citadas. Recuérdense que la pensadora estadounidense establece que el *camp* surge por distanciamiento o por simpatía entre el objeto observado y el observador que impone su sensibilidad *camp*. Quiero ir un paso más allá y por ello propongo que en todo acercamiento *camp* a cualquier realidad hay una actitud ambigua o ambivalente de distanciamiento y simpatía. Como el *camp* no es una categoría que reside necesariamente en el objeto mismo sino que es una sensibilidad que impone el observador en éstos, gran parte de la exploración de lo *camp* hay que dirigirla al individuo que transforma con su mirada el objeto. Y esa conversión no es, en el fondo, un mero acto de desacralización. El individuo que transforma algo en *camp* siente afinidad con el objeto o la persona de los que se apropia para aparentemente burlarse. Por ejemplo, cuando una “draga” o una “drag queen” se transforma en María Félix, se ríe de esa deidad de la cultura popular mexicana; pero a la vez se identifica con ella, quiere ser la gran mujer fatal que fue La Doña. Aunque el *camp* es un proceso de distanciamiento, también es una manera de asimilar lo ajeno, de transformarse, de metamorfosearse, porque el *camp* es una sensibilidad que reside en el observador y no una realidad objetiva. Cuando transformamos algo en *camp* nos transformamos en ese objeto o en esa persona. Lo *camp* ejerce sobre nosotros el discreto encanto de la “campería”.

El Jefe, el Inquieto Anacobero transformado en objeto *camp* repele y fascina a la vez. Por ello la voz narradora de *La importancia de llamarse Daniel Santos* puede en muchísimos lugares del texto atacar fiera y frontalmente el machismo que se convierte en exaltación de los rasgos sexuales masculinos –“Güevo que, por güevo, es carne de la mejor, filete de primera, manjar de gurmé, *bocatto di cardenale*” (SÁNCHEZ, 1988, p. 126) – o en abuso y degradación de la mujer – “Machos que justifican los malos tratos a mujer. Machos dispuestos a partirlle el bofe a la mujer que no ande derechita” (SÁNCHEZ, 1988, p. 124)– o la transformación de la violencia en filosofía de vida –“Parecer varón es hermanar la virilidad y la agresión” (SÁNCHEZ, 1988, p. 126). En definitiva, la voz narradora de *La importancia de llamarse Daniel Santos* no tiene dificultades en llamar el machismo “hábito, error, vicio” (SÁNCHEZ, 1988, p. 123).

Pero esta obra sería una simple denuncia de ese mal y nada más, si eso fuera lo único que le preocupara a su autor, si Sánchez adoptara una visión simplista del machismo. Pero en la estética de Sánchez ese tipo de simple denuncia no es el camino para su creación. En cambio, éste intenta crear una obra más compleja; trata de ofrecer piezas que rompan con el esquematismo del viejo bien y su eterno rival, el mal. Por ello hasta la encarnación del machismo latinoamericano, Daniel Santos, y el machismo en sí, se reconoce como una entidad compleja, ambigua, imposible de reducir a una sola pieza definidora y totalizante: “Mito de Daniel Santos que confirma su complejidad cuando transgrede la norma y degrada la conducta” (SÁNCHEZ, 1988, p. 135), dice por ello la voz narradora.

## Listas de deberes por hacer y bolerito final

La complejidad del mito de Daniel Santos es paralela a la del tratamiento que Luis Rafael Sánchez le da a lo soez, categoría principalísima en su estética y que encarna lo agresivo y lo populachero. Aquí sólo he podido comenzar a explorar este mito y sus ambigüedades. Muchos otros problemas más nos quedan sin resolver en este complicado texto que todavía no ha recibido toda la atención que amerita. Por ejemplo, pronto tendremos que explorar la representación de la homosexualidad en esta obra y la relación que se establece entre ésta y la mitología del macho<sup>14</sup>. En algún momento tendremos que comenzar a estudiar cómo la voz narrativa de *La importancia de llamarse Daniel Santos* subvierte, sin así aparentemente quererlo, las normas de la sexualidad heterosexual. En otra oportunidad y a pesar de algunos estudios ya publicados, habrá que investigar cómo los personajes femeninos de esta obra confrontan y subvierten la norma machista. Son tantos y tantos problemas que nos quedan por resolver que tengo la impresión que nada he podido hacer hoy. Pero al menos puedo decir que esta lista de tareas por hacer y lo poco que hoy haya hecho quizás sirvan para demostrar que *La importancia de llamarse Daniel*

---

<sup>14</sup> Ya otros estudiosos de esta obra de Sánchez han visto como en la misma se introducen de manera indirecta pero efectiva el tema de la homosexualidad. Carmen Centeno Añeses, por ejemplo, establece que “Sánchez se cuela por los intersticios de la llamada hombría para evidenciar la ambigüedad que puede asumir el machismo” (CENTERO-AÑESES, 2007, p. 23). A su vez, John Perivolaris asevera que “the exhaustive assertion of male physicality may also be read as a homoerotic discourse, where masculinity is staged in a baroque display of machismo taking place and imitated in all-male environments [...] and whose seductively coded exhibitionism between men is at the very least sexually ambiguous” (PERIVOLARIS, 2000, p. 129). Frances Aparicio ve un paralelismo entre lo que llama “la ambivalencia del discurso de Luis Rafael Sánchez” y “una tensión interna entre las dos identidades sexuales dentro del hombre, lo masculino y lo femenino” (APARICIO, 1993, p. 85), tema central de toda la novela. Maja Horn (“Bolerero Bad Boys...”) también ve muy agudamente ciertos elementos homoeróticos en *La importancia de llamarse Daniel Santos*, especialmente en el empleo del bolero como medio de expresión de lo erótico en general. Aunque a veces su lectura me parece algo exagerada (HORN, 2006, p. 153), su discusión del final de la novela, donde se presenta exaltadamente una simbólica cópula heterosexual, es muy atinada.

*Santos* es un texto complejo, ambiguo, ambivalente. Y propongo que sus mismas ambivalencias, ambigüedad y complejidad sirven para establecer su importancia.

Les agradezco su atención: muchas gracias. Y, si me permiten una última y pequeña licencia y ruptura de las normas académicas, otra minúscula falta de rigor letrado, les diré, como decía el propio Daniel Santos cuando cantaba aquel famoso bolero de don Pedro Flores:

Perdón, vida de mi vida;  
perdón, si es que te he faltado;  
perdón, cariñito amado,  
ángel adorado, dame tu perdón.

BARRADAS, E. I also come to bid the boys goodbye: on the problem of sexism in Luis Rafael Sanchez's *The Importance of Being Daniel Santos*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 34-48, 2013.

## Referencias

APARICIO, F. Entre la guaracha y el bolero: Un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña. **Revista Iberoamericana**, Pittsburg, v. 59, n. 162-163, p. 73-89, 1993. Disponible en <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5127/5285>>. Acceso en 03/02/2013.

CENTENO-AÑESES, C. *La importancia de llamarse Daniel Santos: grietas y fisuras en la construcción del macho*. **En Rojo/Claridad** (San Juan), 20-28 de septiembre de 2007, p. 22-23.

CLETO, F. (Ed.). *Camp, queer aesthetics and the performing subject: A reader*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1999.

CORTÉS, J. 'Vivir en varón': Machismo y modernidad en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez. **Hispanic Review**, Philadelphia, v. 73, n. 4, p. 431-448.

DE MAESENEER, R.; MERCADO-RODRÍGUEZ, S. *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*. Madrid: Editorial Verbum, 2009.

DUCHESNE WINTER, J. El deseo de las masas. **Puerto Rico Ilustrado/El Mundo** (San Juan), 30 de octubre de 1988, p. 19-22.

GLASSER, R. *My music is my flag: Puerto Rican musicians and their New York communities, 1917-1940*. Berkeley: University of California Press, 1995.

HORN, M. Bolero Bad Boys: Luis Rafael Sánchez's *La importancia de llamarse Daniel Santos*. **Latin American Literary Review**, Pittsburg, v. 34, n. 67, p. 148-160, 2006.

KOZAK ROVERO, G. Bolero, calle y sentimiento: textualizar la cultura cotidiana. Estudios: **Revista de Investigaciones Literarias y Culturales**, Caracas, v. 2, n. 4, p. 55-79, 1994.

LUGO-ORTIZ, A. Community and its limits: Orality, law, silence, and the homosexual body in Luis Rafael Sánchez's '¡Jum!'. In: BERGMAND, E.; SMITH, P.

J. (comps.). *¿Entiendes?: Queer readings, Hispanic writings*. Durham: Duke University Press, 1995. p. 115-136.

MARQUÉS, R. El Puertorriqueño dócil. In: \_\_\_\_\_. *El Puertorriqueño dócil y Otros Ensayos*. Puerto Rico: Ediorial Antillana, 1993. p. 153-213.

MENTON, S. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. **World Literature Today** (University of Oklahoma), Norman, v. 64, n. 2, p. 281, 1990.

MIRA, A. "Machismo". In: \_\_\_\_\_. *Para entendernos: diccionario de la cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1999. p. 462-463.

MOLES, A. *El kitsch: el arte de la felicidad*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

MONSIVÁIS, C. *Díaz de guardar*. México, D. F.: Era: 1970.

PERIVOLARIS, J. D. *Puerto Rican cultural identity and the work of Luis Rafael Sánchez*. Chapel Hill, North Carolina: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2000.

QUINTERO RIVERA, Á. *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, 1998.

RAMOS, J. *Vengo a decirle adiós a los muchachos*. San Juan: Sociedad de Autores Libres, 1989.

RÍOS ÁVILA, R. Que borracho sí vale. **Puerto Rico Ilustrado/El Mundo** (San Juan), 30 de octubre de 1988, p. 18-21.

ROSS, A. Uses of Camp. In: CLETO, F. (Ed.). *Camp, queer aesthetics and the performing subject: A reader*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press, 1999. p. 309-319.

SÁNCHEZ, L. R. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1988.

SONTAG, S. Notes on camp. In: \_\_\_\_\_. *Against interpretation and other Essays*. New York: Dell Publishing Company, 1966. p. 277-293.

SOTOMAYOR, Á. M. Daniel Santos es Daniel Santos es Daniel Santos. **Puerto Rico Ilustrado/El Mundo** (San Juan), 30 de octubre de 1988, p. 18-21.

\_\_\_\_\_. Luis Rafael Sánchez y su maroma sin redes. In: \_\_\_\_\_. *Femina faber: Letras, música, ley*. San Juan: Ediciones Callejón, 2004. p. 307-338.

TINEO, G. *En nuestra quimera ardiente y querida: refundar la puertorriqueñidad en Luis Rafael Sánchez*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata, 2010.

Recebido em 15/mar./2013.                      Aprovado em 27/mai./2013.



# REFLEXIONES ACERCA DE LA NOVELA *DOMAR A LA DIVINA GARZA*, DE SERGIO PITOL, Y SU ARTICULACIÓN CON LAS IDEAS DE MIJAIL BAJTIN

Nora Letamendía\*

## Resumen

El presente trabajo remite a la novela de Sergio Pitol *Domar a la Divina Garza* y su objetivo es analizarla críticamente y reflexionar sobre los ecos bajtinianos que resuenan en su interior. Asimismo, se ahondará en los recursos discursivos que fundan su atractivo en la insistencia de un lenguaje vital que comparte elementos con lo popular y lo profano.

## Palabras-clave

Absurdo; Carnavalización; Cultura Popular; Grotesco; Parodia; Polifonía.

## Abstract

The present work examines the Bakhtinian echoes that are heard in Sergio Pitol's novel *Domar a la Divina Garza*. To this end, this study will focus on the discursive strategies that attest the presence in the novel of a vital language shot through with popular and profane elements.

## Keywords

Absurd; Grotesque; Carnivalization; Polyphony; Parody; Popular Culture.

---

\* Departamento de Letras – CELEHIS – Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). – Mar del Plata. Provincia de Buenos Aires. Argentina. E-mail: noraletamendia@yahoo.com.ar

## Introducción

Leer *Domar a la Divina Garza* (1988), de Sergio Pitol, es zambullirse de lleno en el exceso, la deformación grotesca, la entronización de la sátira y el contraste entre el humor y la solemnidad, por lo que es oportuno, al abordar críticamente la novela, reflexionar acerca del vínculo del discurso con la teoría bajtiniana.

Entendemos la palabra como un enunciado en el cual hay una carga de evaluaciones no dichas, sobrentendidas, que tienen que ver con la propia concepción de la realidad y que están determinadas por su horizonte espacio-temporal. El lenguaje llega a la obra de arte revestido ideológicamente, saturado de valoración, transportando la concepción del mundo que posee el artista, por ello, no puede desvincularse del aspecto social.

Mijail Bajtin, teórico de cruce entre el paradigma sociológico y la especificidad, va a elaborar una teoría propia, en la cual arte y sociedad se fusionan, centrándose en el lenguaje vivo como fenómeno social y estudiando rasgos formales, recursos discursivos, procedimientos de la novela junto al marco ideológico del autor.

En este análisis se reflexionará sobre algunos de los aspectos fundamentales de la teoría bajtiniana que se observan en la novela, como el concepto de polifonía, la carnavalización, la risa y la parodia (BAJTÍN, 1987; 2003).

## Estructura de la novela

La novela funciona como una estructura cuyo objeto es la propia literatura. Está organizada en siete capítulos prologados, a la manera cervantina, por una nota referente a lo que se va a tratar en los mismos. Son los apuntes de un viejo escritor, donde se narran aventuras desopilantes, lindantes con la picaresca, que culminan con el fracaso de un viaje a Roma y Estambul narrado por el protagonista a un grupo familiar que funciona como ocasional auditorio en un atardecer tempestuoso. Este huésped forzado por el mal tiempo, que no saldrá de la casa hasta haber finalizado su catarsis, hace gala de una incontinencia verbal inusitada que, plasmada en un extenso monólogo, propone una acumulación de acontecimientos que remeda la novela rusa.

Desde el título, que rescata una expresión alusiva a la petulancia de sentirse superior a los demás, se sugiere la presencia femenina: "Me adoraban. Al grado de haberme hecho sentir como una divina garza. ¡La Divina Garza envuelta en huevo!" (PITOL, 1988, p. 124).

De la Estrella, quien cree tener el privilegio del talento, siente celos frente a la erudición de la mujer: ¿"Cómo podía yo pretender domar a una mujer que se sentía como una divina garza, cuando cada nueva situación me exigía repetir todos los esfuerzos y partir de cero"? (PITOL, 1988, p. 129). Por eso, la ve como a una divina garza a la que disminuir, degradar, tratar caricaturescamente en publicaciones provincianas denostando su trabajo teórico sobre la obra de Gogol. La frustración que le provoca el no poder dominar a esa mujer que vive la vida como un juego, con una profunda libertad de pensamiento que se opone a su propia estrechez espiritual, hace que, desde su mirada especuladora y fracasada, la ridiculice. Gracias a ese escarnio, la tragedia se convierte en bufonada, puesto que el licenciado desacredita la actividad de Marietta poniendo en evidencia la profunda envidia que ese ser indomable le provoca:

Yo, el hombre de mejor memoria en el mundo, no recuerdo si me detuve a contemplar tal o cual monumento o si pasé de largo...Fue nada menos que en Estambul, la antigua Constantinopla como bien dices, donde conocí una de las más grandes farsantes de la historia. Un fraude viviente que decía llamarse Marietta Karapetiz... No sé si habrán oído alguna vez hablar de ella, o si leyeron la serie de artículos donde me encargué de ponerla en el sitio que de verdad le corresponde (PITOL, 1988, p.26).

Como saben, en una época publiqué de manera sistemática mis artículos. ¿Recuerdan la revista *Todo*? En esa tribuna de amplísimo prestigio me inicié. Una cábala de intrigantes y envidiosos me cerró esa puerta al principio generosa. Sin embargo, no me di por vencido. Seguí publicando mis diatribas en forma de Cartas a la Redacción en distintos periódicos y revistas de la capital, y sobre todo de provincia, que es donde más lee la gente. De todo lo publicado enteré a la interesada. Mucho debieron arderle algunas frases pues jamás me mandó, ya no digo una respuesta en su defensa, sino ni siquiera el más escueto acuse de recibo (PITOL, 1988, p. 102).

Encontramos en la estructura de la novela una notable influencia del arte cinematográfico del que se toma la técnica del montaje. Además, en las descripciones se privilegia la imagen, logrando así la palabra un efecto visual, por ejemplo en la escena del té en casa de Marietta:

De tarde en tarde alguno de los hermanos avanzaba la mano para coger un terroncito de pistacho amasado con miel o un bollito de harina de castaña mezclada con coco azucarado. Después de deglutir cada bocado, ella metía las manos en una pequeña vasija de agua caliente y le ofrecía las puntas de los dedos a Zuleima o al paje de hinchado vientre para que se los secaran con unas toallitas muy finas. Sacha no hacía uso de aquellos refinados servicios; las más de las veces se restregaba las manos en la bata. Los sirvientes cambiaron tazas. Se llevaron la tetera y a partir de entonces nos ofrecieron café. Después de servir, se sentaron a poca distancia de la mesa a disfrutar la actuación de sus señores. Cuando los interlocutores hacían una pausa, ellos hacían movimientos de aquiescencia con la cabeza (PITOL, 1988, p. 190-191).

El propio autor, en la entrevista concedida a Jesús Salas-Elorza (2006), ha manifestado su necesidad de hacer de la novela un hecho visual, en el que el lector pueda "ver" y "creer que vio" a los personajes, que los oyó hablar; por ello potencia la gestualidad de sus criaturas, la expresión de sus rostros o el constante movimiento de sus brazos. En cuanto al lenguaje, tanto en el discurso de Dante como en el de Marietta, personajes de gran densidad, vemos que oscila entre una intensa solemnidad y muestras de coloquialismo o aspectos hilarantes. El uso del humor, la ironía, la deformación grotesca son formas que desacralizan y marcan el desmoronamiento del personaje que ha tenido en vilo a una familia contando, como un antiguo relator de fábulas, sus vicisitudes en tierras lejanas.

## **Estrategias narrativas**

La novela se inicia con una reflexión metaliteraria: un narrador en tercera persona nos transmite el conflicto de un maduro escritor frente a la página en blanco y sus consideraciones sobre los procedimientos y materiales a utilizar en su nueva obra. Éste, evocando los comentarios que un crítico literario amigo suyo desde la época estudiantil ha hecho sobre su trabajo, sobre todo acerca de sus personajes débiles, articulados sin espesor ni fuerza propia, advierte la necesidad de despojarse de malos hábitos escriturarios y siente la urgencia de definir nuevas imágenes.

Para abordar su tarea, el escritor decide plantear tres temas que lo atraen por diversas razones: el libro de Mijail Bajtin sobre la cultura popular, el aspecto carnavalesco de la obra de Gogol y el recuerdo de un intolerable compañero de la

Facultad de Derecho, Pepe Brozas, apasionado lector de *La Divina Comedia*, en quien se inspira para construir el excéntrico personaje del licenciado Dante Ciriaco de la Estrella, quien, en una tarde tormentosa, narrará sus experiencias recogidas en un viaje por Roma y Estambul. En un insoportable monólogo crispado y agobiante, frente a una familia que lo escucha con apatía, incredulidad y aversión, referirá su contacto con Marietta Karapetiz, quien le hará conocer la existencia de un culto coprófilo que roza lo grotesco y brota del interior del suelo mexicano entre los devotos del Santo Niño del Agro.

## Polifonía

Vemos entonces como el aparato narrativo se desenvuelve en varios niveles que van ubicando un texto dentro de otro texto, una narración dentro de otra y varias voces que se entrelazan y se distancian al mismo tiempo. Esta comunicación interdiscursiva, en la que asoman múltiples conciencias imbricadas, nos remite a los presupuestos teóricos de Bajtin (2003). El teórico ruso habla de la interacción de voces ideológicas, que conllevan cada una, una visión del mundo diferente; observa pluralidad de voces y conciencias independientes que se ubican en la frontera del pensamiento ajeno. Además, resalta que un personaje puede tener más de una visión del mundo, porque los personajes de la novela polifónica son contradictorios, no son sujetos cerrados, son héroes desgarrados que polemizan internamente; tienen una multiplicidad de interrogantes que sólo se acaban con la muerte. En ellos conviven lo ilusorio y lo real de manera constante y no terminan de disolver los límites demarcatorios de mundos confrontados ni aun en el remate de la obra, puesto que allí encontraremos conflictos inconclusos de los personajes, que no han podido ser solucionados. Sincronicidad e interacción coexisten dentro del mismo héroe, lo que impone la polémica interior permanente, la lucha que no termina de cerrarse. Para Bajtin (2003), en cada voz, hay dos voces discutiendo y en cada enunciado, contrariedades yuxtapuestas que acuerdan, pero que no se funden. La esencia de la polifonía, señala, radica en que las voces se mantengan independientes y como tales se junten en una unidad superior, que se armonicen múltiples voluntades individuales. La novela polifónica es enteramente dialógica. Incluso la diatriba, el discurso injurioso dirigido al otro, que en la novela está presente en las agresiones públicas del licenciado, toma en cuenta algo que va a ir tejiendo, toma en cuenta al otro, es dialógica; conlleva una visión del mundo en construcción, en permanente confrontación, aun consigo mismo. En la novela de Pitol, cada personaje está vivo y no ha dicho su última palabra, siempre está reconstruyendo una visión del mundo y, en diálogo con otras voces, es portador de su propia palabra. Al respecto, postula Bajtín:

Es precisamente la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas. Todo en la vida es contrapunto, es decir, contraposición [...]//El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de una visión artística del autor [...] como si el héroe no fuese objeto del discurso del autor sino el portador autónomo de su propia palabra (BAJTIN, 2003, p. 15).

## Carnavalización

Para abordar la cultura popular y ver cómo se articula en la sociedad, Bajtin (1987) toma como eje de análisis la obra de Rabelais y lo hace desde ese

aspecto fundamental que es la risa que, rompiendo con la voz monológica y formal en la que está vedada, celebra tanto la vida como la muerte.

El carnaval, hecho antropológico y social que subvierte todo el mundo de valores del poder hegemónico, provoca un estallido de lo popular, de lo que estaba tapado, dando salida a lo corpóreo, al lenguaje humorístico, excesivo, escatológico, haciendo oír esas voces que el lenguaje oficial ha acallado durante el resto del año. Porque el carnaval tiene una relación profunda con el tiempo cósmico, biológico e histórico; está ligado a la vida de la naturaleza, a la muerte y a la resurrección. El pueblo, temporalmente, invade el reino utópico de la abundancia, de la libertad y de la igualdad. El carnaval articula un mundo paralelo en el que los hombres, en una fecha determinada, viven las relaciones humanas deliberadamente ajenas a la Iglesia y al Estado, lo que crea una suerte de dualidad del mundo; su sentido modifica y profundiza la forma fundamental de expresión de la cosmovisión popular. Así, se suspende la concepción del mundo regida por esa lengua que es el latín, que margina lo corporal, la risa, lo popular, quebrando transitoriamente el ámbito de la expresión oficial, jerarquía discursiva que no le da la palabra al otro.

La carnavalización es la transposición del carnaval al lenguaje literario. Comporta el ritual de renovación y resurgimiento de la vida, el carácter lúdico que lo sitúa en la frontera entre el arte y la vida, el concepto de libertad, la abolición de las jerarquías en las que desaparece la alineación del hombre, que es propia de la cultura oficial. En el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta su propio renacimiento y renovación, ignorando cualquier distinción entre los hombres.

La provisional abolición de jerarquías entre los individuos durante el carnaval da pie a la configuración de nuevas formas comunicativas que abrevian distancias modificando funciones, invirtiendo roles o poniendo en pie de igualdad amos y señores. En la novela que analizamos, se advierte este fenómeno en la relación entre el licenciado de la Estrella y su chofer:

Con un tono de mando, le indicó a su patrón que era hora de ponerse en camino, que dejara ya de hacer payasadas, que era la última vez, lo juraba, que lo conducía a casa en ese estado...

—¡Un momento, Arnulfo, sólo un momento y me pongo a su disposición!  
(PITOL, 1988, p. 200).

El tipo de cultura no oficial, que está fuera de la Iglesia y las instituciones, va a articular un lenguaje que se llena de profanaciones, juramentos y blasfemias; tiene que ver con imágenes grotescas que corrompen y transgreden, poniendo en juego una imagen corporal incompleta, desmembrada, cuyo aspecto esencial es la fragmentación y que está armada en torno a lo bajo inferior, al vientre, al trasero, a los órganos genitales, produciendo así la inversión del cuerpo armónico que preconiza el canon clásico.

La verdadera naturaleza de lo grotesco es la expresión de la plenitud dual y contradictoria de la vida que contiene la destrucción como fase inseparable del nacimiento de algo nuevo. De este modo, el sustrato material y corporal, la imagen exuberante, todo lo que atañe a la comida, el vino, los órganos corporales, la sexualidad, las funciones del cuerpo, el naturalismo bajo, adoptan un carácter positivo. La exageración se manifiesta a través de las imágenes materiales a las que se les reconoce una significación positiva, regeneradora y creadora. Este fenómeno lo observamos en la novela en lo que concierne al tema de la comida:

La veía yo deglutir su pavo con ojos iracundos. La mesa se había llenado de platonos, platos y platitos colmados de delicias: purés de berenjena, de garbanzo, quesos de distintas especies, esturión, caviar de dos colores,

legumbres en salsas de mostaza y de crema agria, ramos de yerbas olorosas, pistachos, piñones, almendras. Ella comía su pavo, pero picaba a la vez en todo lo demás. Se extendía sobre la mesa, olfateaba cada platillo, aun los nuestros, extendía los brazos como si quisiera abarcarlo todo. En esos momentos había dejado de ser un tucán o un cuervo y se había convertido en una zarigüeya, un voraz oso hormiguero cuya enorme nariz estuviera siempre a punto de sumergirse en las salseras. Olía y comía, sin dejar de hablar (PITOL, 1988, p. 96).

Comenzaron a comer desafortadamente, con apetito pantagruélico. La miel les escurría de las manos, las comisuras de la boca, la nariz, el mentón (PITOL, 1988, p. 185).

Para Bajtin el cuerpo y la vida corporal adquieren un carácter cósmico y universal y esto también se manifiesta en la novela de Pitól:

bajo el sol el cuerpo se vuelve protagonista, juega un doble papel, como cuerpo y como abstracción del cuerpo en la celebración ritual. ¡Ah, qué momentos dionisiacos! ¡Tantos cauces distintos para concluir en un mismo río! ¡Juego de creación y de despojos! ¡Creación de la máscara hasta lograr la desnudez absoluta, la total diafanidad....! (PITOL, 1988, p. 134).

el cuerpo lo es todo. Los músculos hacen el papel de frutos (PITOL, 1988, p. 186).

La percepción carnavalesca del mundo remite, según la teoría bajtiniana, a una fuerza vital y transformadora, por ello las obras que vehiculizan, aun remotamente, elementos de lo cómico serio mantienen un sentido carnavalesco. Este se da en una nueva postura frente a la vida, en el ámbito de las relaciones interpersonales y en la disparidad de estilos y de voces, lo solemne y lo profano, la transgresión, lo subversivo, lo blasfemo, lo escatológico, lo obsceno, el marcado hiperbolismo de las imágenes corporales, en especial las referentes a la comida y la bebida, como se ha destacado en la novela. Esas imágenes para Bajtin responden al principio que devora y procrea.

## La Fiesta

La carnavalización alcanza su clímax en el relato hilarante que, con vehemencia febril, realiza Marietta sobre la original ceremonia del Santo Niño del Agro, en la que, en una intensa unión entre lo sagrado y lo escatológico excrementicio, da cuenta de una misteriosa fiesta en un claro de la selva mexicana, en los márgenes de un río rodeado de vegetación exuberante: mangos, tamarindos, palmas de distintas especies, plantas de yuca, lianas, garzas, guacamayos, monos, tapires y helechos colosales. El fin de la fiesta era celebrar la fertilidad en la que los hombres recogían vida de la Naturaleza y le entregaban vida a la Naturaleza:

Aquella multitud de dolientes, acomodada sobre una inmensa variedad de recipientes: bacinicas, latas de manteca o de petróleo, braceros, soperas, cubetas, palanganas, platos, cajas de zapatos, o aun modestos trozos de hoja de plátano, repetía con unción, con fe, con esperanza, la inspirada plegaria. En un momento descendió la señora y se dirigió a sus aposentos. Según decían, disponía allí de un cajón de cedro perfumado, con un hoyo que le permitía desovar directamente sobre el río. Caso de que el Niño la favoreciera, sus frutos alimentarían a peces y lagartos. Tan pronto como el retrete del poder cerró sus puertas, se inició la verdadera comunión entre Hombre y Naturaleza, el festín ecológico, el diálogo entre la cáscara humana y su contenido. Durante varias horas la imploración fue repetida una y otra vez, hipnótica, machaconamente. Los suplicantes seguían el ritmo con movimientos de los hombros, golpeándose los muslos con los puños al compás de la plegaria y

batiendo con la planta de los pies la tierra agradecida. Se levantaban olas de suspiros delicados, de mugidos bestiales, de temblorosos embelecados. Multiplique usted eso por miles y miles de esfuerzos y tendrá el más perfecto, el más patético y a la vez el más esperanzado poema polifónico (PITOL, 1988, p. 192-193).

Este verdadero festín del bajo vientre donde participan todos, la élite y la plebe, entronca en su aspecto ritual y en su exceso con la concepción de la fiesta bajtiniana (BAJTIN, 1987).

Rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media y el Renacimiento, la fiesta era una forma determinante de la cultura del hombre, tenía un profundo sentido colectivo, estaba asociada a la feria, a la plaza pública, a la alegría popular. Ninguna fiesta se desarrollaba sin la intervención de elementos jocosos y las fiestas agrícolas de la Edad Media y el Renacimiento estaban notoriamente diferenciadas de los cultos y ceremonias oficiales de la Iglesia. Los excrementos cumplían un papel fundamental en el ritual festivo, por ejemplo en la *fiesta de los tontos*, donde en el oficio celebrado por el obispo de la risa se utilizaban excrementos en lugar de incienso. La salpicadura de barro, de orina, de excrementos, el vaciado del contenido de una bacinilla, eran actos degradantes, tradicionalmente conocidos no sólo por lo grotesco, sino por los dramas satíricos de Esquilo y Sófocles.

Estas imágenes escatológicas, estrechamente ligadas a la risa, son ambivalentes, así como también las de todo lo relacionado con lo inferior material y corporal porque, afirma Bajtin (1987), por un lado degradan y rebajan, mientras que por otro dan a luz y renuevan. En la literatura, especialmente en relatos orales y anónimos, vemos secuencias en donde la agonía y la satisfacción de las necesidades naturales están mezcladas. El realismo grotesco juega con esta duplicidad. El carácter de los excrementos relacionados con la resurrección y asociados a la fecundidad, vincula la tierra y el elemento germinal, la vida y el abono; los excrementos fecundan la tierra, como los cadáveres, por ello, destaca Bajtin, son materia alegre y desilusionante. Esta es la causa por la que las imágenes excrementicias están ligadas a la idea de nacimiento, fecundidad, renovación de la vida y de la muerte, como se advierte en las palabras de Marietta:

Actualizan ritos antiquísimos relacionados con la consagración de la primavera. Son ceremonias que, por extraño que parezca, celebran la fertilidad, la plenitud, la roturación de la tierra y la recolección de los frutos. La magia, en estos casos, el encanto folklórico, el candor popular, son sólo recubrimientos. Su poesía profunda se enraiza en la praxis (PITOL, 1988, p. 194).

Carlos Monsiváis (2000) define a esta novela no como batalla humorística, sino como escenario del *grand guignol* del lenguaje y de los caracteres, ya que contiene la imprecación de un personaje contra la vida, así como también la furia de las situaciones contra los personajes. Observa que se le exige al lector "ir más allá del mal gusto proclamado en los diálogos del machismo y admitir que a la escatología se llega también por la exasperación retórica" (MONSIVÁIS, 2000, p. 38)<sup>1</sup>. De este modo, destaca que la minuciosidad del delirio de Dante de la Estrella por la materia orgánica es tal, que llega a identificar el excremento con su frustración y liberación, lo que se evidencia en la escena de la despedida:

Algo rozó mis sienes, algo me golpeó en el hombro. Levanté la mirada y vi que Marietta Karapetiz y Sacha sacudían sobre mí unas bacinicas. En ese momento ocurrió lo peor. Zuleima, Omar y el joven adiposo vaciaron sobre mí una gran palangana colmada de inmundicias. Traté de huir y no pude. Resbalé; la mayor parte del contenido me cayó encima. Oí sus carcajadas, sus gritos

---

<sup>1</sup> Discurso leído en la entrega del Premio Juan Rulfo de 1999 en Guadalajara.

indecentes, sus chillidos. Había quedado en cuatro patas como un puerco, enfangado en una materia resbaladiza y repugnante. Había perdido los lentes. Me levanté como pude...Viajé en un estado de semiconsciencia, lo único que registraba era el hedor, tal vez imaginario, que desprendía mi cuerpo (PITOL, 1988, p. 201).

## Conclusión

Sergio Pitol pone de relieve su cuidadoso oficio en esta novela en la que destaca una visión del mundo donde reina la ambigüedad y la contradicción, permitiendo la convivencia de una multiplicidad de voces que surgen desde distintos registros escriturales: tonos solemnes, modos coloquiales, aspectos hilarantes o escenas desopilantes, en un retroceso casi constante del narrador, quien sirve de sostén al diálogo y recolecta fragmentos que discuten entre sí ofreciendo una pluralidad de perspectivas en las que la polifonía se hace evidente. Esa pluralidad de voces y conciencias independientes se ubican en los límites del pensamiento ajeno, penetrándolo. Además, aún en el desenlace de la obra, se encuentran conflictos inacabados en los personajes, sobre todo, en Dante y Marietta Karapetiz, cuya construcción carece de completud, se hallan escindidos, no son sujetos cerrados, sino seres contradictorios que polemizan, no sólo entre ellos, sino internamente, sin que en esa contraposición se cancele la unidad. La inconclusividad de los héroes es una característica fundamental de la polifonía. Al hablar de la autonomía interior de los personajes, alcanzada por medio de procedimientos literarios que determinan su independencia respecto del autor, las voces que fluyen crean cada una, una cosmovisión diferente. Se arma un universo desde cada personaje. Los elementos más dispares se distribuyen en la novela con derechos iguales, combinando una unidad suprema donde acuerdan voluntades individuales. Otro aspecto de *Domar a la Divina Garza* en que resuena la teoría bajtiniana es en la carnavalización, que observamos fundamentalmente en las escenas en las que se pone en movimiento el aspecto subversivo y transgresor, como por ejemplo, en la fiesta del Santo Niño del Agro.

La novela es un enunciado que está vinculado dialógicamente, no sólo dentro de ella, sino que hay un dialogismo externo que la pone en relación con otros textos, signos sociales y estéticos que se incorporan al discurso en lo que Bajtin llama palabra bivocal, que es de índole translingüística y que se origina en la condición comunicativa de la palabra. Cuando en la incorporación del discurso del otro se juega humorísticamente, Bajtin destaca la parodia, doble discurso en el que se ven claramente dos conciencias diferentes en un lenguaje simultáneo. El procedimiento paródico que ejerce Pitol en la novela estriba en presentar el texto y los personajes como figuras grotescas, plenas de incertidumbre, de tal suerte que de ellos mismos fluye su rasgo caricaturesco o satirizante. De este modo, la novela se constituye en un lugar abierto donde se pone en juego la parodia que le permite derribar muros, construir una visión oblicua y delirante del relato y arribar a un final abierto y conjetural.

LETAMENDÍA, N. Reflections on Sergio Pitol's novel *Domar a la Divina Garza*, and its affinity with Mikhail Bakhtin's ideas. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 49-57, 2013.



## Referencias

BAJTIN, M. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

\_\_\_\_\_. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 2. ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

MONSIVÁIS, C. Sergio Pitol: El autor y su improbable biógrafo. **Letras libres**, Ciudad de Mexico, n. 14, p. 36-38, 2000. Disponible en <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/sergio-pitol-el-autor-y-su-biografo-improbable>>. Consultado en 21/02/2013.

SALAS-ELORZA, J. Semana Santa en Tepotztlan, un texto en el tintero de Sergio Pitol. **Espéculo**, Madrid, n. 32, 2006. Disponible en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html>>. Acceso en 30 de mayo 2013.

PITOL, S. *Domar a la Divina Garza*. Barcelona: Anagrama, 1988.

Recebido em 10/mar./2013.      Aprovado em 07/jun./2013.

# O EXOTISMO REALISTA DE CÉSAR AIRA

Lidia Santos\*

## Resumo

A partir de cinco novelas selecionadas da vasta obra do escritor argentino César Aira, revela-se sua relação com questões relativa às identidade(s) cultural(ais) latino-americana(s). A dificuldade de sua classificação e até mesmo sua aceitação pela teoria crítica é analisada considerando a duração da sua carreira, iniciada post-*Boom* e no neobarroco, mas amadurecida em tempos de desconstrução. Demonstra-se como a obra de César Aira leva-o muito além da “marca” Aira, característica de um “escritor da cultura de massas”, persona com que assinalou sua presença na literatura de seu país.

## Palavras-chave

César Aira; Cultura de massa; Identidade cultural; Neobarroco; Post-*Boom*.

## Abstract

Five selected novels from the vast oeuvre of the Argentinian writer César Aira reveal the author's problematization of Latin American cultural Identity(ies). The difficulty in classifying his oeuvre and the embrace of his work by critical theory is analyzed, taking into consideration the length of his literary career, which started in the post-boom and neo-baroque but matured during deconstruction. This paper demonstrates how César Aira's work takes him beyond the “Aira brand”, trait of a “mass culture writer”, the persona he accommodated to assign his presence in his country's literature.

## Keywords

César Aira; Cultural Identity; Mass Culture; Neo-baroque; Post-*Boom*.

---

\* The Graduate School and University Center - The City University of New York (CUNY) - New York - NY – USA.  
E-mail: lsantos@gc.cuny.edu ou lidiasantos44@gmail.com

## Cesar Aira, ou da impossibilidade da escritura

Posto na difícil situação de suceder Manuel Puig, importante escritor do post-boom com quem guarda semelhanças biográficas<sup>1</sup>, César Aira parece não ter tido outra saída senão radicalizar o uso da cultura de massa pela literatura. Se Puig assegurou o rompimento com a “cultura da biblioteca” através do uso dos meios massivos (LUDMER, 2007), Aira se apresenta à narrativa argentina com a *persona* de um escritor da cultura de massa.

Enquanto Puig renovou a literatura argentina através da transformação dessa cultura em ferramenta experimental, Aira introduz no campo literário do país a discussão sobre o lugar do escritor num campo cultural por ela dominado. Suas curtas narrativas, falsamente descartáveis, emulam as historietas publicadas para venda em massa. Não mais as “entregas” próprias da ficção seriada, que tanto encantavam a Puig, mas as narrativas baratas da *pulp fiction* (romances policiais, histórias de faroeste), produção de autores anônimos cujos pontos de venda se encontram fora do mercado da literatura, tais como bancas de jornal, supermercados, etc. Neste sentido, a novidade da narrativa de Aira reside nas questões que levanta em relação ao espaço que sobra à literatura nesse mercado comercial.

Talvez seu maior intento seja o de tornar claro ao leitor o processo de circulação do livro como mercadoria. Neste sentido, difere totalmente de Jorge Luis Borges, ao contrário do que supõe Graciela Montaldo<sup>2</sup>. Intelectual orgânico de sua classe social, cujas inovações são paralelas às dos anos 20 e 30 europeus (como analisadas por Walter Benjamin, por exemplo), Borges acreditava na democratização da cultura através da indústria cultural. Sentindo-se responsável por facilitá-la, amplia a presença da tradução na cultura argentina, não apenas a dos clássicos universais, mas também a dos gêneros da florescente indústria cultural norte-americana, como as novelas policiais de Raymond Chandler. César Aira, ao contrário, escreve no interior mesmo do processo de mercantilização do autor e também do tradutor, profissão que até hoje mantém como meio de sobrevivência<sup>3</sup>. Do trabalho mal pago do tradutor, da sua eterna corrida contra o tempo, deriva a autodefinição da sua escritura como “una huída hacia adelante” (CONTRERAS, 1996): não há tempo de revisar o que se escreve. E como as horas de criação são horas roubadas ao trabalho que garante a sobrevivência, tampouco há tempo para longas narrativas.

Obviamente, tal definição não esgota a mestria de Aira como escritor. Construída a metáfora, a “huída para adelante” lhe permite reciclar, com sofisticadas técnicas literárias, todo o descarte da “alta” literatura. A escrita automática dos surrealistas combina-se ao disparate e ao *nonsense*. Enredos podem terminar inconclusos (outra vez, não há tempo de revisar) e personagens mudam de nomes e até de gênero sexual no curso da narrativa. No entanto, no

---

<sup>1</sup> Cesar Aira, como Manuel Puig, nasceu na pampa argentina, numa cidade, cujo nome, Coronel Pringles, é similar a General Villegas, local de nascimento de Manuel Puig. Enquanto este reinventa em seus romances o nome sua cidade natal como Coronel Vallejos, Aira, fiel ao realismo “indicial”, que defino posteriormente, usa nas suas narrativas o nome geográfico da sua cidade natal.

<sup>2</sup> Graciela Montaldo considera Borges como a primeira referência de Aira, já que Borges, nos anos 20, funda “la tradición de los clásicos nacionales, de traducciones y de literatura e industria cultural” (Montaldo, 1998, p. 12).

<sup>3</sup> Reinaldo Laddaga parece considerar Aira como um intelectual orgânico da classe média, já que seus textos, segundo esse crítico, se limitam a personagens da “classe média baixa”. Laddaga não aproveita sua própria percepção de que, ao mesmo tempo, Aira constrói uma obra que fala de si mesma. Prefiro considerar esse duplo vínculo como a metáfora do escritor latino-americano de sua época. Desde Manuel Puig, o escritor argentino provém de classes menos privilegiadas que a de Borges, Silvina Ocampo e outros. Daí a transformação dos enredos e dos personagens de Aira, ambos rebaixados à “insignificância” a que se refere Laddaga. Mais do que isso, repito que o interesse de Aira, mais do que classes sociais, se localiza na possibilidade de produzir literatura em condições tão adversas quanto a de um mundo editorial dominado pelo gosto massivo. Neste caso, uma possível semelhança poderia ser estabelecida com Roberto Arlt, autor ao qual, surpreendentemente, nenhum crítico aludiu.

texto de Aira, o inesperado, característica que a maioria dos críticos considera sua marca<sup>4</sup>, toma um rumo completamente inverso ao de Borges. À elegante ironia deste, Aira contrapõe a farsa e o quase deboche, provocando no leitor a dúvida quanto à seriedade do que lê.

Nesta literatura criada para épater o leitor, tem lugar a influência de escritores também descartados pelo cânon da literatura argentina. Através dos pequenos ensaios que escreve, se pode estabelecer o *paideuma*<sup>5</sup> de César Aira. A violência de Oswaldo Lamborghini, o humor e as identidades homossexuais de Copi e Perlongher, autores dos quais emula também a estilização e o artifício verbal, são reinventadas nas suas curtas narrativas. Dos três escritores, deriva, no seu texto, a recusa das boas maneiras literárias, além do intento de criar um cânon alternativo, onde o próprio Aira está incluído (AIRA *et al.*, 1997).

Em outro lugar (SANTOS, 2001; 2004; 2005), defendi a filiação de Aira à “estética da dificuldade”, isto é, ao grupo de autores que estimulam a participação do leitor no desfrute da obra, oferecendo-lhe dificuldades no avanço da leitura. Os saltos narrativos já mencionados, os episódios inconclusos, ou mudados de rumo sem explicação, ou ainda a inclusão de cenas alheias ao curso da narrativa, podem ser considerados como dificuldades contingentes, segundo a classificação de Steiner (1978). Mas o que assegura a posição de Aira no *ranking* dos grandes escritores argentinos é a sua consciência de que, sem um apurado trabalho verbal, não há dificuldade que possa manter o respeito do leitor.

Procuro, neste artigo, capturar a “huída hacia adelante” de Aira na direção de repensar o cânon da literatura argentina, ao mesmo tempo garantindo sua posição na nova concepção de literatura proposta com tal revisão (AIRA, 1997; 2003). Também trato da mais recente “*vuelta / volta*” (CONTRERAS, 1996, p. 97-98) de sua obra, que trata de questões relacionadas à(s) identidade(s) cultural(ais) argentina(s), tema que, contestado pela teoria crítica dos anos 90, volta à discussão neste início do século XXI, relacionado agora com o cosmopolitismo e com o exotismo trazidos novamente à baila com o advento da globalização.

## A precisão do verbo

As duas características de Aira antes citadas – sua posição alternativa no campo literário argentino e sua precisão no trabalho verbal – são estabelecidas num texto que considero fundador da sua carreira: a pequena novela *Los dos payasos* (1995). Os palhaços como metáfora do artista marginal, lugar-comum na literatura de todos os tempos, é corroborado pelo lugar-comum da conhecida piada que contam, que ocupa praticamente toda a narrativa. Ou seja, *Los dos payasos* conta uma velha piada, desconstruindo-a em todos os seus jogos

---

<sup>4</sup> Além de Montaldo e Laddaga, já citados, podem-se incluir na lista Marcelo Ballvé (2008) e Patrick O'Connor (1999), que vê no procedimento influências de Lewis Carroll (sua combinação de racional e absurdo), H. Sterne (o trivial que não se dissocia da filosofia) e Ovídio, de quem derivaria a “fala da sedução”, construída pela mistura de erotismo e preocupação linguística (O'CONNOR, 1999, p. 23).

<sup>5</sup> Ezra Pound passa a utilizar a palavra *paideuma*, de origem grega, no campo da poesia, a partir da descoberta e posterior contato com o antropólogo alemão Frobenius, quem a usou para definir uma das maneiras da circulação da cultura. Pound a transforma em “the tangle of complex of the unrooted ideas of any period / o emaranhado do complexo de idéias desenraizadas de cada período” (POUND, 1978, p. 57 – tradução minha), responsáveis pela transmissão de sua poética para a geração seguinte. No Brasil, Haroldo de Campos introduz o *paideuma* a partir da leitura de Pound, transformando-o num instrumento de releitura da tradição, ao mesmo tempo em que permite ao poeta romper com ela. Caracteriza-se, portanto, pelo duplo movimento de manutenção (através da seleção de autores transgressores) e ruptura (através da inclusão, no *paideuma*, de novos transgressores). Considero a obra de Aira à maneira de Campos, já que os ensaios de Aira (ou seja, os autores transgressores da tradição argentina por ele escolhidos) e as antologias que ajudou a organizar, resultam de uma seleção formadora do *paideuma* de Aira. Além disso, o conceito de *paideuma* permite incluir o estudo de sua obra como a de “um artista em ação” (Contreras, 1996, p. 91), já que as “idéias em ação” constituem o cerne do conceito de *paideuma* desde Frobenius.

linguísticos. Faltando-lhe a compreensão do funcionamento do código verbal, um dos palhaços interpreta um nome próprio – Beba - como verbo, assim como o substantivo “coma”, incluído no ditado de um telegrama (a *coma* / vírgula do texto do telegrama é confundida com uma ordem para comer). A repetição do ato de beber e comer, trazendo consigo uma diferença concreta – a cada repetição<sup>6</sup> o palhaço come mais salsichas e bebe mais vinho, potencializa (CONTRERAS, 1996, p. 100) a piada. A exacerbação da *techné* da comédia – rimos porque reconhecemos falhas humanas nas piadas que contamos (STAIGER, 1966) - termina por transformar os dois palhaços em personagens patéticos. Tudo isso assegurado apenas pela mestria de Aira em usar *ad nauseum* recursos verbais como figuras de repetição e ênfase, caros recursos da comédia verbal.

O mesmo procedimento centra a ação narrativa de *Como me hice monja* (1993). Novela de formação, tem como protagonista um menino de seis anos, logo, num estágio de vida onde se ensaia ainda o uso da língua. O insucesso da empreitada começa na relação paterna, quando sua frase “— Es feo!”, ao rejeitar um sorvete que provava pela primeira vez, por imposição do pai, é interpretada por este último como mais um sintoma do desvio da masculinidade do filho. A consequência desse episódio se transfere imediatamente à linguagem. O protagonista, que nos conta em primeira pessoa a sua história, nomeado como o autor, César Aira, aparece, daí em diante, ora como “o menino Aira”, ora como uma menina e finalmente como monja, uma condição que conclui a vida do protagonista, resumida na segunda frase da novela: “Hasta que tomé los hábitos”, uma das poucas referências à monja do título<sup>7</sup>.

À figura paterna, por outro lado, cabe um papel herdado de um outro gênero literário de menor prestígio, caro a Manuel Puig: o melodrama. Constatado o erro de avaliação sobre a resposta do filho, o pai se transforma, por sua violenta reação, em assassino do vendedor de sorvetes. Como em *Los dos payasos*, a acumulação de recursos do melodrama leva o enredo, já no início, a um delírio narrativo, justificado pelo narrador, ainda no primeiro capítulo, como um artifício barroco (“buscaba otra explicación, más barroca, una vuelta de tuerca que no anula lo anterior”). Um pouco adiante, o narrador cita ainda o uso da estrutura de um subgênero do melodrama - a radionovela, com a qual, diz o narrador, havia aprendido “la regla de oro de la ficción: es demasiado complicado para no ser cierto” (AIRA, 1993, p. 65).

O envenenamento do menino por uma bactéria – a verdadeira razão de sua rejeição do sorvete era o seu sabor insuportável – o afasta da escola e do aprendizado da leitura e da escrita. Este afinal se faz, após sua volta às aulas, já recuperado, através de uma frase pornográfica escrita no banheiro dos estudantes. Ao reproduzir a frase, sem compreendê-la, no quadro-negro, o menino/menina Aira ganha o desprezo da professora e dos colegas. Portanto, o enredo de *Como me hice monja* se constrói como uma alegoria da impossibilidade de referência da linguagem, tema, como veremos mais tarde, estabelecido na obra de Aira desde o seu primeiro romance. Formar-se, fazer-se adulto é, segundo Aira, um intento falido de dominar o código linguístico.

---

<sup>6</sup> Neste sentido, o romance é a “representação” da repetição com diferença tal como definida por Gilles Deleuze (2004), teórico muito presente na concepção de literatura de Aira. No romance, o corpo do palhaço que obedece às ordens aumenta de volume a cada repetição.

<sup>7</sup> A “monja” do título é em si mesma um puro jogo verbal. Adriana Astutti (2002) acerta em confrontar a presença da monja na novela com a frase da professora: “Están aqui para ir tomando hábitos”, y ainda com o ditado popular “el hábito hace el monje”. Em outro lugar aceitei a versão de Daniel Link (SANTOS, 2003), também citada por Astutti, de que a palavra monja se refere à história de como a menina / menino se transforma em “jamón / presunto”, isto é, morre, torna-se “fiambre”, como nos diz a oralidade da língua espanhola da Argentina (igual à do português coloquial, onde se usa a mesma expressão). Segundo Link, a inversão da palavra “jamón” produz a palavra monja. A quantidade de opções evidencia a mestria de Aira na composição humorística da novela. (ASTUTTI, 2002, p. 05).

Portanto, a narrativa verbal, ao utilizar um código impossível de ser decodificado, é, também, um ato fadado ao fracasso. Para compor tal alegoria, Aira usa outros recursos, como a metáfora contida num episódio aparentemente alheio ao enredo. Refiro-me à *performance* de uma cantora desafinada que, transmitida pelo rádio, na época dos fatos narrados, irrompe na memória do autor, provocando uma ruptura no curso linear do enredo.

Assim é o texto de Aira: uma *performance* desafinada em relação às regras do bem narrar. Embora suas frases cristalinas, sem nenhum problema na lógica de sua construção, sem inversões da ordem direta, sem exacerbação de adjetivos e figuras, não o revelem de imediato. Para desfrutar os prazeres da dissonância de Aira, o leitor tem que acompanhar a desenfreada corrida para adiante do enredo, onde as armadilhas se vão acumulando. Sua variedade delirante – há enredos de inspiração surrealista, como o da novela *La Costurera y el viento* (1994), onde a alusão ao movimento da vanguarda europeia já transparece no título; há enredos contestatários do campo literário, como no caso de *El Congreso de literatura* (1999), em que o centro da história é a desastrosa clonagem do escritor mexicano Carlos Fuentes. Tais enredos delirantes compõem a principal armadilha preparada para disparar contra os que decidam analisar o conjunto de sua obra.

## A exótica Argentina de Aira

Para defender-se do perigo das armadilhas de Aira, há que investigar o *background* dessas *novelitas* de escárnio. Algumas delas contêm uma crônica do momento argentino em que se ambientam. Em outro lugar, ressaltarei a relação estabelecida, em *Como me hice monja*, entre episódios aí narrados e a atmosfera política da Argentina na época de Eva Perón (SANTOS, 2003). Também chamei a atenção para a crônica da vida urbana latino-americana na época de maior furor neoliberal, contida no conto “La Prueba” (SANTOS, 2001; 2004; 2005).

Mas é o próprio Aira, num pequeno ensaio (*Exotismo*, 1992), quem nos dá a chave para aceder ao projeto literário de sua obra, nela presente desde a primeira novela. Como brasileira, me chamou a atenção, em *Exotismo*, a análise feita por Aira da obra do escritor Mário de Andrade, de quem diz que “hizo de su obra una máquina para volverse brasileño”. E continua: “la literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino.” A afirmativa supõe o abandono da responsabilidade da narrativa literária em definir essencialismos como argentinidade ou brasilidade. Segundo Aira, a literatura só pode ficcionalizar a nacionalidade. No caso de Mário de Andrade, ainda segundo o autor argentino, isto foi conseguido através da incorporação do exotismo ao nacionalismo, pilar, como a crítica brasileira é unânime em admitir, do modernismo brasileiro, especialmente do movimento antropofágico. Ou seja, segundo Aira, exotismo e nacionalismo não são excludentes, não formam uma dicotomia. Como estabeleceu Oswald de Andrade com seu *Manifesto Antropófago* (1928), e como mais tarde nos provou Flora Sussekind, grande parte do que somos os latino-americanos provém da ótica distanciada - exotizante - do europeu colonizador. A novidade da literatura de César Aira é concretizar tal *insight* no enredo de suas novelas.

Dentre as técnicas literárias que usa para consegui-lo, a mais evidente é o espaço onde coloca os personagens: estão sempre desterrados em seu próprio país. Ao contrário do que pensa Ladagga, não se trata de gente de “classe média baixa”, mas de indivíduos – não há tipos na obra de Aira - ou pequenos grupos de pessoas localizados nas margens da sociedade, como no caso das duas

novelas antes comentadas. No grupo de novelas que trato a seguir, tal desterro se torna geograficamente concreto.

Tome-se a primeira novela de Aira, *Ema, la cautiva* (1991). O título revela uma releitura da tradição da narrativa centrada nas mulheres cativas, presente na fundação na literatura nacional argentina, durante o Romantismo<sup>8</sup>. Assim se definem as mulheres, em geral brancas, raptadas durante o ataque relâmpago dos índios mapuches da Argentina às aldeias recém-estabelecidas no longo da Patagônia – o malón. Transformadas em escravas, passam a ser comercializadas entre índios e soldados, tendo filhos em geral mestiços. (Neste sentido, o mito mantém que o processo de povoamento da Argentina é uma chingada às avessas, já que provocada pelos índios)<sup>9</sup>.

Ao mesmo tempo, como ressalta o próprio Aira na contracapa, o título de *Ema, La cautiva* alude a Ema Bovary, a mais famosa personagem feminina de Flaubert. Esta mescla assegura a presença do exótico no nacional, invertido aquele com a re-localização da Europa (*Mme. Bovary*) na América. O espaço do romance é la pampa argentina, centro de um exotismo que permanece ainda hoje dentro do próprio país. Num procedimento que vai repetir-se posteriormente, Aira oferece ao leitor uma cartografia do ambiente literário, delimitando geograficamente a parte da pampa onde a narrativa se irá desenvolver. Embora a apresentação da novela reproduza a grandiosidade do texto romântico sobre a região, o narrador mantém a narrativa contida “en la frontera”, especificamente entre as cidades de Coronel Pringles (cidade de nascimento de César Aira) e Azul, num espaço banhado pelo rio Pillahuinco. A ação – na verdade, há um predomínio da descrição, conferindo um ritmo lento à narrativa – passa-se no século XIX. Quando de sua primeira aparição na novela, Ema, talvez mestiça, talvez mulata, está com um dos filhos no forte dos soldados, participando, portanto, de uma inversão do mito da cativa raptada pelos índios, já que aparece como propriedade dos soldados. Todos viajam de Buenos Aires a Azul.

Quanto mais se distancia em direção ao Sul, mais a personagem se aproxima da tradição literária das mulheres cativas. Já no primeiro capítulo se introduz o exótico na paisagem nacional. Personificado no engenheiro francês Duval, ou seja, “do vale”, nome que o localiza no exato lugar do presente na narrativa, ou seja, o vale do rio Pillahuinco, o personagem é também um alter ego do narrador, por sua ambição de escrever um romance e pelo fato de ter sido “un ávido lector de novelas desde la infancia”. A afirmativa de Duval: “Todo es pensamiento [...] El lenguaje no existe [...] Todo es posible. Todo me está permitido” (AIRA, 1981, p. 25), resume a poética que Aira continuará praticando durante o resto de sua carreira, como antes comentamos. Mas também define a ação dos soldados, transformados em bárbaros na inversão da dicotomia civilização-barbárie operada por Aira nesta novela.

Por outro lado, a frase “realista” de Aira, emula a narrativa de Flaubert, enquanto o terceiro intento do autor, de escrever uma “novela gótica”, é garantido pela presença de Duval na pampa argentina, sentindo sabor de faisão num dos animais silvestres assados pelos soldados. À continuação, a conversa com os oficiais no francês nativo de Duval e o serviço à francesa dos jantares

---

<sup>8</sup> Retoma o poema “La cautiva”, do argentino Esteban Echeverría, publicado em 1837. (N. Eds.).

<sup>9</sup> Octavio Paz demonstra como a autodefinição de subalternidade da cultura mexicana se expressa no dialeto vulgar do espanhol do país. A expressão “hijo de una chingada”, remetendo ao papel assumido pela índia Malinche, amante de Cortés e intérprete entre sua gente e os espanhóis, se transforma, na obra de Paz, no título “Los hijos de Malinche”, artigo em que localiza nesse episódio da história colonial o sentimento de “mal de origem” presente na cultura mexicana. Na Argentina, o mal de origem aparece na época da independência, quando o nascimento da nação se marca pelo estupro da mulher branca pelos índios. Aira inverte esse mito fundacional no romance em questão, atribuindo à mulher – e à nação – mais ganhos que perdas em passar da cultura europeia à indígena.

onde é o convidado de honra, completam a determinação de Aira em propor a discussão dos temas do nacionalismo e do exotismo. Se Derrida tem razão, o uso da língua do estrangeiro pelo anfitrião nacional marca a hospitalidade absoluta dos donos do território nativo ao estrangeiro recém-chegado, estendida à oferta da mulher que aquele destacara num grupo de gente, avistada pouco antes. A recusa dessa oferta inicial se agrava numa cena posterior da novela, quando um dos oficiais viola Ema diante dos outros oficiais. A barbárie dos soldados, por fim, contamina Duval, que repete o ato bárbaro posteriormente.

Portanto, se a mirada do estrangeiro é a responsável por incluir Ema na categoria de mulher cativa (“una mujer oscura”, que amamenta um filho, ambos esqueléticos, segundo sua descrição), o uso da língua francesa pelos argentinos anula a estrangeiridade do personagem francês, concretizando, assim, a presença de um duplo exotismo na nacionalidade: o da cativa, mestiça da ancestralidade índia, ou negra, destacada pelo estrangeiro como tal, e o do francês, exótico branco civilizado adotado pela pampa bárbara, tal como definida na dicotomia de Sarmiento, em vigor na época da história narrada. A inclusão é de tal monta que termina por “barbarizar” o estrangeiro, como o ato do estupro da cativa Ema evidencia.

No decorrer do romance, o exotismo da presença do europeu na América vai ganhando terreno. Ema finalmente se salva do seu calvário ao passar-se dos soldados aos índios, já que, diz o narrador, “en una civilización como la suya [dos índios] todo era sabiduría”. No seio dessas tribos, formadas de índios de refinada “civilização”, Ema se torna a mulher do cacique, participando de banquetes onde, vestidos de seda, todos comem perus à francesa, acompanhados de vinhos finos e frutas silvestres. Finalmente, Ema, já caciquesa, dedica-se à criação de faisões reproduzidos por inseminação artificial, rematando Aira sua boutade com essa afirmação de Ema: “mi propiedad será un ecosistema, como los criadores índios” (AIRA, 1981, p. 199).

A ironia continua na narrativa da vida da protagonista entre os índios, marcada por seu paulatino afrancesamento – não fosse ela Ema Bovary. Em lugar do deserto, a pampa está super povoada: há detalhadas descrições de ambientes orientalizados, árvores exóticas, animais que mais parecem ter saído de um bestiário fantástico. Dessa maneira, Aira dá a volta completa ao exotismo: a pampa incorpora as exóticas maneiras e hábitos europeus ao exotismo nacional, pelas mãos da megalômana Ema Bovary da pampa. Estar sempre grávida significa trazer encarnado o nacionalismo dos românticos escritores fundacionais da Argentina, “governar es poblar” (ALBERDI, 2009, p. 21) -, único destino possível dessa personagem, superposição de Ema Bovary e do ícone nacional da cativa romântica.

Uma das mais recentes novelas de César Aira traduzidas ao inglês, *Episódio en la vida de un pintor viajero* (2000), retoma o gênero da “novela exótica”, segundo classificação do próprio Aira (“Exotismo”) inaugurado com *Ema, la cautiva*. O ambiente – a pampa – e o tempo – o século XIX – são os mesmos. No entanto, em *Episódio en la vida de un pintor viajero*, Aira aplica a receita dadaísta por ele mesmo dada no caso do mito de Eva Perón: “Basta tomar uno a uno sus elementos [del mito de Eva Perón] (la mujer fálica, la humillación de ser mujer, los vestidos de Dior, la Revolución...) y barajarlos como si los fuera interpretar” (AIRA, 1991, p. 106). Da mesma forma, Aira embaralha a vida de Rugendas, suas atividades de pintor e naturalista, suas viagens ao pampa, além de alguns de seus quadros, para a composição do enredo. A substituição do personagem literário – Ema Bovary – por um personagem histórico, o pintor Johann Moritz Rugendas, discípulo de Humboldt, determina a interferência da biografia no gênero da novela exótica. O narrador parece estabelecer com o leitor, através dos dados precisos e verdadeiros sobre vida de Rugendas



presentes na apresentação da novela, o pacto de documentar a realidade. Por outro lado, a descrição da pampa, outra vez delimitada por uma cartografia veraz, dirige o leitor à paisagem fisionômica que Rugendas pintava, cujo modelo subjaz no texto de Sarmiento, também mimetizado nesta novela.

Em lugar do estrangeiro, como era o caso de Duval, Rugendas é apresentado como *viajero*<sup>10</sup>, isto é, aquele que viaja para contar depois, usando a mirada para distinguir cenas que, misturando natureza e gente local, pudessem mostrar à Europa o outro localizado fora do seu campo visual, tradução literal do adjetivo exótico. As cenas mais determinantes da novela são escritas com a transposição de quadros de Rugendas à linguagem verbal<sup>11</sup>. É o caso da entrada do pintor alemão na pampa (*La carreta*) e a descrição do episódio citado no título (*El malón*, presente numa série de quadros de Rugendas), cenas transformadas em canônicos quadros do gênero da pintura documental de viagem na América Latina.



Johann Moritz Rugendas – *La Carreta*



Johann Moritz Rugendas – *El Malón*

---

<sup>10</sup> No romance contemporâneo, o viajante se inclui nas nomenclaturas com as quais a teoria crítica vem tentando definir a diversidade de personagens relacionados à viagem em tempos de globalização. No caso, faz-se uma diferença entre o estrangeiro (personagem que vive, mesmo por um período curto) num determinado território ocupado predominantemente por pessoas nele nascidas e o viajante, personagem passageiro, muito comum no século XIX, cuja viagem está dedicada à documentação, devida ao Estado que o emprega (caso de Rugendas), ou à iniciativa, privada, de narrar a experiência da viagem, ao voltar a seu lugar de origem (SANTOS, 2002). Em *Exotismo*, Aira acrescenta a essas duas categorias a do “nativo profissional”, que vende ao estrangeiro seu próprio país (colorido, diferente) transformando-o em exótico. Usando a Pérsia como metáfora, Aira assim descreve as três categorias acima: o persa na França, o francês na Pérsia e o persa profissional.

<sup>11</sup> É interessante como a pesquisa recente sobre o romance, em geral dedicada aos paralelismos históricos ou sociológicos com a figura histórica de Rugendas, não tenha percebido como seu enredo é construído por citações de quadros do pintor. Ver, for exemplo, o volume organizado por Nella Arambasin (2005) e o artigo de Holmes (2010).

O próprio narrador ressalta que “Todas estas escenas eran mucho más de cuadros que de la realidad (AIRA, 2000, p. 89). Como um suplemento de tal afirmação, Aira, através do narrador, define o “realismo” que pratica na novela, “En los cuadros se las puede pensar, se las puede inventar [...]. En la realidad, en cambio, suceden, sin invención previa” (AIRA, 2000, p. 89). O realismo apresentado ao leitor é apenas uma transposição das imagens de Rugendas em palavras, isto é, um “artifício” composto com a realidade artística criada pelo artista visual Rugendas. Ao mesmo tempo, com esse preceder, Aira desafia todos os tipos de realismos, já que todo tipo de representação da realidade, visual ou verbal, inclui um julgamento do artista sobre ela e uma consequente reinvenção.

A fusão desses quadros com o realismo predominante na novela determina a quebra do pacto documental. Concretizando o sublime almejado pela pintura da época, do qual o monstro é uma das expressões, Aira reinventa um episódio da vida “real” de Rugendas, a saber, um acidente que lhe causou uma deformidade facial e posteriores problemas neurológicos (PEREIRA SALAS, 1970, p. 24). O acontecimento é transformado num ataque da natureza exótica ao viajante: a obsessão de presenciar um malón para dar “fisionomia” à paisagem deixa o pintor desprotegido contra os raios que o atacam durante uma tempestade. Daí em diante tudo é delirante. Mais quadros de Rugendas se misturam à sua biografia. O famoso registro das tapadas – um dos mais citados quadros documentais de Rugendas sobre os costumes latino-americanos do século XIX, justamente pelo exotismo do tema (o quadro registra a presença, no Peru, de mulheres *criollas* de rosto tapado, remanescente costume árabe da Península Ibérica transplantado à América) – é parodiado com a imagem do próprio pintor depois do acidente. Para evitar aos outros a visão de sua deformidade facial, passa a usar a mantilha de uma mulher para tapar o rosto.



Johann Moritz Rugendas – *Las Tapadas*

O tropo da mudança de sexo é também comicamente atribuído aos índios pelo narrador, quem, pondo em dúvida o mito das cativas, afirma que elas seriam, em grande parte, índios transvestidos (AIRA, 2000, p. 74). A afirmação é, uma vez mais, uma citação de outro dos quadros de Rugendas, no qual, por imperícia do pintor, o corpo da mulher raptada carregada num cavalo por um dos índios parece uma saia usada pelo índio, permitindo incluir a descrição de Aira no que Luz Horne (2011) chama de “realismo indicial”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> De acordo com Luz Horne, o “novo” realismo praticado por Cesar Aira tem um caráter “indicial”, sendo um realismo “fotográfico”, que inclui “pegadas” de sua presença física. Quanto às pinturas de Rugendas citadas no romance ver <<http://cl.kalipedia.com/historia-chile/tema/colonia-en-chile/fotos-malon-mauricio-olho-d-agua>>

A repetição do recurso à mudança de sexo do protagonista sinaliza algo mais profundo do que a mera boutade surrealista. Na verdade, a mudança de sexo dos protagonistas é a mais radical assunção do autor argentino, no que concerne ao tema da identidade nacional. A constância de seu uso ao longo da carreira de Aira alegoriza as contradições presentes em qualquer noção de identidade, seja ela individual ou nacional. Sua admiração por Mário de Andrade reside nesse ponto. Como no caso do escritor brasileiro, que sinaliza, com o romance *Macunaíma*, uma identidade nacional em processo, os personagens de Aira são indivíduos em trânsito, seguindo, com tal identidade mutante, a trajetória de um país "a medio hacer".

É importante notar que a data de escritura de *Episódio en la vida de un pintor viajero*, sempre marcada por Aira ao final de seus livros (marcando a corrida para adiante, já que se pode ver o tempo que levaram para ser escritas) aparece como 1995, o que indica ser o seguimento de sua primeira novela. A publicação, datada de 2000, talvez indique a percepção de Aira sobre o momento certo de publicar uma novela escrita anteriormente. Em 2000, *Episódio en la vida de un pintor viajero* soaria não apenas como uma novela celebratória do fim de um século, quando os projetos nacionais seriam reavaliados, mas também apontaria a percepção, confirmada em novelas seguintes de Aira, de que o exotismo e as identidades nacionais eram temas re-emergentes nas novas "realidades" da vida argentina.

## Exotismo em Buenos Aires

A novela *La villa*, por exemplo, evidencia como as zonas liminares e exóticas, estão, cada vez mais, localizadas no perímetro urbano das cidades. O estranhamento que provocam na imaginação dos argentinos é o tema dessa novela. A fronteira agora está posta nos limites de um bairro, recente e gradativamente ocupado, outra vez, por personagens desterrados. A luta entre a territorialização dos antigos moradores e a desterritorialização dos recém-chegados, constitui o enredo de *La Villa* (2001). A Argentina urbana contemporânea é descrita como uma reedição do tempo modernista, com a diferença de que a imigração europeia transformada em exótica no seu contato com a América é, agora, substituída pela imigração dos vizinhos latino-americanos. Os limites do território de cada uma dessas tribos urbanas (MAFESOLLI, 1991) é marcado por nomes de ruas reais. O realismo de Aira, que chegou a afirmar estar a favor de Lúkcacs na polêmica deste com Brecht e ter em Balzac um de seus modelos (além de Flaubert, já citado), torna-se quase delirante nesta novela. Além dos nomes de bairros e ruas, marca-se o tempo com os meses de um ano particular, evidência, uma vez mais, do realismo "indicial" de Aira. As descrições iniciais do personagem-monstro Maxi, "el más grande, más fuerte" jovem do bairro "argentino", preparam o leitor para uma narrativa de um realismo ilusionista. Na falta de outros interesses, Maxi decide usar seu excesso de força para ajudar os *cartoneros* que passavam diariamente pelo bairro onde vivia. O trabalho voluntário de Maxi consistia em carregar os fardos mais pesados, perfazendo o mesmo circuito dos *cartoneros*, até o limite onde eles se perdiam em "zonas mal definidas, de fábricas, depósitos, baldíos" (AIRA, 2001, p. 17). *La villa/favela*, protagonista da novela, só aparece muitas páginas depois do seu início. Sua descrição como um espaço excessivamente iluminado que afeta a visão do seu espectador, refere-se literalmente ao sentido humano responsável pelo exotismo. Diz o narrador: "Era casi como ver visiones,

de lejos, y acentuaba esta impresión fantástica el estado de sus ojos y el sueño que ya lo abrumaba” (AIRA, 2001, p. 20 – grifos nossos). Esta iluminação inusitada de uma favela, repetida, cada vez com mais diferença, é um dos suspenses da narrativa. A explicação de tamanha profusão de luz será determinante na sua solução. Maxi sequer chegará a participar do desvendamento do mistério, porque sofre de cegueira noturna, sendo incapaz, portanto, de identificar como exóticos os grupos de pessoas a quem ajudava. A cada descrição, por outro lado, se desenha seu conhecimento cada vez maior da *villa*. O intrincado traçado de suas ruas, a falta de centro e, finalmente, as pessoas que a habitavam, “gente que provenía de lugares muy distantes del mundo, y que más de las veces no tenía trabajo fijo y disponía de mucho tiempo libre” (AIRA, 2001, p. 35), a transformam no oposto à fronteira das obras anteriores. Enquanto nestas os juízes do exotismo são os cosmopolitas por eleição, gente cuja localização na escala social lhes permitia viajar para terras exóticas, em *La Villa*, os cosmopolitas que nela vivem, viajaram a Buenos Aires por necessidade, em busca de trabalho<sup>13</sup>. Nem chegam a distinguir-se como material exótico, já que os espaços liminares que passam a ocupar tornam-nos invisíveis para os territorializados moradores do bairro formal de Flores, onde se passa a história.

Mais uma vez, Aira trabalha com o inesperado, no caso, materializado nessa luz que acirra a visibilidade. Seu mistério confere à novela uma mudança de gênero literário. À aparência de novela social sucede o gênero policial. A trama, aumentada agora por uma intriga que envolve a irmã de Maxi e suas amigas, investigadas por um inspetor policial, adquire o tom de uma reportagem sensacionalista sobre tráfico de drogas, transmitida pela televisão, que mantém repórteres imiscuídos na investigação.

Ao final da novela, os perdedores são os imigrantes andinos, como as empregadas domésticas do bairro formal, todas bolivianas, e a maioria imigrante dos moradores da *villa*. Símbolos tradicionais da cultura andina, ao serem usados como estratégia de *marketing* do comércio de drogas ilícitas, deslocam-se do exotismo ao crime. Finalmente, o tom paródico e jocoso da narrativa de Aira transforma essa parábola da crise identitária da Argentina numa farsa que chega a despertar a ira de alguns críticos (ESPERANZA, 2005).

## Conclusão

A parte desconstrutiva (ou destrutiva, segundo Speranza) da obra de Aira é a que mais detratores lhe confere. Sua narrativa, dedicada à fronteira geográfica e social, caracteriza-se, no que concerne à técnica literária, por desconstruir as fronteiras entre os gêneros. A rápida passagem, muitas vezes numa mesma curta narrativa, da comédia à tragédia, do épico à novela realista, da crítica social à farsa, desconcerta leitores e críticos. No entanto, os modelos de Aira se encontram na fase mais construtivista da literatura: o modernismo. A retomada de movimentos de vanguarda, como o surrealismo, e achados das artes visuais do período, como os *ready made* de Duchamp, indicam sua persistência na crença da invenção e na autonomia da arte. Não é casual, ainda, que Aira comece sua carreira reescrevendo um texto argentino fundador e cite como modelo a Mário de Andrade. A obra por ele escolhida, dentre as muitas desse escritor brasileiro, o romance *Macunaíma*, é justamente a que constrói, como muito bem percebeu Aira, com a ficção, uma possibilidade de identidade nacional. Por essa razão, subjacentes ao pós-modernismo e ao pós-colonialismo,

---

<sup>13</sup> Em vários artigos, defendo a distinção entre esses dois tipos de cosmopolitas – por eleição e por necessidade (SANTOS, 2009; 2013, entre outros).

junto aos quais sua obra pode ser cronologicamente localizada, persistem traços das narrativas do *Boom*, do *Post-Boom* e do neobarroco latino-americanos.

A afirmação de que “el americano no necesita viajar tanto como el europeo; en sus países inconexos, a medio hacer, encuentran mitades exóticas mirando por la ventana.” (AIRA, 1992, p.10) é tão similar à polêmica de Carpentier (1948) com os surrealistas, em que o escritor cubano define o real maravilhoso como gênero<sup>14</sup>, que quase se pode afirmar que, ao fim e ao cabo, Cesar Aira é um escritor do *Boom* latino-americano dos anos 60, ou, por sua proximidade com o ideário de Carpentier, um escritor neobarroco. Esta última técnica literária é adotada por Aira, como vimos, em *Como me hice monja* e outras narrativas, para descrever o excesso delirante que emana dos seus enredos. Vale lembrar, ainda, que seu paideuma inclui maiormente escritores neobarrocos argentinos, como Perlongher e outros antes citados, e que o artifício de citação de quadros foi usado antes pelo escritor neobarroco cubano Severo Sarduy no seu romance *Cobra* (SANTOS 2001; 2004; 2005).

A figura da volta, citada por Aira como uma característica barroca do seu texto, pode ser, também, relacionada ao realismo, já que lhe permite atingir o “real de la realidad” (CONTRERAS, 1996, p. 103), o que não invalida sua inclusão numa agenda barroca, que sempre foi realista. Vale lembrar que o excesso de tropos, característico dos textos barrocos, correspondia ao fervoroso intento, durante o século XVII, de descrever, da maneira mais precisa, a “realidade”.

Mesmo que, ao contrário do texto carpentiano, excedido de adjetivos e figuras de linguagem, o texto de Aira ofereça ao leitor um texto referencial, ainda com sua emulação de Flaubert e com seu uso do realismo ilusionista, tal conceito de “real” está de acordo com a “fisionomia” do seu tempo. Informado pela assunção de Jacques Derrida sobre as novas tecnologias, Aira elabora em seus textos o grau de realidade que nenhum olho humano é capaz de captar. Os cenários facilmente reconhecíveis de suas novelas (bairros de Buenos Aires e Rosário, cuja descrição quase pode ser tomada como um guia para o visitante; partes icônicas do país como a pampa, descrita em mais de uma novela) demonstram seu abandono do realismo representacional praticado no século XIX, substituindo-o por um realismo “indicial”. Se alguma definição da obra de César Aira for possível, talvez seja sua proposição de um enredo barroco (suas excessivas narrativas) desenvolvido através de uma linguagem que tenta desesperadamente acompanhar uma realidade que caminha do real ao virtual.

Em todas essas hipóteses, minha leitura das obras de Aira revela um autor que, se escapa a qualquer intento de classificação, vem, por outro lado, deixando seguidores. Na Argentina, no que concerne à crítica do exotismo, seus sucessores podem ser encontrados no grupo Shangai, que inclui Martín Caparrós, Alberto Laiseca, Daniel Guebel e Sergio Chejfec, dentre outros. Ao mesmo tempo, foi seguidor do *post-Boom* e da estética neobarroca, cujos traços nunca desapareceram de sua obra. A melhor realização de César Aira reside na sua permanente “corrida pra adiante”, uma definição que, extrapolando a composição de suas narrativas, descreve seu permanente esforço de acompanhar as mudanças ficcionais e teóricas do tempo em que vive.

Permanece, ainda, na obra de Aira um pilar do programa literário dos neobarrocos: a intenção da reciclagem. Se seu afã é desconstruir, em acordo com sua geração, o essencialismo da identidade nacional dos anos do *Boom*,

---

<sup>14</sup> Refiro-me ao famoso prólogo ao romance *El Reino de Este Mundo*, considerado por muitos como o manifesto do *Boom* do romance latino-americano dos anos 60, no qual Carpentier afirma que, como o “medio hacer” dos países sul-americanos referido por Aira, “la presencia y vigencia de lo real maravilloso... [es] patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonias” (Carpentier, 1949, 11). Esse “maravilhoso”, como o exótico de Aira, pode ser visto apenas se se olhar através de nossas janelas, que podem revelar “una inesperada alteración de la realidad (el milagro) (CARPENTIER, 1949, p. 09)”, no qual os latino-americanos estão acostumados a acreditar.

permanece, em sua obra, por outro lado, como herança dos modernistas e dos escritores do *Boom*, um desejo de re-discutir, ou re-construir, embora sem os materiais nobres com que trabalhavam os modernistas, a identidade nacional. Ao “escritor da cultura de massa”, como aos invisíveis exóticos recém-chegados às cidades do século XXI, cabe construir suas obras (seus abrigos), com as sobras da utopia modernista. Nos dois casos, o exotismo dos recém-chegados – escritores “estranhos”, como Aira, e imigrantes latino-americanos à deriva - vai ocupando, literalmente, o espaço vazio – que a pampa alegoriza - de uma identidade que perdeu suas referências.

SANTOS, L. César Aira's realistic exoticism. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 58-73, 2013.

## Referências

- AIRA, C. *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz. Viterbo Editora, 1993.
- \_\_\_\_\_. *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Copi*. Rosario: B. Viterbo Editora, 1991.
- \_\_\_\_\_. *La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz. Viterbo Editora, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Los dos payasos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Exotismo”. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Universidad Nacional de Rosario. n. 3, p. 73-79, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Exotismo”. **Anais do 3o Congresso ABRALIC**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 2. vol. p. 313-318.
- \_\_\_\_\_. *La prueba*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano/Emecé Editores, 1992.
- \_\_\_\_\_. *La villa*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.
- \_\_\_\_\_. et al. *11 relatos argentinos del siglo XX: una antología alternativa*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1997.
- \_\_\_\_\_. (Ed.); LAMBORGHINI, O. *Novelas y cuentos*. Edición al cuidado de César Aira. Buenos Aires: Sudamericana, 2003. 2 v.
- ALBERDI, J. B. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*. Barcelona: Lingua Digital, 2009.

ANDRADE, M. de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 1928. Ed. Crítica. Telê Porto Ancona López; Ilust. Pedro Nava. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: \_\_\_\_\_. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Intr. Benedito Nunes. *Obras Completas*. v. 6. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 11-19.

ARAMBASIN, N. (ed.). *Aira en réseau: rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira: un episodio en la vida del pintor viajero/un épisode dans la vie du peintre voyageur*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005.

ASTUTTI, A. El retorno de la infancia en Los misterios de Rosario y Cómo me hice monja, de Cesar Aira. **Iberoamericana**. América Latina - España – Portugal, Frankfurt, n. 8, p. 151-167, 2002. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/41673051>>. Acesso em 23/02/2013.

BALLVÉ, M. The Literary Alchemy of César Aira. **The Quartely Conversation**. 2008. Disponível em <<http://quarterlyconversation.com/cesar-aira-how-i-became-a-nun>>. Acesso em 18/05/2013.

BENJAMIN, W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: \_\_\_\_\_. *Illuminations: Essays and Reflections*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1985. p. 217-251.

CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CARPENTIER, A. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. *El reino de este mundo*. 1948. La Habana: Unión de escritores y Artistas de Cuba, 1964. p. 9-15.

CONTRERAS, S. *Las vueltas de Cesar Aira*. **Actual** (Universidad de los Andes), Mérida, n. 33, p. 91-110, 1996. Disponível em <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2452/2385>>. Acesso em 21/02/2013.

DELEUZE, G. *Diffèrence and Répétition*. London: Continuum, 2004.

DERRIDA, J. *De l'Hospitalité*. Anne Duformantelle invite Jacques Derrida à répondre. Paris: Galilée, 1997.

ECHEVERRÍA, E. *La cautiva*. Texto completo. Buenos Aires: Tecnibook Ediciones, 2011. E-Book.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Paris: Gallimard, 1972.

HOLMES, A. Art, Science, and the New World in Daniel's Kehlmann's *Die Vermessung der Welt* and Cesar's Aira's *Un episodio en la vida de un pintor viajero*. **Neophilologus**, Dordrecht, n. 94, p. 195-207, 2010. Disponível em

<<http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11061-009-9194-4>>. Acesso em 05/03/2013.

HORNE, L. *Literaturas reales*. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

LADDAGA, R. *Una literatura de la clase media*. Notas sobre Cesar Aira. **Hispanamérica – Revista de Literatura**, Maryland, n. 88, p. 37-48, 2001.

LINK, D. *La Chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse, 1994.

LUDMER, J. Literaturas postautónomas. **Ciberletras. Revista de crítica literaria y cultura**, New Haven, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em 19/05/2013.

MAFESOLLI, M. *Le Temps des tribus*. Paris: Le Livre de Poche, 1991.

MONTALDO, G. Borges, Aira y la literatura para multitudes. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Rosario, n. 6, p. 07-17, 1998.

O'CONNOR, P. Cesar Aira's Simple Lesbians: Passing "La prueba". **Latin American Literary Review**, Pittsburg, v. 27, n. 54, p. 23-38, 1999. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20119810>>. Acesso em 19/05/2013.

Paz, O. Los hijos de la Malinche. In: \_\_\_\_\_. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. p. 27-36.

POUND, E. ZWECK or the AIM. In: \_\_\_\_\_. *Guide to Kulchur*. London: Peter Owen, 1978. p. 57.

PEREIRA SALAS, E. Rugendas, Juan Maurício. In: \_\_\_\_\_. *Álbum de trajes chilenos*. Santiago de Chile: Editoria Universitaria, 1970.

SANTOS, L. Eva Perón: one woman, several masks. In: HART, S.; YOUNG, R. (eds.). *Contemporary Latin American Cultural Studies*. London: Arnold / Oxford UP, 2003. p. 102-114.

\_\_\_\_\_. How fiction consumes serialized fiction: Radionovelas, telenovelas and contemporary Latin American narrative. **Global Media Journal**, Hammond, v. 2, n. 2, 2003. Disponível em <<http://lass.purduecal.edu/cca/gmj/sp03/gmj-sp03-santos.htm>>. Acesso em 05/03/2013.

\_\_\_\_\_. *Kitsch tropical*. Los medios en la literatura y el arte de América Latina. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2001.

\_\_\_\_\_. *Kitsch tropical*. Los medios en la literatura y el arte de América Latina. 2. ed. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2004.

\_\_\_\_\_. *Tropical Kitsch. Mass media in Latin American Art and Literature*. Trans. Elisabeth Enenbach. Princeton: Markus Wiener; Madrid: Iberoamericana, 2005.



\_\_\_\_\_.; TRISTÁN, F.; FLORESTA, N. Cosmopolitismo y género en el siglo XIX. **Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura**, New Haven, n. 7, 2002. Disponível em <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/santos.html>>. Acesso em 19/05/2013.

\_\_\_\_\_. El cosmopolitismo de mercado: del fin de las literaturas nacionales a la cultura de las celebridades (Brasil, México y Chile). **Revista de crítica literaria latinoamericana**, Medford, v. 34, n. 69, p. 153-166, 2009. Disponível em <<http://ase.tufts.edu/romlang/rcll/numero69.htm>>. Acesso em 23/02/2013.

\_\_\_\_\_. Ni nacional, ni cosmopolita: la literatura hispanoamericana contemporánea. **Cuadernos de Literatura**, Norteamérica, n. 33, v. 17, 2013. Disponível em <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/5598/4470>>. Acesso em 29/07/2013.

SPERANZA, G. Por un realismo idiota. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Rosario, n. 12 p. 1-11, 2005. Disponível em <[http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/speranza\\_\\_b\\_12.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/speranza__b_12.pdf)>. Acesso em 19/05/2013.

STAIGER, E. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp, 1966.

STEINER, G. *On Difficult and Other Essays*. New York: Oxford UP, 1978.

SUSSEKIND, F. *O Brasil não é Longe Daqui; o Narrador, a Viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Pinturas Citadas:

RUGENDAS, J. M. "La Carreta". Disponível em <<http://ateamargemdograndero.blogspot.com/2009/12/aira-e-rugendas.html>>. Acesso em 19/05/2013.

\_\_\_\_\_. "El malón". Disponível em <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mauricio\\_rugendas\\_-\\_el\\_malon.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mauricio_rugendas_-_el_malon.jpg)>. Acesso em 19/05/2013.

\_\_\_\_\_. "Las Tapadas". In: MILLA-BATRES, C.. *El Peru romántico del siglo XIX*. Estudio Preliminar José Flores Araoz. Lima: 1975. Disponível em <<http://cavb.blogspot.com.br/2010/07/retratos-de-tapadas-y-limenas-de-sayo-y.html>>. Acesso em 19/05/2013.

Recebido em 05/abr./2013. Aprovado em 07/jun./2013.

# LITERATURAS EN TRÁNSITO (SOBRE LA NARRATIVA DE SERGIO CHEJFEC)

Ana Cecilia Olmos\*

## Resumo

Este artículo aborda la narrativa de Sergio Chejfec desde un aspecto en particular: los procedimientos de escritura que rompen con los imperativos identitarios que sujetan la literatura a una representación de la cultura de origen. El universo ficcional de Chejfec diseña espacios imaginarios atravesados por tránsitos e itinerarios que problematizan la relación de la escritura con sus anclajes locales. En ese sentido, sus novelas alteran las cartografías literarias que se consagraron con el *Boom* latinoamericano y que las políticas del mercado editorial se encargaron de reproducir hasta el cansancio en décadas posteriores. Como parte de un linaje que incluye los nombres de Borges, Onetti o Saer, la narrativa de Chejfec asume una perspectiva exterior que desestabiliza los presupuestos identitarios erigidos en valor estético. Una perspectiva exterior que es inherente a la literatura cuando se la piensa en términos de autonomía estética, pero que, en este caso, se presenta bajo la forma de un tránsito que socava los protocolos de la representatividad. Una posición estética que Chejfec compartió con otros escritores argentinos que, a fines de los años 80, se reunieron bajo el nombre de Grupo Shanghai.

## Palavras-chave

Cartografías Literarias; Manifiesto Shanghai; Narrativa argentina; Sergio Chejfec.

## Abstract

This paper discusses Sergio Chejfec's narrative from one particular aspect: the writing procedures that shatter the identity imperatives of literature as a representation of the culture of origin. Chejfec's fictional universe designs imaginary spaces traversed by itineraries that problematize the relationship between the text and its local anchors. In that sense, his novels alter the literary cartographies consecrated by the Latin American *Boom* and endlessly reproduced by the literary publishing market in later decades. As part of a lineage that includes the names of Borges, Onetti or Saer, Chejfec's narrative adopts an outside perspective that destabilizes identity suppositions raised as aesthetic value. This outside perspective is inherent in literature in terms of aesthetic autonomy, but in this case, it is present in a transit from that undermines representative protocols. Chejfec shared this aesthetic position with other Argentinian writers who gathered under the name of Shanghai Group in the late 80's.

## Keywords

Argentinian Narrative; Literary Cartographies; Sergio Chejfec; Shanghai Manifest.

---

\* Departamento de Letras Modernas. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) – Brasil. E-mail: [anaolmos@usp.br](mailto:anaolmos@usp.br)

En la primavera de 1987, el *Diario de poesía* transcribía, en la última página del número 06 (seis), un "panfleto" anónimo titulado "Shanghai" que, según decía el copete de la publicación, circulaba por los bares, redacciones y librerías de Buenos Aires. Por detrás de la elaboración del enigmático texto, estaban Martín Caparrós, Jorge Dorio, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Sergio Bizzio, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari y Sergio Chejfec. Al año siguiente, algunos de esos escritores organizarían *Babel. Revista de libros* (1988-1991).

El texto se presentaba como el manifiesto de un supuesto grupo literario autodenominado "Shanghai". A partir de la repetición del sintagma "Shanghai es...", el manifiesto jugaba con una serie de predicados que, en todas sus variantes, desdibujaba el campo semántico del término y atentaba contra una referencia determinada. Las últimas líneas del manifiesto exacerbaban ese efecto de vaciamiento de significado:

Shangai suena a chino básico, y solo lo incomprensible azuza la mirada. Shangai, la palabra Shangai, no existe, porque puede escribirse de tantas formas distintas que ni siquiera es necesario escribirla. En inglés, *to shangai* significa "emborrachar con malas artes y en un puerto cualquiera a un marinero desocupado, y embarcarlo, ebrio, dormido, en un navío a punto de levar anclas".

Shangai es una nostalgia que no está ni en el pasado ni en el futuro.

Shangai es, sobre todo, un mito innecesario.

Shangai, afortunadamente, desaparecerá algún día de las cartas marinas (1987, p.40).

En ese juego paradójico que simula definir lo que resiste a cualquier definición, el manifiesto socavaba el carácter programático que caracteriza al género. En última instancia, "Shanghai" no vehiculaba ninguna propuesta en sentido positivo pero, con esa estrategia discursiva, dejaba implícito su cuestionamiento a cualquier principio representativo a partir del cual se pretendiese definir la literatura. Como explica Martín Caparrós en una entrevista dada en 2011, el grupo de escritores que, con un espíritu más lúdico que programático, se nucleó alrededor del manifiesto "Shanghai" compartía cierto hastío por los efectos residuales del *Boom* latinoamericano y tomaba distancia con relación a sus presupuestos estéticos e ideológicos. A fines de los años 80, esos "efectos residuales" del *Boom* latinoamericano podían reconocerse en las formas mercantilizadas del realismo mágico, en la identificación de la literatura con los valores nacionales o en las demandas de un compromiso político para el ejercicio literario en América Latina, tan debatido en las décadas anteriores. No es difícil identificar esa posición crítica en un manifiesto que embarcaba al lector "con malas artes" en un viaje sin rumbo, hacia un lugar sin origen y sin futuro, hacia "un mito innecesario". El manifiesto expresaba así el deseo iconoclasta de los nuevos escritores que se negaban a limitar la literatura a funciones de representación de lo latinoamericano y sus dilemas. "Shanghai", aunque suene a lejanía exotista, se presenta aquí vaciado de cualquier referencia geográfica específica. En el mejor de los casos, ese significante incomprensible e imposible de ser escrito remite a un verbo de deriva que perturba los diseños cartográficos y sus imperativos ideológicos y estéticos.

Liberada de cualquier finalidad representativa, para los escritores del grupo Shanghai, la literatura sólo podía ser el espacio de expresión incondicionada de una pluralidad de escrituras que resistían a ser pensadas en función de valores positivos y exteriores a ellas y que se sostenían, exclusivamente, en sus singularidades estilísticas. En 1989, Martín Caparrós, en su artículo "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril", publicado en la revista *Babel*, fortalecía esta posición y postulaba la

narrativa “como mundo íntimo, encrucijada de aficionados, lugar de encuentro para nosotros mismos” y agregaba:

Querría insistir: decir que la literatura no sirve, descreer de cualquier función social de la literatura, queda entendido como un grado cero de la escritura, un despojamiento. Si, además, alguien escucha y lee, en el sentido fuerte, o si algún punto de las metamorfosis del lenguaje queda encerrado en una frase afortunada, o si un pujante rascacielos empieza a curvar delicuescentemente sus líneas ante la vista pavorosa de una novela bien lograda, serán todas cosas que aparezcan por añadidura, no buscadas, que serán básicamente innecesarias (CAPARRÓS, 1989, p. 44).

El grupo Shanghai fue una experiencia fugaz y el manifiesto quedó olvidado en las páginas de algunas revistas argentinas de la época<sup>1</sup>. De alguna manera, un destino previsible. Hacia fines de los años 80, ese gesto provocador, que parecía querer recuperar una atmósfera de debate acerca de la literatura, acerca de su ser y su deber ser, estaba signado por un anacronismo del cual estos escritores eran concientes. El manifiesto era apenas un juego que, con cierta ironía, evocaba antiguas disputas en el seno de un campo literario que, por esos años, había perdido su virulencia y se mostraba amortecido debido a la disolución de las tensiones estético-ideológicas que aparejaba el avance implacable de las políticas neoliberales sobre la escena cultural.

En contraposición, el proyecto de hacer una revista se mostró como una estrategia más eficaz a la hora de intervenir en esa escena cultural y abrir un espacio de inserción y legitimación para estos escritores que, en algunos casos, ni siquiera habían publicado aún sus primeros títulos. *Babel. Revista de libros* aparece en abril de 1988, bajo la dirección de Martín Caparrós y Jorge Dorio y se publica hasta marzo de 1991. No se trataba de una revista de literatura que integrase el ejercicio de la crítica con la creación literaria sino de una revista sobre los libros que se publicaban por esos años, tal como rezaba el irónico slogan inscripto en sus tapas: “Todo sobre los libros que nadie puede comprar”. La reseña crítica domina, por lo tanto, las páginas de la publicación y de su lectura pueden deducirse algunos lineamientos literarios que sus colaboradores compartían. En cierta medida, el artículo de Caparrós que acabo de citar resume esos lineamientos al postular la potencia de lo inútil como valor estético, pensar la escritura como dominio de la subjetividad, liberar la literatura de cualquier devoción localista o compromiso ideológico y hacer de ella una “encrucijada de aficionados, lugar de encuentro para nosotros mismos”.

Aunque compartidos, estos lineamientos literarios no suponían una poética grupal, al contrario, abrían las posibilidades literarias a un horizonte de poéticas diversas. Tal vez la enunciación colectiva del manifiesto Shanghai y la peculiaridad de la revista *Babel*, que prescindía de textos de creación literaria, llevaron a confundir ciertos principios estéticos comunes al conjunto de los escritores con una poética grupal que no existió como tal<sup>2</sup>. En todo caso, las poéticas disímiles de estos escritores se convocaban en una toma de posición crítica ante la lógica del mercado que, en los umbrales de los años 90, aún explotaba los “efectos residuales” del *Boom*, reduciendo la literatura a formas

---

<sup>1</sup> El manifiesto “Shanghai” fue publicado en el *Diario de poesía* y en la revista *El porteño*. Abandonado rápidamente como estrategia colectiva, los escritores desmintieron la existencia del grupo como tal, pero no dejaron de alimentar un cierto mito de origen en torno al manifiesto. Poco tiempo después, Viviana Gorbatto hace una entrevista a los escritores titulada “El grupo Shanghai da la cara” donde se percibe ese juego. La entrevista se publicó en *El periodista* de Buenos Aires, n. 181, 26 de febrero al 03 de marzo de 1988, p. 24-25.

<sup>2</sup> Como señala Hernán Sassi, contraponiéndose a las primeras lecturas que se realizaron de *Babel* y que tendían a uniformizar su propuesta: “A la distancia, en vez de mostrarse hija de un compacto ideario, la revista se revela como un prisma heterogéneo en el que convivieron generaciones viejas y nuevas, tradiciones disímiles y hasta antagónicas, genealogías estéticas múltiples e incluso concepciones políticas irreconciliables.” “A pesar de Shanghai, a pesar de Babel”. Disponible en <[http://elinterpretador.com.ar/32HernanSassi-APesarDeShanghaiAPesarDeBabel.html#\\_edn3](http://elinterpretador.com.ar/32HernanSassi-APesarDeShanghaiAPesarDeBabel.html#_edn3)>. Acceso 29 de abril de 2013.

narrativas anquilosadas que la empujaban al nicho de la identidad latinoamericana, de la expresión de lo nacional o de cualquier otra representatividad específica<sup>3</sup>.

La transgresión de los presupuestos de género, la exacerbación de los juegos metaficcionales, el procesamiento ficcional de las teorías literarias, la apuesta al fragmento y la digresión, el culto a lo exótico como forma de liberar a la escritura de sus anclajes locales, son algunos de los rasgos que las poéticas narrativas de estos escritores asumían, más allá de sus singularidades, como estrategias críticas que buscaban liberar a la literatura de cualquier función social inmediata y recuperar la gratuidad de lo inútil y lo innecesario como valor. En un primer momento, esta posición atrajo sobre los escritores del grupo Shanghai el estigma de “posmodernos”, es decir, ajenos a una conflictividad histórica que se diluía en el escepticismo ideológico y la superficialidad estética. Sin embargo, lecturas específicas de esas poéticas ponen en evidencia que esta posición crítica no impide reconocer, como señala Hernán Sassi, que “en sus novelas se reinstauren, se dejen ver preguntas modernas o arcaicas, tribulaciones históricas, estéticas, generacionales y políticas”.

De esas poéticas narrativas que, una vez concluida la experiencia de *Babel*, siguieron sus propios derroteros a lo largo de los años 90 hasta hoy, me interesa abordar la de Sergio Chejfec. En sintonía con aquella posición inicial del grupo Shanghai, la narrativa de Chejfec corroe las pautas literarias tradicionales, subvierte los presupuestos del género, perturba las certezas de la representación, socava el prestigio de los grandes temas y rompe con los imperativos identitarios que sujetan la literatura a la cultura de origen. Es este último aspecto el que quiero comentar en esta oportunidad. Lejos de someter la literatura a una representación del lugar de origen, el universo ficcional de Chejfec diseña espacios imaginarios atravesados por tránsitos e itinerarios que problematizan la relación de la escritura con sus anclajes locales. En ese sentido, sus novelas alteran las cartografías literarias que se consagraron con el *Boom* latinoamericano y que las políticas del mercado editorial se encargaron de reproducir hasta el cansancio. Como parte de un linaje que incluye los nombres de Borges, Onetti o Saer, la narrativa de Chejfec asume una perspectiva exterior que desestabiliza los presupuestos identitarios erigidos en valor estético. Una perspectiva exterior que es inherente a la literatura cuando se la piensa en términos de autonomía estética, pero que, en este caso en particular, se presenta bajo la forma de un tránsito por fronteras geográficas, lingüísticas, literarias o culturales que socava los protocolos de la representatividad.

## La imposibilidad del lugar

*Lenta biografía*, la primera novela de Chejfec, publicada en 1990, explora las formas de la autobiografía. El narrador intenta reconstruir la historia de vida de su padre como una forma indirecta de relatar su propia vida. Se trata, por tanto, de una especie de autobiografía diferida. El recuerdo y la memoria movilizan un relato que se despliega en un ritmo moroso pautado por la sintaxis compleja de la frase, la imprecisión de la conjetura y la vaguedad de la evocación. Como es de esperar en una novela de sesgo autobiográfico, la

---

<sup>3</sup> Me refiero en líneas generales a una posición crítica de estos escritores ante las estrategias del mercado editorial. Esto supone también aludir a las supuestas polémicas que la revista estableció con los escritores de la colección Biblioteca del Sur, del Grupo Editorial Planeta, entre los cuales estaban Juan Forn, Rodrigo Fresán, Tomás Eloy Martínez, Antonio Dal Masetto, Marcelo Figueras y otros. No obstante, como han demostrado varios estudios, esas tensiones se sostenían en una falsa antinomia entre literatura experimental y narración tradicional que no es reconocible en esos términos ni en la revista *Babel* ni en la colección de Biblioteca del Sur. Cfr. el artículo de Hernán Sassi ya citado.

reflexión acerca del tiempo domina la narrativa, sin embargo, la atención dada al lugar como instancia necesaria para la configuración de un recuerdo, por más hipotético que éste sea, no está ausente de ella, dado que el pasado que el narrador desea reconstruir remite a la travesía que alejó a su padre de Europa. Una Europa arrasada por la guerra, donde su familia había sido exterminada y su lugar de origen aniquilado. Con relación a ese desplazamiento, dice el narrador:

Ese mismo mar oblicuo que él atravesó escapando del espanto generalizado, ese continente inclinado de su pasado que él se obstinaba en ocultar – como dije ya quizá demasiadas veces –, producían en mí esos recuerdos sesgados que no son otra cosa que las imaginaciones del pasado, y reproducían – algo involuntariamente – en ellos (en mí) la nostalgia propia de los desarraigos con la particularidad de que no era yo quien los había padecido sino la figura austera y silenciosa de mi padre (CHEJFEC, 1990, p. 102).

Ese pasado que el padre “se obstinaba en ocultar” se inscribe indirectamente en la biografía del narrador como una “nostalgia propia de los desarraigos” que enrarece su relación con la ciudad de origen y le desdibuja cualquier sentimiento de pertenencia:

No hay mayor diferencia entre el vadeo judío del mar Rojo y el viaje de mi padre a través del océano para llegar a la Argentina. Entre estos dos éxodos hubo muchos otros, vertiginosos y desconocidos, y a mí me parecía que con la misma brutalidad con que fueron muertos mis tíos y abuelos la casualidad – para decirlo de algún modo – había obrado para que termináramos naciendo en Buenos Aires (CHEJFEC, 1990, p. 47).

La travesía del padre y su silencio obstinado cancelan un pasado europeo imposible ya de ser aprehendido en un relato de vida. Al mismo tiempo, el carácter fortuito de esa migración corta los lazos del narrador con un pasado argentino, desnaturalizando su relación con el lugar de nacimiento. Ese desajuste se inscribe en las palabras del narrador que retorna insistentemente a esa experiencia de la pérdida irremediable de un territorio originario:

No hay – realmente – absolutamente lugar para poseer algún tipo de seguridades, excepto la certeza de nuestro propio azar y virtualidad que con la intención de perpetuar sólo conseguimos que varíen – indefinidamente – desaviniéndonos en todo momento con la realidad de un modo – aunque gradual – uniforme. No hay absolutamente lugar, y nos acercamos y nos alejamos; pero, no obstante, no hay absolutamente lugar (CHEJFEC, 2007, p. 90).

La primera edición de la novela se publica con un posfacio de Carlos E. Feiling que aparece también, como artículo, en la revista *Babel*. En ese texto, Feiling coloca de forma pertinente las preguntas que alían esa reflexión del narrador sobre el pasado a la imposibilidad de un lugar de origen: “¿Qué pasado tenemos una vez perdido el control sobre el área geográfica, el territorio?”; “¿Qué territorio pertenece a quien no recuerda un pasado?”; “¿Con qué método, cómo vivir en una ciudad en la que se ha nacido por obra de un desplazamiento forzoso, ‘involuntario?’”(FEILING, 1990, p. 05). Las preguntas colocan en evidencia que postular la inexistencia de un lugar de origen no supone apenas su ausencia, sino una relación desajustada con un territorio que ya no puede ser pensado como una instancia de reconocimiento para el sujeto.

Como ya señalé, *Lenta biografía* es una novela que experimenta con los límites de lo autobiográfico abriendo un margen de ambigüedad que permite, en alguna medida, identificar al narrador con el autor. Sería posible, en ese sentido, proyectar esa relación de desajuste del sujeto con su lugar de origen a la posición de Chejfec como escritor y, en particular, a su modo de pensar la relación entre literatura y territorio. En su ensayo “Lengua simple, nombre”,

Chejfec se refiere a la proximidad con la propia historia de vida que marcó la escritura de su primera novela. En ese texto, él reflexiona sobre las formas en que se hace presente en su literatura la extranjería; una extranjería que se deriva de la experiencia de vida de su padre y que se inscribe, no sólo en el nombre, sino también en la lengua, en la peculiaridad de su experiencia de escritura:

Por eso tengo a veces la impresión de escribir una lengua que me pertenece solo con intermitencia, que ha sido adquirida a costa de empeños y malentendidos y frente a la cual, cuando escribo, debo retroceder para tomar impulso como una manera de discriminar mejor lo que estoy queriendo decir. Pero también está el sentimiento contrario, que es un esfuerzo relativo y que, en un punto, escribir es algo natural, más allá de los resultados, cuando se es extraño o imperfecto. [...] Esa sensación de extranjería, percibir la propia escritura como una forma ajena y que se escribe sola, frente a la cual mi tarea consiste en asignar ideas, es para mí una constante (CHEJFEC, 2005, p. 204).

A partir de la lectura de este ensayo, es posible pensar que esa "sensación de extranjería" que atraviesa la relación de Chejfec con la escritura, asume en *Lenta biografía* la forma de un desajuste del narrador con su lugar de origen que le hace imposible cualquier sentimiento de pertenencia. Ahora bien, si en la primera novela esa desavenencia comporta las marcas de la propia historia de vida de Chejfec, en sus novelas posteriores, despojadas de esos indicios autobiográficos, ese desajuste va a adquirir el estatuto de procedimiento literario. La mayoría de los narradores y personajes de las novelas de Chejfec establecen una relación de extrañamiento con el lugar que los empuja a un incesante deambular de recorridos imprecisos y cartografías esquivas. Los relatos avanzan en función de derivas inciertas, generalmente por las periferias urbanas, revelándonos algo de la intimidad de esos narradores y personajes pero también de las condiciones del mundo, en un juego ambiguo de interioridad y exterioridad que densifica la relación entre sujeto y realidad.

## La posibilidad del tránsito

Ese deambular incierto por territorios enrarecidos que predomina en el universo ficcional de Chejfec puede ser pensado como un procedimiento narrativo que desestructura la forma tradicional de la novela. La perspectiva subjetiva que asumen estos relatos del merodeo, el tiempo presente que se pliega al desplazamiento espacial y la indeterminación de las referencias geográficas desestabilizan los presupuestos tradicionales de la objetividad narrativa, el orden secuencial de los acontecimientos pasados y la transparencia de la representación realista. En ese sentido, esta poética resiste a las convenciones fáciles que estimula la lógica del mercado. Sin embargo, ese procedimiento narrativo también puede ser pensado como una constante de la escritura de Chejfec que le permite inscribir, de manera singular en cada una de sus novelas, esa relación de desavenencia entre el sujeto y el mundo. Una desavenencia que, por un lado, sumerge a la narración en la densidad de ese extrañamiento y, por otro, la desterritorializa, liberándola del culto al color local.

En *Los incompletos* (2004), el narrador recibe periódicamente mensajes de su amigo Félix que, desde su juventud, asumió la itinerancia como forma de vida. Poco elocuentes, los escuetos mensajes van configurando una geografía fragmentaria e incierta que empuja la imaginación del narrador hacia la conjetura de un mundo improbable. Al recibir una nueva tarjeta postal de Félix, el narrador especula:

No es que Félix se sintiera perdido, un poco solo y otro poco extraviado, sino que pensaba que la suya era una condición universal: olvidado, difuso, inexistente. Así, la idea de un país propio y de una ciudad natal remitía para Félix al orden de lo documental o lo facultativo, una especie de acto de fe; era posible verificar el recorrido, se podía pertenecer a un lugar, pero ello no se traducían a la esfera de la realidad, porque los países representaban geografías cada vez más inasibles, apelaciones que habían elegido expresarse en voz baja y en un nuevo idioma (CHEJFEC, 2004, p. 62).

Es esta posición de exterioridad, dada por una condición de extranjería o por una simple sensación de extrañamiento con el lugar, lo que define a estos narradores y personajes como "huéspedes escribas"<sup>4</sup> que buscan, sin mucho entusiasmo, rasgos reconocibles en ciudades de rostros "inasibles".

Es el caso también del narrador de *Mis dos mundos* (2008) que deambula mapa en mano por las calles de una imprecisa ciudad del sur de Brasil. Atravesada por cierta ironía, su deriva no tiene otro propósito que el de "empaparse de hábitos locales", sin embargo, su curiosidad se ve tan poco estimulada por lo que contempla que duda entre admitir el tedio que le produce ese paisaje absolutamente previsible o sospechar de sus limitaciones que lo condenan a percibir sólo lo que se repite:

A veces he pensado que son las mismas ciudades las que tienen la culpa. La uniformación visual y económica, las grandes cadenas comerciales, las modas y los estilos transfronterizos, que relegan lo particular a un segundo plano, a un fondo borroso de colores envejecidos. Me cuesta encontrar modales propios en las calles, aun en el caso de que los encuentre y los reconozca, como si el idioma local hubiera hecho silencio y se impusieran las señales de un lenguaje práctico omnipresente, archisabido por todos e indistinto, incluso innecesario, sin modos particulares (CHEJFEC, 2008, p.16).

Como señala Graciela Speranza, debido a su desencanto, ese deambular urbano de las novelas de Chejfec viene a clausurar "una larga tradición literaria de caminantes iluminados" (SPERANZA, 2012, p. 111). Ya no se trata de la *flânerie* baudelairiana, las *promenades* surrealistas, las epifanías del Dublín de Joyce o las utopías revolucionarias de los situacionistas. En estas novelas, afirma Speranza, "sin nostalgia, sin dramatismo, sin revelaciones trascendentes, el paseante avanza entregado al vértigo horizontal de la vida urbana, conectando indicios superficiales, eslabones de una cadena sin secuencia ni sentido fijos" (SPERANZA, 2012, p. 113).

Si tenemos en cuenta la apreciación de Speranza, podríamos decir que en *Los incompletos* y *Mis dos mundos* repercute, sin nostalgia, sin dramatismo, sin revelaciones trascendentes, la frase insistente del narrador de *Lenta biografía*: "no hay lugar, no hay absolutamente lugar". De diferentes maneras, las tres novelas exploran las relaciones que el sujeto establece con el mundo; sus narradores y personajes transitan estableciendo conexiones en un espacio móvil que impide llegar a una instancia de reconocimiento de y con el lugar.

Me parece interesante recuperar aquí la distinción antropológica entre lugar y espacio para pensar ese desajuste entre el sujeto y el mundo que estas ficciones tematizan y también la distancia que la literatura de Chejfec toma con respecto a una función de representatividad de lo local. Desde una perspectiva antropológica, explica Marc Augé (1994), el lugar remite a una construcción simbólica plena de una comunidad localizada que comporta un principio de sentido para quien lo habita y un principio de inteligibilidad para quien lo observa. Principios que se manifiestan en la definición de identidades, la

---

<sup>4</sup> "Pensé que la carta de Félix también podía ser eso, el acto de sometimiento con que se plegaba al hotel Salgado desde el momento cuando dibujó la primera letra, todavía inconciente de pertenecer a su legión de huéspedes escribas" (CHEJFEC, 2004, p. 52).



configuración de relaciones y el reconocimiento de una historia. Por detrás de esta noción de lugar, explica el antropólogo, subyace la idea de una relación de transparencia entre individuo, sociedad y cultura. Las profundas transformaciones del mundo contemporáneo, en gran medida provocadas por los avances tecnológicos en el campo de la comunicación y el transporte, han acelerado los tiempos y, explica Augé, parecen haber suprimido las condiciones de posibilidad del lugar, tal como lo entendía la antropología. En contraposición, lo que esta nueva experiencia de mundo ofrece es una superabundancia de espacios que despliegan superficies no simbólicas abiertas al tránsito. Una torsión paradójica del mundo, se podría decir, que, ante la imposibilidad de disponer de un principio de sentido y de inteligibilidad para pensar el lugar, hace proliferar los itinerarios.

Si para el narrador de *Lenta biografía* lo que se ha perdido es ese principio de sentido que le permita pensar su lugar de nacimiento en términos identitarios, relacionales e históricos, para el personaje de *Los incompletos* o para el narrador de *Mis dos mundos*, que recorren otras geografías, lo que se ha perdido es el principio de inteligibilidad que les permita particularizar las ciudades visitadas. Sea por la migración forzada, la opción por una errancia vital o el deambular aleatorio del viajero, esas ficciones insisten en la misma idea, en el mundo contemporáneo, no hay lugar, no hay absolutamente lugar.

En la última novela de Chejfec, *La experiencia dramática* (2012), acompañamos una larga y morosa caminata de Félix y su amiga Rose por las calles de una ciudad indeterminada. La extranjería de Félix se entrega a la familiaridad urbana con la que Rose lo conduce por lugares que conoce desde siempre. Cruces de avenidas, filas en el café, esperas ante los semáforos, galpones abandonados, son las referencias de un itinerario improvisado que escapan a cualquier forma de localización específica, sea real o simbólica. "Protagonistas de la geografía", Félix y Rose comparten un "aprecio por el rastro" que los empuja hacia una espacialidad anónima, abierta a la experiencia del pasaje, la provisionalidad y lo efímero.

Como en otras novelas del autor, la voz narrativa se pliega al desplazamiento de los personajes haciendo de ese recorrido el principio estructural del relato. Pero en este caso ese desplazamiento adquiere matices particulares gracias a la peculiar afición de Félix por los mapas en línea (*google maps*):

Concibe los mapas en línea como aparatos escénicos de vigilia continua, dentro de los cuales se siente incluido más allá de lo que haga o dónde esté en determinado momento; y por la combinación que encarnan entre observación insomne y fatal permanencia, se han convertido en un modelo de funcionamiento de la realidad diaria que le resulta muy inspirador. No piensa que desde la aparición de los mapas digitales su vida haya mejorado o sea menos indistinta, ni siquiera diferente, pero sí advierte que sus desplazamientos en general se han transformado en algo verificable por partida doble, como si en algún momento hubiese empezado a sembrar un rastro o halo electrónico y ahora estuviera a la mano una forma de asistir a lo que antes hacía pero no podía ver con sus propios ojos (CHEJFEC, 2012, p.10).

La seducción que estos mapas ejercen sobre el personaje hace que su desplazamiento vaya más allá de una deriva vital que indague los vínculos entre subjetividad y geografía. Para Félix, los mapas en línea permiten asistir a la simulación del propio recorrido, sea anticipada o retrospectivamente; ellos despliegan un espacio virtual que, desde la mirada de altura que suponen, le regalan la ilusión de ser espectador de sí mismo. Los mapas en línea seducen porque comportan tránsitos virtuales, desplazamientos simulados, actos en potencia, pero precisamente por ser esa su condición, la de una virtualidad

permanente que nunca se actualiza, esos tránsitos permanecen ajenos a la nostalgia, el dramatismo, las epifanías o los riesgos que definían al paseante moderno.

Sin embargo, como explica el narrador, lo que le intriga y le fascina a Félix de los mapas en línea es esa "capacidad de ensoñación", ese "hacer de cuenta", esa posibilidad que ofrecen de presentir "una existencia paralela y alterna". En su ensayo "La dispersión. Sobre la literatura del futuro como contigüidad" (2005), Chejfec apela a la misma imagen de un espacio alterno y paralelo para figurar el trabajo de la escritura, su intriga y fascinación. La página está siempre disponible junto al escritor, nos explica, como un "espacio alterno y secundario", abierto a todos los tránsitos y simulaciones. Retomando el ideario del manifiesto Shanghai, ajeno a cualquier devoción localista, en ese ensayo, Chejfec propone pensar la literatura da América Latina como un desplazamiento espacial que evite la representación directa del propio lugar, se deslice hacia otros territorios y haga de la narrativa un "culto periférico":

Por ejemplo, una literatura desplazada hacia los países linderos. Argentinos escribiendo sobre Chile, venezolanos sobre Guyana, brasileños sobre Uruguay, chilenos sobre Perú, mexicanos sobre Guatemala. O, para despojarla de connotaciones nacionales, entrerrianos escribiendo sobre Corrientes, merideños sobre Trujillo, paulistas sobre Rio Grande, tabasqueños sobre Chiapas. Ello significaría el futuro literario convertido en realidad y verdad a la vez (CHEJFEC, 2005, p. 33).

Así como los mapas en línea privilegian la posibilidad del recorrido sobre el estado de un saber geográfico y ofrecen un espacio no simbólico abierto a todos los tránsitos, la literatura no tiene por qué remitir a un social orgánico, al contrario, ella se ofrece como una red espacial móvil que perturba las disposiciones de los lugares desdibujando sus identidades. En ese sentido la literatura es "shanghai", una suerte de "navegación permanente" en el espacio del lenguaje que dibuja, para decirlo con la idea de Foucault (1968), una heterotopía geográfica que arruina la disposición de los lugares y sus fijaciones identitarias.

OLMOS, A. C. Literatures in transit (on Sergio Chejfec's narrative). **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 74-83, 2013.

## Referencias

AUGÉ, M. *Não lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

CAPARRÓS, M. Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril. **Babel. Revista de libros**, Buenos Aires, n. 10, p. 43-45, 1989. Disponible en <<http://hablandodelasunto.com.ar/?p=15745>>. Acceso en 18/03/2013.

CHEJFEC, S. La dispersión. Sobre la literatura del futuro como contigüidad. In: \_\_\_\_\_. *El punto vacilante*. Literatura, ideas y mundo privado. Buenos Aires, Norma Ed. 2005. p. 27- 33.

\_\_\_\_\_. *La experiencia dramática*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.

\_\_\_\_\_. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.

\_\_\_\_\_. *Los incompletos*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004.

\_\_\_\_\_. *Mis dos mundos*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2008.

FEILING, C. E. Una novela escrita en la Argentina. **Babel. Revista de libros**. n.17, Buenos Aires, p. 05-06, 1990.

FOUCAULT, M. Introducción. In: \_\_\_\_\_. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1968. p. 01-09.

LIBERTELLA, M. Un cambio de conversación: a veinte años del cierre de Babel. Revista Ñ. **Diario Clarín**, Buenos Aires, 17/06/2011. Disponible en <[http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Luis\\_Chitarroni-Martin\\_Caparrros\\_y\\_Alan\\_Pauls-Babel\\_0\\_501549848.html](http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Luis_Chitarroni-Martin_Caparrros_y_Alan_Pauls-Babel_0_501549848.html)>. Acceso en 09/08/2011.

SPERANZA, G. *Atlas portátil de América Latina*. Arte y ficciones errantes. Barcelona: Anagrama, 2012.

SASSI, H. A pesar de Shanghai, a pesar de Babel. **El interpretador. Literatura, arte y pensamiento**. n. 32, 2007. Disponible en <[http://elinterpretador.com.ar/32HernanSassi-APesarDeShanghaiAPesarDeBabel.html#\\_edn3](http://elinterpretador.com.ar/32HernanSassi-APesarDeShanghaiAPesarDeBabel.html#_edn3)>. Acceso: 29 de abril de 2013.

Recebido em 31/mar./2013. Aprovado em 14/mai./2013.

# LABORATÓRIO DE FICÇÃO CIENTÍFICA: *LOS SORIAS*, DE ALBERTO LAISECA

Graciela Ravetti\*

## Resumo

Ensaio sobre ficção científica, tendo como ponto de partida o romance *Los sorias*, do escritor argentino Alberto Laiseca, publicado em 1998, em Buenos Aires.

## Palavras-chave

Alberto Laiseca; América Latina; Ficção científica; Romance.

## Abstract

Essay on science fiction, taking as starting point the novel *Los sorias*, by the Argentinian writer Alberto Laiseca, published in 1998 in Buenos Aires.

## Keywords

Alberto Laiseca; Latin America; Novel; Science Fiction.

---

\* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Faculdade de Letras - Belo Horizonte - MG - Brasil. E-mail: [gravetti.graciela@gmail.com](mailto:gravetti.graciela@gmail.com)

## Introdução

*Los sorias* (1998/2004), romance do escritor argentino Alberto Laiseca, figura um mundo extraordinário, valendo-se de narrativas e pontos de vista cujas filiações devem ser rastreadas de tão variadas procedências, que só podem vir a ser entendidas como o produto de uma mistura feroz de culturas em línguas e estilos distanciados em tempo e espaço. A ficção científica é uma das práticas textuais evidentes no livro de Laiseca e, se unida ao que é próprio dos comportamentos sociais e comunitários que essa obra recupera, dispendo-os em espaços literários para nada convencionais, ajuda a produzir o movimento de alargar e diluir as fronteiras das culturas indexadas em definições nacionais e marcadas por ideologias regionais e ansiedades globais. Trata-se um romance extenso (1323 páginas) que o autor levou mais de dezesseis anos e três versões para escrever e no qual tenta dar forma literária ao poder absoluto em mundos narrados de tamanha magnitude figurada, que parecem ser a contraface perfeita do tamanho do livro: poder, amizade, morte, técnica, ciência, trabalho, religião, sexo, o mal, a sabedoria, a guerra, o sentido que foge à razão, a dor, o humor, a sátira, as relações de aliança e filiação e, de maneira especial, a arte e a literatura e suas possibilidades de realização e de intervenção nos caminhos das comunidades.

## Ficção científica e cultura

A definição, pelo menos provisória e para o fim de esclarecer o argumento deste trabalho, do termo *cultura* é sempre problemática. A extensão do que recobre seu uso é significativa e qualquer abordagem acaba sendo redutora, porque a coexistência simultânea de posições diversas torna essas posições, *a priori*, um tanto autoexcludentes. Williams coloca esse problema da seguinte forma:

A dificuldade do termo é, pois, óbvia, mas pode ser encarada de maneira mais proveitosa como resultado de formas precursoras de convergência de interesses. Podemos destacar duas formas principais: (a) ênfase no *espírito formador* de um modo de vida global, manifesto por todo o âmbito das atividades sociais, porém mais evidente em atividades especificamente culturais certa linguagem, estilos de arte, tipos de trabalho intelectual; e (b) ênfase em uma *ordem social global* no seio da qual uma cultura específica, quanto a estilos de artes e tipos de trabalho intelectual, é considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais (WILLIAMS, 1992, p. 11-12).

Acredito que pensar a cultura como convergência de interesses cobre o termo de uma atmosfera que está muito mais perto da noção produtiva de *projeto*, de comunidade sempre por vir que de história do que já aconteceu (e fracassou). Cultura seria, então, alguma coisa do que é, mas também estaria entranhado no conceito de cultura o que as pessoas projetam para o futuro – como utopia ou como distopia –, e isso confere ao próprio termo *cultura* um caráter performativo. Tanto no item a) quanto no b) de Williams, a arte entra como componente essencial. No primeiro caso, como parte do *espírito formador* e, no segundo, *como produto*. Nos dois casos, a arte tem o estatuto de prática significativa no interior de sistemas culturais humanos – múltiplos, variados, contrastantes, em conflito – que moldam e são moldados pelas possibilidades humanas no presente. Formatam também, evidentemente, o passado, já que é só a partir das práticas culturais do presente – individuais e coletivas – que se pode tentar recuperar o passado que virá a ser percebido, também, pré-formado

pelas percepções presentes. E, claro, essas práticas significativas estão informadas pelas predições a futuro, pelos projetos de vida, pelos pesadelos do que pode vir, pelos desejos de felicidade e pelos terrores de catástrofes que povoam os sonhos da humanidade. Tudo isso levando em consideração que, como escreve Marshall Sahlins citando Durkheim:

Marx disse: "o país industrialmente mais desenvolvido mostra ao menos desenvolvido apenas a imagem do futuro deste último." Em boa parte, porém, essa predição ainda seria uma ilustração da máxima de Durkheim de que "uma ciência do futuro carece de objeto" (SAHLINS, 2004, p. 63).

Uma ciência do futuro talvez possa carecer de objeto pela condição de inefável que toda ideia de futuro implica, mas, como afirma Jameson na Introdução de *Arqueologías del futuro* (2009), toda utopia política se define a partir da dialética entre a identidade e a diferença, precisamente porque uma política que se queira futura, e por futura entendo nova e satisfatória, deverá ser, por definição, *outra*, se comparada à que conhecemos. Utopia e ficção científica parecem convergir num ponto comum quando são capazes de iluminar construções imaginativas não só na mais conhecida função de "imaginar formas sociais e econômicas alternativas" (JAMESON, 2009, p. 10), mas também na de projetar consequências possíveis dos regimes conhecidos e, ainda, de profetizar algo da ordem do desconhecido que nem os próprios autores seriam capazes de explicitar. Lembro, aqui, as palavras de um dos pensadores hispano-americanos do século XX, Cornejo Polar, em *Escribir en el aire*, o qual, falando sobre a literatura latino-americana e se referindo ao discurso, seu primeiro item de interesse, formula de forma bastante certa um dos aspectos mais salientes dos romances extensos – como *Los sorias*, poderíamos acrescentar – e das leituras que tais mundos narrados requerem:

Como a nadie escapa, la construcción de estos discursos, que por igual delatan su ubicación en mundos opuestos como la existencia de azarosas zonas de alianzas, contactos y contaminaciones, puede ser sometida a enunciaciones monologantes, que intentan englobar esa perturbadora variedad dentro de una voz autorial cerrada y poderosa, pero también puede fragmentar la dicción y generar un dialogismo tan exacerbado que deja atrás, aunque la realice, la polifonía bajtiniana y toda suerte de impredecibles y volubles intertextualidades. En más de una ocasión creo haber podido leer los textos como espacios lingüísticos en los que se complementan, solapan, intersectan o contienden discursos de muy varia procedencia, cada cual en busca de una hegemonía semántica que pocas veces se alcanza de manera definitiva. Ciertamente, el examen de estos discursos de filiación socio-cultural disímil conduce a la comprobación de que en ellos actúan tiempos también variados; o si se quiere, que son históricamente densos por ser portadores de tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia (CORNEJO POLAR, 2004, p. 183).

Portanto, pensar a cultura na qual se encontram determinados produtos – criações culturais e artísticas – da perspectiva da ficção científica que carrega algum senso utópico acaba definindo uma ética da leitura crítica que consiste em partir do reconhecimento da impossibilidade de controlar os fenômenos da imaginação projetiva, constitutivos que são da cultura humana: da imaginação, da memória, da fantasia, dos sonhos, do sofrimento e de potentes forças de observação e de construção linguística. É o caso de alguém como Alberto Laiseca, em quem a experimentação textual com esses componentes do (i)real assume formas variadas e complexas, dentre elas, um certo itinerário heterodoxo de ficção científica. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari afirmam que:

Estamos diante de duas concepções da ciência, formalmente diferentes; e, ontologicamente, diante de um só e mesmo campo de interação onde uma ciência régia não para de apropriar-se dos conteúdos de uma ciência nômade ou vaga, e onde uma ciência nômade não para de fazer fugir os conteúdos da ciência régia. No limite, só conta a fronteira constantemente móvel (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 27).

A ficção científica sempre foi exploradora dessa fronteira que, apesar dos esforços permanentes para mantê-la firme e estável, vem sendo continuamente corroída. Dentre as possíveis filiações que permitem a abordagem de *Los sorias* via a redundância (tradição), a ficção científica oferece um marco no qual a fantasia e o maravilhoso servem de contraponto ao mundo prático e supostamente racionalizado, ao cotidiano do sensível. Um fluir mítico e mágico da matéria que está sendo narrada, enunciada por um discurso materialista e colado ao real do cotidiano, coloquial e satírico, cômico e grandiloquente, cientificista e religioso, meditativo e aforístico, o *nonsense* e o chiste, permite abordagens variadas e até paradoxais. Jameson (1992) opina que o romanesco permite captar ritmos, transformações demoníacas ou utópicas do real, razão pela qual a crítica marxista não deveria desistir dele. Afinal, é possível pensar os gêneros como um parâmetro de orientação para a construção e para a leitura, os gêneros realizando o jogo mais ou menos estabilizado da mediação entre a análise formalista imanente e a perspectiva diacrônica da história e toda dinâmica temporal. Nesses termos, acredito que o ganho cognitivo que pode ser obtido apontando para um saber redundante (a utilização dos gêneros históricos) neutraliza-se com a revelação de uma inevitável violência metodológica – a definição do que é um romance, um poema, um conto e as consequências heurísticas de atos como esses –, que impõem modos de leitura e significações assentados e cristalizados no arquivo literário. Jameson, por exemplo, resgata a relação entre o marxismo e o romanesco como positiva e rentável e sugere uma produtividade interessante entre as duas instâncias:

Deste ponto de vista, as narrativas orais da sociedade tribal, os contos de fadas, que são a voz irrepreensível e a expressão das subclasses dos grandes sistemas de dominação, as histórias de aventuras, o melodrama e a cultura popular ou de massa de nosso próprio tempo são, todos, sílabas e fragmentos de uma imensa e única história (JAMESON, 1992, p. 106).

Fazendo um exercício de leitura com essa opinião de Jameson e focando a atenção em *Los sorias*, pode-se notar que a ficção científica está presente no romance, para começar, pelo extravio e a extrema confusão provocada por uma tecnologia científica da qual não se conhecem os artífices, ou cujos oficiantes são magos ou cientistas dotados de estranhos poderes. Também pela própria ação do livro, em sua quase totalidade, que concentra o foco sobre a zona de intervenção do maravilhoso ou mágico, do mítico secularizado, mas que ainda mantém resíduos do encantamento pré-moderno. Esses contrastes sustentam a tensão acumulada ao longo de todo o percurso do imenso romance, tensão que será fulminada com a imagem ao estilo de “tudo que é sólido se desmancha no ar”, no desfecho do livro, como veremos com mais detalhe na presente análise. Romances como *Los sorias* nunca passam muito longe de serem lidos como uma traumática história infantil, comprometidos formal e tematicamente em forma irreversível pela atmosfera de delírio e inverossimilhança que os envolve, escritos contra a expectativa de serem lidos como *verdadeiros*. Um dos interesses que a ficção científica desperta nos seus fiéis seguidores, e também naqueles ocasionais e bastante menos respeitosos leitores, é a encenação/apresentação, ainda que oblíqua, de debates públicos disciplinares, não somente aqueles deflagrados na esfera mais letrada, por assim dizer, mas também as discussões

bastante correntes no âmbito popular massivo. Debates sobre os limites da ciência contemporânea, sobre os rumos que a humanidade está tomando, sobre os perigos que espreitam a existência, e assim por diante. A fantasia escancarada entrelaça-se com ciência, a religião com tecnologia, a mitologia com história, as fábulas e lendas com os discursos do cotidiano, a magia com os produtos da razão, sempre travando lutas intermináveis entre os opostos, como se se tratasse de uma incessante odisseia intelectual. Desde a mais antiga literatura a que temos acesso, passando por homens intensos e holísticos, decisivos em suas épocas, como Leonardo da Vinci ou Richard Wagner, Goethe e Poe, por exemplo, podemos recuperar o entrelaçado liame que sempre houve entre ciência e arte, mito e literatura, história e ficção na tessitura ambígua e complexa de seus discursos. Leonardo, por exemplo, deixou mais de seis mil páginas e 100 mil desenhos em seus cadernos de anotações, que atestam suas preocupações e deixam ver a concatenação entre os variados e contraditórios estímulos que operaram no seu processo de criação. Nesse sentido,

Da Vinci invocava “uma ciência pictórica” que não fala por palavras (e muito menos por números), mas por obras que existem no visível, da mesma maneira que as coisas naturais, e que se expandem e comunicam com “todas as gerações do universo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 42).

Benjamin, na letra G [Exposições, Reclame, Grandville] das *Passagens* comenta que

Numa perspectiva europeia, as coisas se apresentavam assim: na Idade Média, e até o início do século XIX, o desenvolvimento da técnica em todas as produções artesanais caminhava muito mais lentamente do que na arte. A arte podia levar o tempo que quisesse para brincar com os procedimentos técnicos de vários modos. A mudança iniciada por volta de 1800 impôs um ritmo à arte, e quanto mais acelerado se tornava este ritmo, tanto mais a moda avançava em todos os domínios. Finalmente, chegou-se ao estado de coisas atual: torna-se plausível a possibilidade de a arte não encontrar mais tempo de inserir-se de algum modo no processo técnico (BENJAMIN, 2007, p. 207).

Não seria possível, então, hoje, uma ciência pictórica tal como foi longamente acalentada por artistas de outras épocas, já que talvez sejam poucos os que não são arrastados pelo ritmo enlouquecedor das avalanches tecnocientíficas. É claro que na ficção científica a ciência não é a protagonista das narrativas, afinal, os autores são escritores, literatos e não cientistas. A tecnociência funciona, no romance de Laiseca, como um substrato ou pano de fundo. Atua, também, à maneira de marco a partir do qual se constrói uma visão particular de como uma sociedade, fruto da experiência da contemporaneidade, pode interagir com as mudanças trazidas pelas inovações tecnológicas. Nessas experiências, tanto as do presente quanto as outras, hipotéticas, são ativadas as funções de reconhecimento e de estranhamento provocadas pelo mundo ficcional que se configura como inusual e, ao mesmo tempo, familiar. E tudo com a urgência da violenta aceleração dos processos tecnocientíficos que espreme a arte e a desafia a resolver as tensões criadas na passagem histórica de um regime científico a outro. Evidentemente, porém, é uma passagem temporal que, em parte, se caracteriza pela enfática presença da ciência no imaginário coletivo, cujas cristalizações imagéticas resultam mais exorbitantes e monstruosas quanto mais o olhar dela se aproxima. Nesses termos, não deixa de ser curioso como, ao querer metabolizar em romances as promessas mais delirantes da ciência, o esforço para fazer coincidir o tempo da ciência e o tempo da arte desemboque nessa bizarra entidade conhecida como ficção científica, à luz do que já se viu construir em outros séculos *menos cientificistas*, o que é tanto uma veemente afirmação do próprio tempo quanto uma antecipação.



Como estuda Claire Whitehead (2008)<sup>1</sup>, os primeiros exemplos de “fantastic” na literatura europeia podem ser encontrados duzentos anos atrás. A partir do romance gótico e das narrativas românticas, a começar por E. T. A. Hoffmann, Whitehead observa como é bastante usual que o crescimento do fantástico seja explicado como uma resposta ao positivismo hegemônico, evidentemente trazendo à tona tudo o que as incertezas, falhas, incoerências e fissuras que uma representação pretensamente coesa e firme, completa e total do mundo pode apresentar. O fantástico mantém sua popularidade apesar do império do realismo no século XIX, com as obras de Goethe, Tieck e Hoffmann. Walter Scott escreveu sobre o assunto em 1826 e em 1829, por ocasião dos debates sobre a obra de Ann Radcliffe e o romance gótico. Sempre considerado um gênero menor e marginal, no período de pós-guerra se produz um notável surgimento do gênero fantástico e um considerável aumento de leitores e seguidores deste tipo de textualidade. Não podemos esquecer que não se trata só de “livros de literatura”, e sim observar que o fantástico – no sentido amplo e genérico com que o estamos pensando aqui – é um desdobramento que mina todas as tentativas de tensão mimética em qualquer suporte ou hipotética modalização. São histórias em quadrinhos, *performances* escritas ou não, fragmentos no interior de obras maiores, desenhos e personagens que passam a ser apropriados pelo coletivo cultural. Esse complexo material constitui o denominador comum da ficção científica, que chama a atenção e obtém a eventual aprovação dos leitores e espectadores, encontra lugar em manuscritos anônimos que circulam por ambientes sumamente heterogêneos e pouco controlados, fazem parte de edições próprias dos autores ou de edições não autorizadas.

Nos anos de 1970, o livro de Tzvetan Todorov foi muito lido e comentado – até hoje é um dos textos mais citados sobre o assunto – e impactou tanto a teoria quanto a historiografia do fantástico, por sua proposta de definição terminológica que foi lida e utilizada quase como um texto religioso e se transformou em catecismo de classificação. Para Todorov, “the fantastic is the hesitation experienced by a being who knows only natural laws when confronted by an event which is seemingly supernatural” (TODOROV, 1970, p. 29), uma das citações mais populares da teoria e da crítica literária das últimas décadas. No âmbito latino-americano, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Juan José Arreola são alguns dos mais destacados praticantes do gênero. No caso de Borges, algumas de suas ideias, de central importância no que se refere ao alcance internacional, à abertura, às condições gerais de leitura que oferece o gênero, aparecem já na sua inaugural *Antología de la literatura fantástica*, organizada em conjunto com Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, em 1940. No prólogo da *Antología de la literatura fantástica* são discutidas as estratégias narrativas e as temáticas que os organizadores consideraram próprias do gênero fantástico, sendo que a escolha que os autores fizeram para organizar o livro dá, também, uma resposta teórica às indagações sobre o assunto. A influência de Borges surge de sua produção ficcional, crítica e de comentarista, sempre com uma perspectiva transnacional. Como Borges falou em diversas oportunidades, um de seus autores preferidos foi Herbert George Wells – ficção científica – cujas ficções foram as primeiras que ele leu e que, talvez, como gostava de dizer, seriam as últimas.

Uma pergunta que se impõe é: quanto será que devem os realismos fantástico, maravilhoso e mágico e outras formações literárias semelhantes às narrativas de ficção científica – a maioria de cunho popular, sobretudo os textos direcionados às classes mais baixas, produzidos por autores marginais ao

---

<sup>1</sup> Citando L. Venuti, na Introdução a *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995).

cânone? Esse tipo de textos, discriminados e quase totalmente abandonados pela crítica acadêmica, nos quais o impossível de comprovar está lado a lado com o não comprovável, receptivos ao impacto provocado pelo aparecimento e popularização das tecnologias voltadas ao visual a partir do fim do século XVIII, contribuíram muito mais do que se imagina na elaboração das “altas literaturas”. As sofisticadas máquinas de narrar, às quais as comunidades interpretativas foram significando e entrelaçando com critérios que mais do que elementos para valorar eram já programas de canonização, beberam em formas, tramas, linguagem das “literaturas ínfimas”. É interessante pensar sobre o *pathos* particular da ficção científica e sua relação específica com a natureza, a história e a ética, fatores determinantes na feitura das obras do gênero e elementos importantes na formação cultural coletiva. A escrita dos reclames, as consignas estampadas nos muros, a fotografia, os panos de fundo do cinema desde seus inícios, a televisão hoje, todo tipo de cartazes que dão às cidades seu visual contemporâneo, a arte de rua cujas maravilhosas e performáticas realizações são como uma espécie de *história secreta da modernidade*, tudo isso entra na composição do gigantesco afresco visual, formal e narrativo que é a arte visual urbana contemporânea. E esse afresco é essencial na constituição da história das artes, absorvido como foi pelos artistas das diversas épocas, assim como aconteceu com os cartazes revolucionários, que compõem o que Benjamin chama “literatura mural”, que foram determinantes para a difusão e a retroalimentação de ideias, via imagens. Se, como queria Vico, cada época demonstra possuir seu próprio método ou perspectiva para ver e articular a realidade, o grau de abstração e de criação que os poetas alcançaram no século XX teve muito a ver com, ao menos, dois aspectos. Por um lado, com um desenvolvimento prolífico da ficção de diversos tipos e, por outro lado, com um nível de abstração discursiva e racional que permitiu aos artistas entrar na luta por dar conta – dimensionar – das eras de resultados da barbárie modernizada, armada e coberta quase totalmente por um manto pseudocientificista. Benjamin cita a E. J. L. Meyer, que reflete sobre uma ideia afim ao que estou propondo aqui:

Os panoramas foram introduzidos na França em 1799 pelo engenheiro americano Robert Fulton. Foi, porém, um certo James Thayer que, depois de ter adquirido a patente, explorou as duas rotundas no Boulevard Montmartre, separadas pela Passagem então chamadas dos Panoramas. Esses vastos quadros circulares pintados em trompe-l'oeil e destinados a serem olhados a partir do centro da rotunda, representavam cenas de batalhas e vistas de cidades (BENJAMIN, 2007, p. 569).

E, mais adiante, Benjamin afirma que há “uma vasta literatura cujo caráter oferece um equivalente perfeito aos dioramas, panoramas etc.” (BENJAMIN, 2007, p. 573). São as coleções folhetinescas e séries de esboços da metade do século, e relaciona os dioramas “com suas mudanças de iluminação” com as imagens movediças de Proust e assinala: “Aqui, a forma mais rudimentar e a mais elevada da *mimese* dão-se as mãos” (BENJAMIN, 2007, p. 573). As imagens dos cartazes publicitários, o cinema que substituiu os panoramas, entrelaçam-se nas paisagens – especialmente as urbanas. Ao longo das ruas, dentro das casas, nos grandes edifícios de empresas e instituições, nas lojas, as cenas da vida se misturam com as imagens da decoração e do entretenimento. À luz das diferentes horas do dia, segundo o passar das estações e ao ritmo do clima, a cidade moderna de que Benjamin deixa registro era o marco de exposição de figuras de mortos e de desconhecidos, cenas mitológicas e fantásticas, fotografias dos mais diversos tipos que funcionavam como pano de fundo dos viandantes, da perspectiva de um observador das ruas com um bom ângulo de observação. Era essa uma experiência diária e habitual que começava

a se tornar rotina. Mas demoraria um tempo para isso efetivamente acontecer. É assim como essa imaginária, unida intrinsecamente com a vida cotidiana, quebra os quadros lógicos com os quais uma modalização de realidade tinha sido construída e absorvida pelo conjunto da população, emoldurada à imagem e semelhança das possibilidades de percepção da maioria. Evidentemente, esse é apenas um exemplo significativo de como experiências com as novidades culturais e com a trivialidade dos apelos visuais modernos passam a estimular imagens *fantásticas* nas narrativas romanescas, espaço de criação no qual as misturas e abstrações estimuladas pelas atrações sensoriais resultam surpreendentes e entram na denominação de fantásticos, ainda que talvez poderia afirmar-se que resultam de uma tensão mimética bastante clara. A ficção *fantástica* e a científica devolvem aos leitores uma interminável fala imagética povoada pelas coleções de materiais recolhidos das experiências da modernidade, metabolizadas no fluxo narrativo. Assim, as experiências de leitura dos textos fantásticos, como a ficção científica, produzem novas expectativas – digamos: a uma segunda potência – que acabam cumprindo um rol estratégico na constituição dos imaginários sociais, em grande parte descaracterizadas já essas expectativas, se comparadas às provocadas pelos estímulos sensoriais da urbanidade moderna. Benjamin, em “O narrador” (1987), afirma que, embora os primórdios do romance remontem à Antiguidade, foi necessária a passagem de centenas de anos para encontrar disponíveis, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis ao seu florescimento. Nesse sentido, entende que o grande livro do gênero é *Don Quijote*. Já Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (1988), ressalta o peso do romance grego na formação do gênero e observa que é da natureza do romance a autoconstituição permanente na ausência de um modelo genérico. Benjamin, fascinado pelas exposições do século XX, que dão um alimento novo a sua teorização, comenta:

Exposições. “Todas as regiões, e mesmo, em uma retrospectiva, todas as épocas. Da agricultura à mineração, da indústria e das máquinas, mostradas em funcionamento, até as matérias-primas e o material manufaturado, até a arte e o artesanato. Há nisso tudo uma necessidade singular de síntese prematura, que é própria do século XIX também em outros domínios –  **pensemos na obra de arte total**. Ao lado de motivos inegavelmente utilitários, esse século queria fazer surgir a visão do cosmos humano lançando-se em um novo movimento” (Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Leipzig e Berlim*, 1928, p. 37.) Expressa-se nestas “sínteses prematuras” também a tentativa de fechar sempre de novo o espaço da existência e da evolução. Para impedir a “ventilação das classes”. (BENJAMIN, 2007, p. 211 – grifos nossos).

Cito um fragmento da entrevista de Flavia Costa a Alberto Laiseca, no qual entrevistadora e entrevistado estão falando dos romances de Laiseca *Los sorias* e *El gusano de la vida misma*:

- ¿Qué le interesa de ese mundo?
- La contemplación del universo. Cómo se mezcla de manera tan alquímica lo sobrenatural con lo natural. Yo creo que este mundo es una construcción de los dioses y que es una mezcla exacta de lo natural con lo sobrenatural. Creo en este cenicero, un objeto físico, concreto. Pero pienso que además hay un segundo cenicero invisible que está sosteniendo la existencia de este cenicero físico. Y a su vez este cenicero físico sostiene la existencia del invisible. Me maravillan los misterios del universo. Cómo funcionan las cosas, entre símbolos y cosas absolutamente concretas.
- Cuando estudia física, astrología, historia antigua, ¿está juntando material para la literatura, o la literatura, sumada a todas esas cosas, es material para la vida?
- Todo es material para la vida. Independientemente de que sea usado para la literatura, la vida es lo primero. Entre literatura y vida, primero está la vida.
- ¿Y qué papel juega la literatura?

– La literatura es una bisagra, una conexión con lo que yo llamo la cuenca oceánica del mundo. Es una forma de purificación, de humanización. La humanización es un problema que está en toda mi obra. Stephanie es un personaje exagerado pero no tanto: es como Stalin. Y cuando el gusano trata de humanizarla contándole cosas de su pasado, y para ver si salva el matrimonio, ella le dice: "Decadente. No hay verdadera voluntad de poder. Usted es putito." Claro, todo aquel que no sea frío, hierático, inhumano es putito.

– Yo creo en la concentración del poder. En mi tecnocracia el Monitor tiene que ser poderoso: escucha a los demás, pero hay un solo jefe. El tema es cómo se usa ese poder. En la primera mitad de *Los sorias* el Monitor es muy malo. Pero después se humaniza. El drama, justamente, es que cuando se humaniza por completo, en vez de lograr lo que debería lograr –ser más poderoso que nunca –, se da lo que ya se sabe: sos más poderoso que nunca por dentro, pero afuera empiezan los problemas. Problemas físicos, pequeños detalles como perder una guerra, cosas así.

– Yo creo en el poder de la técnica, de las máquinas. Y te digo por qué: sólo mediante la técnica podemos lograr vencer al anti-ser. Él también es un dios, pero quiere la destrucción de todo. Se lo dice el gusano al científico: "Nuestro enemigo es uno: el dios malo que no nos quiere." Y el otro no entiende un carajo.

– Las máquinas son nuestra salvación, porque uno de los mayores problemas de los seres humanos es que nuestras vidas son muy cortas. Para empezar a hablar, deberíamos vivir al menos 750 años con juventud, fuerza y todo. Ahí sí uno podría aprender unas cuantas cosas. Pero lamentablemente no es así. Para eso tenemos las máquinas más y guardan en su cerebro electrónico las memorias, multiplican las fuerzas, nos alargan la vida, nos cuentan la historia (COSTA, 1999, s. p.)<sup>2</sup>.

A citação acima, de extensão incomum, apresenta algumas opiniões de Laiseca, bastante paradigmáticas de sua posição sobre os temas que interessam neste ensaio, especialmente técnica e poder, certamente entre os mais discutidos tanto nos debates nos espaços institucionais quanto nos públicos e massivos. Em todas as suas intervenções públicas, o autor causa, no mínimo, desconforto por sua franqueza pouco usual em quesitos nos quais a prudência politicamente correta aconselha respostas-padrão, regularmente aceitas e partilhadas pela maioria. Se, por um lado, colocações como essas – habituais e repetidas por parte do autor – dificultam a salvaguarda da figura de nosso romancista num baluarte seguro de escritor de esquerda ou progressista ou, pelo menos, não conservador, por outro, sua singularidade polemista o situa em permanente confronto com seu entorno intelectual, pautado por ideias muito mais facilmente aceitas como crítica, precisamente, aos temas do poder e da técnica. Laiseca, em entrevistas como a que pode ser lida acima, e o narrador principal de *Los sorias*, em várias passagens, coincidem em afirmar que um romance está composto, entre outros materiais, por todo o imenso arquivo de literatura barata e popular, especialmente aqueles textos que faziam voar a imaginação infantil na época em que o autor era um menino cheio de problemas, dos que fugia lendo gibis. Muitos dos temas, tropos, formas e convenções da ficção científica têm lugar nesse romance: viagens no tempo, corpos mecânicos vivos (robôs, *cyborgs*, animais metálicos), invisibilidade, transferência de identidades, poderes extraordinários, armas e máquinas de poderes inimagináveis, teletransporte, viagens espaciais, fenômenos psíquicos, os paradoxos do tempo. Mas, como foi dito anteriormente, não se trata nem de um escritor profissional de ficção científica e também não se restringe a obra a esse gênero.

O cenário planetário do romance *Los sorias* revela um mundo que muito se assemelha às imagens e representações do planeta que foram elaboradas nos anos de 1970 e 1980, na época da guerra fria com suas partições ideológicas e econômicas, cenário disposto como um palco gigantesco de ópera bufa na qual

<sup>2</sup> Entrevista online. Disponível em <<http://www.literatura.org/Laiseca/alR5.html>>. Acesso em 31 de maio 2013.

todos os piores prognósticos e profecias, os medos mais angustiantes realizam-se até a destruição total. A relação tão típica de uma boa parte da ficção científica com o imaginário medieval é, também, um aspecto que se manifesta em *Los sorias*, assim como outros elementos, dentre eles, a epígrafe do livro, assinada por Almanzor, cuja figura é recuperada ao longo do romance em alguns fragmentos. De Almanzor a Borges há um caminho bastante claro de conexões na escrita de Laiseca: menciono aqui a maneira de exemplo “El jardín de senderos que se bifurcan”, relato de *Ficciones*, no qual Borges estampa uma teoria do romance que parece em muitos aspectos um dos fundamentos de *Los sorias*, e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, no qual se inventa um planeta onde se assenta uma cultura totalmente outra. O livro como um todo está escrito utilizando como um de seus procedimentos decisivos o diálogo explícito com as mais variadas obras de todos os tempos. A ideia de que “Todo futuro es fabuloso”, estampada em *Concierto Barroco* (1974) por Alejo Carpentier e retomada por José Saramago como epígrafe em *A Jangada de Pedra* (2006), poderia ser recomposta como “Todo passado, presente e futuro é fabuloso”, a partir de *Los sorias*. E esse fabuloso teve, na América Latina, diversos momentos de reescrita que fulguraram como *insights* e como marcas que voltam a ser retomadas e recontadas. O poder da literatura trespassa o pessimismo e o niilismo, ressignificando as imagens e reformulando conceitos. A invenção da América (Edmundo O’Gorman), as culturas pré-colombianas, a procura dos diversos *paraísos* no novo continente, as sagas e narrativas sobre origens encontradas no continente americano, as matérias antigas e medievais que traziam no imaginário os conquistadores, a mitologia, as lendas, as crenças, tudo faz simbiose na literatura e encarna no que aqui chamo romance total.

A ficção científica é um dispositivo cultural bem adequado para revelar sentidos da vida contemporânea, com a superabundância de tecnologia, em metamorfoses continuadas que provocam esperança, medo, culpa e senso alternativo de autoconfiança e de impotência. A ficção científica oferece, ainda, uma dimensão cultural que articula um conjunto de situações, cenários, personagens e situações que revelam os desejos, os medos, os pesadelos e as mais articuladas ideologias sobre o mundo que as pessoas acalentam em suas reflexões, pensamentos e desejos íntimos, tudo em chave de artifício explícito. Não sugiro aqui que Laiseca seja um escritor de ficção científica *ortodoxo*, mas certamente participa desse sistema cultural. Os processos maquínicos oferecem um conjunto de conhecimento coletivo, de reações e comportamentos que, ainda que recuperem comportamentos que, de tão antigos poderíamos dizer que são atávicos, também projetam o nunca acontecido, uma memória em prospecção. Em *Los sorias*, a história gira em torno de vários eixos, porém todos convergem na grande guerra entre as potências do mundo e sobre os desenvolvimentos maquínicos tecnocientíficos que impactam as pessoas e suas ações, o tempo e seu decorrer, o espaço e a percepção que dele pode ter qualquer humano e de sua utilização como arma. Já no final do livro, quando a guerra está perdida, o narrador de *Los sorias*, explica que as abandonadas seções regionais que a seção “Instrumentos” possuía em *Tecnocracia Septentrional*, ficariam como inacessíveis máquinas do tempo projetadas ao porvir. Quiçá algum habitante do futuro viria a ter acesso a uma delas mediante perfurações ou graças a algum movimento tectônico que produzisse uma greta bastante profunda como para tocá-las. Essa possibilidade era uma espécie de sentimento de utopia ardente, sobretudo para os amantes desinteressados da ciência, que sonhavam que um dia os inúmeros segredos tecnológicos e políticos que permaneciam sepultados viriam a ser conhecidos pela posteridade. A tremenda maquinaria e as poderosas obras de arquitetura e engenharia realizadas, especialmente em *Tecnocracia*, e o poder absurdo das armas que se utilizam – que oscilam entre o que é da ciência

mecânica e o que é da ciência mágica – não conseguem evitar o gigantesco conflito, pelo contrário, é um forte indício de motivação da guerra. E é precisamente Tecnocracia, o lugar onde a sofisticação tecnocientífica e mágica é mais relevante, a que é massacrada ao fim da guerra. Na verdade, no desfecho do romance, com a imagem de um filme que se autodestrói, o leitor fica sabendo que esse mundo ao qual se acostumou durante a leitura é uma civilização perdida cuja memória foi apagada.

### **Para uma historiografia crítica da ficção científica**

Explicando como há poucos estudos sobre ficção científica na literatura hispano-americana, em um artigo de 2003, Dziubinsky destaca como fundador do gênero na região o livro de Manuel Antonio de Rivas, mexicano, redescoberto pelo historiador, também mexicano, Pablo González Casanova e publicado no seu livro *La literatura perseguida en la crisis de la colonia* (1958), depois de resgatá-lo das profundezas ignotas do Arquivo Nacional de Cidade do México. Tal fato retira do texto o estatuto canônico de “dar origem” a uma linha genérica no campo da crítica literária, ainda que seja incerta sua importância entre seus contemporâneos. Fernández Delgado (2004), em artigo sobre o texto de Rivas, no livro organizado por Lockhart (2004), escreve sobre o frei franciscano do século XVIII, mencionado nos arquivos da Inquisição em razão do julgamento ao qual foi submetido em 1775, em Mérida (Yucatán, México). As acusações elencadas nos autos permitem entender o motivo pelo qual o livro foi tirado do público e seu autor satanizado, mas as que mais me interessam são sua conhecida queda por livros proibidos e os libelos que ele gostava de escrever contra seus colegas. As onze páginas do texto de Rivas tratam de uma viagem imaginária e seu título é: *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un anctitona o habitador de la Luna, y dirigidas al Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de kyries funerales en la parroquia del Jesús de dicha Ciudad, y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la Península de Yucatán, para el año del señor 1775*. Segundo o que registra a historiografia atual, o texto de Rivas teria iniciado o gênero na América hispânica, ainda que sua descoberta oficial demorasse dois séculos, e só fora trazido para conhecimento e consideração dos leitores e dos estudiosos em 1977, quando foi objeto de um trabalho acadêmico. Parece ser bastante evidente que Rivas levou em consideração a tradição do gênero a partir de *A verdadeira história* de Luciano de Samósata (120 d. C.), *A nova Atlântida* de Bacon (1629), *Somnium* de Kepler (1634), *The Man in the Moon* de Godwin (1638), *Discovery of a New World* de John Wilkins (1640), *The Voyage to the Moon* de Bergerac (1657) e *Conversations on the Plurality of Worlds* de Bernard le Bovier de Fontenelle (1686). A demora em ser descoberto explica a falta de influência do texto sobre o desenvolvimento do gênero na América Hispânica. Provavelmente, o fato de a Igreja da época da Colônia proibir ou não encorajar o desenvolvimento da ciência especulativa na América e a constante luta pelo domínio entre ciência e religião no mundo em vias de modernização deve ter influenciado o escasso desenvolvimento do gênero. Gabriel Trujillo Muñoz (2000) elenca na ficção científica mexicana tanto autores que se dedicaram ao gênero de forma explícita quanto outros que não se enxergam como praticantes do gênero, como seria o caso de Juan José Arreola.

Nesse sentido, pode ser mencionado, como outro momento nodal desse combate da ficção científica por se consolidar, a chamada escola modernista, especialmente na figura de Rubén Darío, que, nesse período, enveredou pelo esoterismo aliado à mitologia de diversas origens – notadamente no “Colóquio

dos Centauros”, poema hermético muito extenso, de *Prosas Profanas* – na esteira dos debates realismo/fantástico e literaturas altas e baixas, que se alastrava pelo Ocidente, na época. Ainda que se trate de um poema e que não respeite as coordenadas básicas da ficção científica, há no “Colóquio dos centauros” uma evidente tentativa de extrapolar os caminhos mais óbvios da divulgação científica. O eu lírico considera a linguagem científica como instrumentalista e reducionista ao extremo, em oposição a elementos variados que expõem outras demandas de sentido, muito fortes na época, como o esoterismo, as possibilidades heurísticas dos mitos – gregos e americanos – e as figuras entre míticas e sobrenaturais propostas por diversas religiões muito difundidas. Na literatura hispano-americana pode-se dizer que essas e outras faixas de saberes alimentaram correntes artísticas, algumas mais célebres que outras e todas de definição incômoda, como o realismo mágico das décadas de 1940, 1950 e 1960, o maravilhoso dos anos 1960 e 1970 ou os realismos fantásticos do Rio da Prata durante os três últimos quartéis do século XX. Pensando numa possível operação de leitura que consiga amenizar a rede de complexidades dos textos que costumam ser incorporados às listas de um realismo ou de outro – mágico, maravilhoso ou fantástico –, e com o objetivo de dar produtividade ao esforço de interpretação da matéria narrativa produzida durante o século passado na América Latina, uma significativa parte da crítica, especialmente nas décadas de 1970 e 1980, recorreu a definições com oxímoros como títulos, na tentativa de dotar a matéria de uma espécie de coerência, como se de um sistema sincrônico se tratasse, sendo, pelo contrário, evidentemente um conjunto heterogêneo de romances escritos desde finais da década de 1940 e em territórios culturalmente diferentes. A força de abrangência que se pretendeu dar às classificações e a proliferação dos estudos variados e de signos até opostos chegaram a um ponto em que ou se aceitava que seria possível definir o estatuto do maravilhoso, do fantástico, do mágico, do sobrenatural e outros campos semelhantes e se procuravam heurísticas adequadas ou se retirava a pressão classificatória para dedicar os esforços a empreendimentos críticos e teóricos de maior refinamento retórico.

No campo internacional, a história da crítica da ficção científica é, como se pode imaginar, breve também. Podem ser encontrados os primeiros estudos só a partir do século XX. Thomas Clareson, em *An Annotated Checklist* (1972), tentou identificar e descrever um *corpus* de ficção científica bastante antigo. O *Amazing Stories Quarterly* publicou estudos desde 1926. A. Langley Searles, em um artigo de 1980, mostrou que a crítica de ficção científica começou, efetivamente, com o periódico *The Science Fiction Critic*, que publicou catorze números entre novembro de 1935 e dezembro de 1938 (*apud* EVANS, 1999). Os estudos sobre o assunto citam a *Encyclopedia of Science Fiction* (1993), de John Clute e Peter Nicholls, na qual a obra de Rivas é mencionada por Mauricio-José Schwarz, no seu ensaio sobre ficção científica na América Latina. Encontram-se, antes do século XX, e de uma perspectiva bastante ampla, elucubrações sobre a ciência na ficção e suas possíveis chaves históricas, fazendo parte de narrativas de ficção de racionalização conjetural. É o que acontece com os clássicos Wells, Verne, Poe, Shelley, Mercier, Swift, Defoe, Cyrano de Bergerac, Godwin, More, Luciano de Samósata, e outros que, além de produzir obras, opinaram sobre o gênero, quase sempre de maneira oblíqua<sup>3</sup>. Na América Latina, esses lugares cinzentos e fronteirços têm sido comumente rotulados como realismo fantástico, maravilhoso ou mágico, cosmologias, textos míticos ou sagrados, etc. Muitos autores consideram o livro de Mary Shelley, *Frankenstein*, como o iniciador da série para o romance europeu e ocidental, especialmente no que se refere à

---

<sup>3</sup> Ver uma interessante bibliografia de textos de importância para a ficção científica, a partir de 1634 no site <<http://www.depauw.edu/sfs/biblio.htm>>.

ficção científica que toma como tema o corpo em transformação, a ficção científica biomédica. Muitos e importantes romances podem ser lembrados como continuadores dessa linha que alcança uma expansão interessante nestes tempos de imaginação biotecnológica. Livros como o *Bleak House* (1852) de Charles Dickens, em que um dos personagens morre por combustão humana espontânea, ou *A laranja mecânica* (1962), de Anthony Burgess, livro e filme que causaram grande impacto na época, até o ponto de o filme ser proibido em muitos países durante décadas, como na Argentina, são bons exemplos da ficção biomédica. É interessante tentar descobrir as razões pelas quais um livro, pertencente a um gênero supostamente só de entretenimento, consegue adquirir tamanha importância, ao ponto de estar na primeira linha dos alvos da censura da época. Na literatura argentina, me parece paradigmático *Dormir al sol*, de Adolfo Bioy Casares, entre outros.

Segundo Raymond Williams (1988) há três tipos de ficção científica, que ele denomina *Putropia*, *Doomsday* e *Space Anthropology*. Para Williams, esses modos têm relação direta com as estruturas de sentimento contemporâneas. Por *Putropia*, entende-se um tipo de narrativa que pode ser lida como a corrupção dos romances de Utopias, característicos do século XX, e os exemplos mais notórios são *We*, de Zamyatin, *Brave New World*, de Huxley, e *1984*, de Orwell, entre muitos outros. *Doomsday* é o gênero muito popular que, com bastante ingenuidade e variedade, parece se apartar totalmente da vida num exercício de ficção escancarado. Os exemplos são as obras de John Wyndham, van Vogt e outros. Histórias de sistema solar queimando, bombas caindo, movimentos de fora do planeta, o universo se contraindo, em bombástica mistura de ciência e guerra, muito popular nos *blockbusters* do cinema contemporâneo. O homem alcança seu ponto mais baixo, os mitos se realizam, a quebra do sistema social encontra sua hora. Antes da Segunda Guerra Mundial, Wyndham escrevia exclusivamente para as revistas *pulp*, mas logo após a guerra ganhou fama fora dos limites dos fãs da ficção científica. Seus romances mais famosos são *O dia dos trífidos* (1951), *O kraken espreita* (1953), *As crisálidas* (1955) e *As facas de Midwich* (1957). Na América Latina e especialmente na Argentina, não se pode deixar de mencionar o *comic* como uma das vias da ficção científica nesta linha, sobretudo em um de seus praticantes eminentes, como foi Germán Oesterheld. Em 1952 apareceu *Bull Rockett*, piloto de provas e cientista, com desenhos de Paul Campani, em 1957, com o desenhista Francisco Solano López, publicou o célebre *El eternauta*, no qual apareceram, como na obra de Bioy Casares e no filme *Invasión* (roteiro de Bioy Casares e Borges), indivíduos simples e comuns, homens típicos de um bairro qualquer de Buenos Aires, que são vítimas dos agressores do além, implacáveis monstros imperialistas vindos de outros mundos. Em boa medida, *Los sorias* apresenta tanto o caráter de *putropia* quanto o de *Doomsday*, por se colocar sempre nos limites da tensão entre o entusiasmo utopista e a obsolescência e desintegração de mundos, pessoas e culturas, de toda a memória do mundo, de todas as ilusões possíveis.

Finalmente, com o tipo de *Antropologia Espacial*, Williams (1988) se refere ao antigo conto de viajante interestelar, à maneira das histórias de marcianos de Ray Bradbury ou de James Blish, que propõem, a partir de uma fértil imaginação e inteligência de trama, a construção de mundos fascinantes e histórias que admiram, entretêm e se prestam à alegoria. Autores reconhecidos do gênero, na América Latina, foram Juana Manuela Gorriti e Eduardo Holmberg (século XIX), o já mencionado Rubén Darío, Leopoldo Lugones e Horacio Quiroga ("El puritano", "El espectro", "El vampiro"). Mais recentemente, autores como Antonio Mora Vélez, na Colômbia, e Angélica Gorodischer, na Argentina, Bernard Goorden, Eduardo Carletti, os cubanos Chely Lima, Alberto Serret e Ángel Arango contribuíram significativamente para o gênero. É importante destacar as revistas



como *Quintadimensión* e *Axxon*, que divulgam a produção em andamento, além de contribuir para a historicização do gênero.

À caracterização de Williams (1988) eu acrescentaria, ao menos, mais três linhas. A quarta, o *cyberpunk*, que apresenta um futuro distópico em que as corporações internacionais dominam e têm controle do mundo, ajudados por mecanismos, robôs, *cyborgs* e coisas do tipo. Os exemplos mais famosos são *Neuromancer* (1984), de William Gibson, e toda a obra de Philip K. Dick, muito lida na América Latina. “Fantomas”, de Julio Cortázar, é um célebre exemplo do gênero em castelhano.

A quinta linha seria a que é capaz de entrelaçar elementos próprios a qualquer ramo específico das ciências com uma trama narrativa, especialmente as ciências biomédicas. São narrativas que evidenciam sempre, obrigatoriamente, um problema ético que tem a ver com decisões pessoais, resistência à manipulação exterior e preservação e cultivo de princípios morais. Neste tipo, o aspecto científico pode ou não ter alguma propriedade que responda efetivamente a descobertas específicas e comprovadas pela ciência em questão. Pode, pelo contrário, ser totalmente ficcional, ainda que sua qualidade e eficácia artística façam acreditar em sua possibilidade, por mais improvável que pareça. O critério de verossimilhança é o que prepondera, além do princípio de realidade, como tantas vezes sugerira Borges.

Finalmente, a transposição de monstruosidades ideológicas, de diversos signos, para a ficção científica, conferindo-lhes uma afiada luz crítica, é um recurso que tem uma longa tradição na literatura argentina e que, numa de suas mais conhecidas funcionalidades, denomino o maravilhoso ideológico. É esse fictício que toma ares de fantástico ou maravilhoso, partindo de uma ciência da sociologia delirante, que está presente em cenas de *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento – *Facundo* é, ele próprio, um monstro da natureza, especialmente por sua condição ideológica –, no desfecho fulminante de “El Matadero”, de Esteban Echeverría, em “Las fuerzas extrañas” (1905), de Lugones, em *Adán Buenosayres*, de Marechal, em *Los sorias*, de Laiseca. A lista seria interminável e nela entrariam Groussac, Macedonio Fernández, Cortázar, Gorodischer, Borges.

*Los sorias* entra em fusão com elucubrações biomédicas e com a enlouquecedora tecnologia armamentista, com as crenças populares sobre as conquistas da tecnologia e da ciência contemporâneas, e com uma ampla e includente paródia e leitura do modernismo e do pós-modernismo, na qual os sujeitos aparecem fascinados pelo poder e a tecnologia traça, também, em uma linguagem única por seu viés delirante, o tempo do porvir de uma humanidade que pode vir a se projetar em outros termos éticos, observadas tanto a estonteante virada humanista do grande Monitor/Ditador cuja figura assombra o romance quanto os momentos de decisão que vivenciam as personagens que eventualmente conduzem a reflexão principal do romance. Há, no romance, um itinerário ético e uma espécie de missão pedagógica que quase toda ficção científica parece carregar, ao menos como efeito de leitura e, muitas vezes, à revelia de seus autores. As incongruências e os enclaves intempestivos ganham, na encenação literária de Alberto Laiseca, uma legitimação e a prerrogativa de uma premissa de credibilidade até o absurdo: em que medida a concordância ou não do leitor com a Civilização Laiseca seria capaz de liberar uma força nada referencial, ainda que possa se tornar extremadamente provocativa quando transposta para as experiências viscerais ou banais – dependendo do sujeito ou do grupo a que os leitores pertençam – de um leitor específico, produz algumas tormentas cognitivas bastante sérias.

Todavia, na suspeita de que tanto absurdo de violência escancarada – ficção científica, fantástico, realismo delirante – possa ter alguma margem de

objetividade, na qual se radicaria o estatuto de precariedade desse romance, é algo fadado a se manter numa zona entre a incompreensão e inoperância (ilegível por desarticulação, linguagem críptica) e a eficácia futura, com a qual tento colaborar com este trabalho. Como afirma Borges em “El arte narrativo y la magia”, o romance precisa de aparência de veracidade e de eficácia para produzir a suspensão de dúvida no leitor, quanto mais imperativo isso seria em um texto de ficção científica? Em *Los sorias*, a literatura se veste de antecipatória, que é um dos componentes que costumam entrar como básicos na definição da ficção científica, e esse caráter de antecipação, inerente ao gênero, imprime ao romance um traçado que lhe confere uma carga extra de melancolia, que gera uma ressonância irônica: que mundos e que seres são esses que só pensam na destruição dos outros, ainda que se saiba que nada irá a sobrar, que nem a menor das lembranças restará dessas civilizações em perpetuo conflito?

*Los sorias* está organizado como uma trama defasada em tempo e espaço, ao mesmo tempo o mais antigo – o diálogo com o *Amadís de Gaula* e com certa gramática epopeica –, o presente e a configuração de outros tempos não classificáveis – certa gramática borgeana, já que esses tempos a futuro apontam tanto para um porvir quanto para um tempo remoto, como ocorre com frequência em célebres textos borgeanos como “El inmortal” (BORGES, 1974, p. 533), ligados a uma isotopia da imortalidade, ou, como em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, relacionados com a criação de mundos.

As razões para atuar e os motivos que estimulam o pensamento respondem a requerimentos de ordem e de sujeição a uma lógica em desenvolvimento no romance, uma lógica que não se prende ao *mainstream* da alta literatura ou dos pensamentos filosóficos mais legitimados. Ao contrário, pratica-se um exercício tão caótico e descompromissado, tão *literatura de invenção popular* quanto a energia que se gasta na complexa tarefa de compreensão que propõem os mecanismos com os quais a sociedade se organiza, sempre a partir das conexões cognitivas desenvolvidas pelos sujeitos. Esse método de entendimento do real pode dotar o texto de vitalidade e fluidez e conferir-lhe um ar de engajamento e justificativa aos argumentos sobre a complexidade do real, de alguma forma metaforizada ou alegorizada com a recorrência à magia, tanto para resolver problemas pragmáticos quanto para formular pensamentos abstratos.

Para concluir meu argumento neste texto, lembro dois episódios do romance: os que têm as personagens dos *croto*s e o dos zumbis e o do *cyborg*. O capítulo 10, “El mendigo y el vagabundo, como animales mágicos” (LAISECA, 2004, p. 87) que reúne, em um tipo de personagem, uma figuração utópica em contraposição a uma distópica, no ambiente da ficção científica. Pode se afirmar que se trata, precisamente, de uma colocação em questão da possível condição prístina de uma (utopia) e condenável da outra (distopia). Um *croto*, que em alguns países são chamados de vagabundos, *linyeras* ou *rotos*, passeia em *Soria* (um dos territórios fictícios do romance), cantando as benesses de trabalhar por pouca “grana”. Uma patrulha o encontra, mas o deixa seguir, porque sabe que esses homens são intocáveis, protegidos pelo *Monitor de Tecnocracia* (o outro território). São considerados como animais mágicos e de existência obrigatória em um país que se quer sério e importante. Apesar de serem perseguidos e de viverem na clandestinidade em *Soria*, em *Tecnocracia* são venerados, não se permite maltratá-los, e qualquer dano contra eles traz má sorte ao executor. Sendo uma espécie de representantes das forças sobrenaturais, causam medo e devoção ao mesmo tempo. Esses personagens e seus feitos ocupam uma parte importante do romance, em que a ficção científica se propõe, a meu ver, a partir das ciências sociais, e a criação de entes ideológicos vivendo improváveis aventuras constitui uma das marcas fundamentais do subgênero.

No outro episódio que tomo como exemplo, Personagem Iseka, que tinha progredido muito no mundo da magia, segundo informa o narrador principal, dedica-se a fabricar zumbis. Zumbis, como é explicado ao leitor, são mortos nos quais o ocultista introduz um prego de ferro de quatro caras sob o céu da boca, que lhes atravessa o cérebro. O mago tem que realizar rituais e manipulações, roubar o corpo do cemitério, ensinar os novos seres a agir, etc. E não é qualquer morto que é útil. É necessário ensiná-lo a andar. Depois de uma aprendizagem, o *bicho* fará todos os trabalhos que o mago decida ordenar, em aparente alusão aos clones ou replicantes tão difundidos pela ficção científica cinematográfica, só lembrando o clássico *Blade Runner*, caçador de andróides, baseado no livro de Phillip K. Dick, *Sonham as ovelhas com ovelhas elétricas?* Ou o recente filme inglês *Não me abandone jamais*, inspirado no livro de Kazuo Ishiguro, do mesmo título. No livro de Laiseca, Personagem Iseka constrói outros seres com seu conhecimento mágico, como belas mulheres, prontas para o sexo. Além dos zumbis, está o *cyborg*, que tem partes humanas ligadas a um complexo eletrônico distribuído pelo corpo todo. Esse *cyborg* ganha vida e se torna incontrolável, até se autodestruir, sem que se possam conhecer as causas certas:

[Fala Dionisios Iseka 77, o professor sábio] Sólo puedo aventurar una teoría. Lo que el *Cyborg* debió contemplar seguramente fue tan espantoso que no pudo soportarlo. Eso pienso, al menos. Es posible que en un segundo haya comprendido la verdadera tragedia del cosmos, en el sentido más wagneriano, metafísico y teológico de la palabra. Únicamente los Dioses pueden soportar ciertos dolores. Él, creo yo, durante unos minutos, tuvo el conocimiento y el *sentir* de un Dios. ¡Quién sabe qué horror espeluznante y ya sin remedio hay detrás del hombre! Pero de cualquier forma que sea, yo igual seguiré saliéndole al paso al Anti-ser. Ésta sólo fue una escaramuza, se lo aseguro (LAISECA, 2004, p. 547).

*Personagem Iseka*, nesta etapa do romance, assume muitos dos principais medos humanos que, ainda que atávicos, permanecem misturados com o que provem do *sagrado* – os demônios, o anti-ser, as pragas sobrenaturais –, da tecnociência, dos modos de vida, dos terrores causados pelos perigos contemporâneos. Com isso, sua relação de aprendiz de magia e o contato com a tecnociência o levam a potencializar e a agigantar os elementos que produzem terror, em uma espécie de aprendizagem social na civilização distópica na qual vive. Afinal, ficam em aberto muitas questões: será que são, precisamente, a pluralidade, as metamorfoses, a multiculturalidade dos demônios e dos seres do mal o que constitui a sua condição de agentes do mal? O devir monstro será uma das características que identificam o anti-ser? No livro de Laiseca, parece encenar-se o lugar do conflito entre o amigo e o inimigo, mas em um patamar anterior à tradicional construção da alteridade, esse momento que tem como ameaça radical e constante a iminência da guerra, concebida como aniquilação do inimigo, do estrangeiro, do outro, mas que, paradoxalmente, acaba exterminando a instância do agente, antes que arrasando o inimigo. Neste romance, a resistência à história oficial se constrói como acumulação de momentos, personagens, ações, imaginários e pensamentos aporéticos em sentidos variados, que convocam momentos anteriores àquele da determinação objetiva e clara do outro como alvo. Haveria, então, aí, nessa instância temporal eternizada pela escrita, a possibilidade de elaborar outras ficções de sujeito, criar imaginários sobre os quais as comunidades poderiam ter mais controle.

Evidentemente, o teor nietzschiano do livro tem sua maior força ou sua apoteose nesta parte, quando a ideia básica do livro alcança a sua mais sublime e delirante formulação: não se trata, para os pobres e miseráveis do mundo, prontos para produzir uma obra de arte gigantesca – uma utopia material que

quase alcança seu auge, mas é destruída –, de reduzir os perigos da morte e da dissolução humanas, muito menos de rasurar o medo. Trata-se, sim, no que concerne à grande sinfonia orquestrada pelos pobres, de uma experiência de mundo como um canto que aceita radicalmente o que há, o que existe, com coragem e alegria, com riso e descaso, independentemente dos terrores ocasionados pelos enigmas da existência.

De certo modo, o impulso antecipatório do livro de Laiseca, nos momentos em que se filia à ficção científica, provoca uma fuga retroativa onde a leitura se completa quando o leitor descobre, sobressaltado, que tudo o que acabou de ler concerne intimamente a ele próprio e ao mundo em que vive, e que o apocalipse que leu com prazer em chave de literatura popular, de *pulp fiction*, de realismo delirante e de outras definições semelhantes, gera, também, um incômodo e doloroso espelhamento que, até então, esteve completamente escondido e disfarçado para sua percepção, e que agora ameaça com uma eficácia narrativa traumática que obriga a um giro cognitivo, e de tomada de consciência, ainda que essa tomada seja instantânea e morra imediatamente depois de fechado o livro.

A ficção científica opera com uma potência que parece derivada, também, do desejo de fazer surgir a visão do cosmos humano lançando-se em um novo movimento, como opina Giedion (2004) sobre o século XIX, mas o faz no cenário vasto e popular que brinca com os poderes fabulosos da ciência. Assim, ao mesmo tempo em que acabo de afiliar a ficção científica e o próprio gênero fantástico, em sentido amplo, a uma tensão mimética e a certo realismo por vias tangenciais, observo, também, que as únicas linhas possíveis de organização desses materiais na literatura passam pelas retóricas do artifício e da paródia, em graus diferenciados. Essa paradoxal mistura de experiência do real exterior e do conjunto de procedimentos literários mais antigo e tradicional tende a funcionar de forma similar àquelas formas que Severo Sarduy, em *O Barroco e o Neobarroco* (1979), destacava como determinantes do neobarroco americano. É, também, desde quando Longino teorizou sobre o sublime – conhecido na Europa depois da tradução de Boileau de 1672 do *Peri hypsous* (*Do elevado*) – que se utiliza habitualmente a catacrese da “elevação” de pensamento e de sentimento na literatura, quando comparados aos fenômenos naturais que, por seu tamanho, produzem uma espécie de naturalidade do terror sublime. Edmund Burke retomou esse fio no *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), no qual fala da escuridão, da imensidão e do poder como fontes incontornáveis do sublime, que não se confundiria com o belo, este mais pendente para a qualidade de leve. Como se pode ver, a reflexão sobre a arte, se observada num arco cronológico amplo, varia quase que só na sobreposição e intercâmbio de uma série de catacreses por outras. O imenso e o poderoso que provocaria o sublime, a força do poder autoritário que seria a causa do pavor nas vítimas e nos ameaçados (as vítimas futuras), que é, como já foi dito, também um dos temas capitais de *Los sorias*. A ficção científica oferece a possibilidade de ensaiar um exercício de abordagem crítica e teórica na pretensão de estender fios de entendimento que levem a refletir sobre a arbitrariedade das figuras retóricas utilizadas no esforço de formular conceitualmente as fronteiras entre o humano e o inumano e entre o que, no romance, é denominado, de forma bastante enigmática, o ser e o anti-ser. Trata-se, também e fundamentalmente, de revisar como a literatura procura dar conta de aquilatar a relevância que a tecnociência assumiu no século XX. Esse gesto crítico, que guia a análise deste ensaio, busca só acrescentar perspectivas e não reduzir um romance como *Los sorias* a uma classificação forçada. Como dimensionalização da cultura, também a partir desta perspectiva, o romance de Laiseca parece proporcionar uma medida da alienação e da loucura insana do

mundo entregue à tecnociência, mas também do fascínio e da esperança que a ciência desperta nas pessoas. A ficção científica, neste romance, pode ser lida como uma forma de tratar obliquamente problemas dolorosamente tangíveis, e que encontra no delírio desatado da ficção científica uma possibilidade de funcionamento representacional, como foi um dia o realismo maravilhoso ou mágico ou fantástico, categorias essas que, não por desestimadas nas últimas décadas, perderam a sua ressonância na literatura latino-americana.

RAVETTI, G. Science Fiction laboratory: *Los Sorias*, by Alberto Laiseca. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 84-102, 2013.

## Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini. São Paulo: Hucitec: 1988.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Trad. do alemão Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BORGES, J. L. *Obras Completas*. Emecé Editores, 1974.

BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S. (eds.). *Antología de la literatura fantástica*. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

CANO, L. C. Angélica Gorodischer y Jorge Luis Borges: La ciencia ficción como parodia del canon. **Hispania**, Walled Lake, v. 87, n. 3, p. 453-463, 2004. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20063028>>. Acesso em 07/02/2013.

CORNEJO POLAR, A. Introducción a *Escribir en el aire*. In: SÁNCHEZ PRADO, I. M. *América Latina: giro óptico*. Puebla, México: Coedición Universidad de las Américas de Puebla y la Secretaría de Cultura de Puebla, 2004. p. 175-190.

COSTA, F. Delirios de un novelista pasional (entrevista). **La nación**, Buenos Aires, 23/05/1999. Disponível em <<http://www.literatura.org/Laiseca/aIR5.html>>. Acesso em: 31 maio 2013.

CLARESON, T. *An Annotated Checklist*. Kent, Ohio: Hent State University Press, 1972.

CLUTE, J.; NICHOLLS, P. (eds.) *Encyclopedia of Science Fiction*. 2nd. New York: Saint Martin's Press, 1993.

D'ANGELO, B. Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos (Lem, Lessing e Le Guin). **E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia**, Porto, n. 9, 2008. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim> Acesso 10 out. 2009.

DELEUZE, G. ; GUATTARI, F.. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

- DZIUBINSKYJ, A. The Birth of Science Fiction in Spanish America. **Science Fiction Studies**. v. 30, n. 1, p. 21-32, 2003.
- EVANS, A. B. The Origins of Science Fiction Criticism: From Kepler to Wells. **Science Fiction Studies**. v. 26, n. 2, p. 163-186, 1999.
- FERNÁNDEZ-DELGADO, M. Á. Juan Nepomuceno Adorno (1807-1880). In: LOCKHART, D. *Latin American science fiction writers. An A-to-Z guide*. Westport, 2004. p. 7-8.
- FIDDIAN, R. W. James Joyce and Spanish-American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence. **Bulletin of Hispanic Studies XVI**, Liverpool, v. 1, p. 23-39, 1989.
- GIEDION, S. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GONZÁLEZ-CASANOVA, P. *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*. México, D. F.: El colegio de México, 1958.
- JAMESON, F. *Arqueologías del futuro*. El deseo llamado utopia y otras aproximaciones de ciencia ficción. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- LAISECA, A. *Los sorias*. Buenos Aires: Gárgola, 2004.
- LOCKART, D. B. (ed.) *Latin American Science Fiction Writers. An A-to-Z Guide*. Westport, USA: Greenwood Publishing Group, 2004.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Trad. de Paulo Neves e Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SAHLINS, M. *Esperando a Foucault, ainda*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, C. F. (Org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.
- TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- TRUJILLO MUÑOZ, G. *Biografías del futuro*. La ciencia ficción Mexicana y sus autores. Mexicali: UABC, 2000.
- WHITEHEAD, C. *The Fantastic: An Enduring Literary Mode – Introduction*. **Forum for Modern Language Studies**, Oxford, n. 44, v. 4, p. 353-362, 2008. Disponível em <<http://fmls.oxfordjournals.org/content/44/4/353.full.pdf+html>>. Acesso em 09/02/2013.
- WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, R. *Science Fiction*. **Science Fiction Studies**, London, v. 15, n. 3, p. 356-360, 1988. Disponível em <<http://www.depauw.edu/sfs/documents/williams.htm>>. Acesso em 12/02/2013.

Recebido em 16/abr./2013. Aprovado em 20/jun./2013.

# A HORA E A VEZ DO ROSA NO PÓS-*BOOM* LATINO-AMERICANO: A FICIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA SOB A ÓTICA FEMININA

Raquel de Araújo Serrão\*

## Resumo

O artigo pretende tratar o pós-*Boom* à luz de uma materialidade ficcional que apresenta como substrato fatos históricos, abordados sob a ótica da escrita feminina, em um tom testemunhal, perpassando o entendimento do que foi o *Boom*. Visa, também, a propor reflexões acerca da recorrência do romance histórico e testemunhal, como característica desse fenômeno literário (pós-*Boom*) na contemporaneidade. Contudo, vale salientar que não é de interesse ou foco do nosso trabalho expor a questão da narratividade do pós-*Boom* em um tom sexista. Trata-se, tão somente, da constatação de a voz e a escrita feminina estarem muito presentes nesse contexto literário. Verificamos que ainda há uma carência de estudos e leituras que elucidem de forma mais substancial esse fenômeno. Tomamos como leituras-base para realização de nossa fala: Eagleton (2011), Galvez (1987), Garretas (1995), Lukács (2011), Prieto (1998), Menton (1993) e Shaw (2003).

## Palavras-chave

*Boom*; Escrita Feminina; Pós-*Boom*; Romance Histórico Latino-Americano; Romance de Testemunho Latino-Americano.

## Abstract

This paper examines the post-*Boom* in light of fictional materiality that uses historical facts as its basis. These facts are dealt with from the perspective of women's testimonial writing and provide understanding of what the *Boom* was. This study also argues the case that the recurring publication of historical and of testimonial novels is a characteristic of this contemporary literary phenomenon (post-*Boom*). However, it should be noted that this work does not aim to (appear to) be sexist in its discussion of post *Boom* narrative. It aims exclusively to draw attention to the constant presence of women's voice and writing in this literary context. This article also points to the lack of further studies which elucidate this phenomenon more substantially, and the reading its presents is backed up by Eagleton (2011), Galvez (1987), Garretas (1995), Lukács (2011), Prieto (1998), Menton (1993) and Shaw (2003).

## Keywords

*Boom*; Post-*Boom*; Latin American Historical Novel; Latin American Testimonial Novel; Women's Writing.

---

\* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), Natal (câmpus central) - Natal - RN - Brasil. E-mail: [quel30br@hotmail.com/raquel.serrao@ifrn.edu.br](mailto:quel30br@hotmail.com/raquel.serrao@ifrn.edu.br)

## Do *Boom* ao Pós-*Boom*: entendendo limites, nem sempre limítrofes

Para introduzir o que discutiremos como tendência contemporânea na literatura hispano-americana, as chamadas *Nuevas Novelas Históricas* e o pós-*Boom*, usaremos, como fios condutores, a noção de *nueva novela* e a discussão de fenômenos literários, a exemplo do *Boom* Latino-americano – aspectos esses que eclodem na perspectiva de narrativas nascidas na década de 40 do séc. XX, cuja proposta estética evolui até os dias atuais.

Desde a década de 1930, tornavam-se mais frequente nas letras latino-americanas, não apenas nos volumes produzidos por escritores hispano-americanos, narrativas que, em linhas gerais, cunhavam uma infinidade de variáveis de difícil enquadramento ou classificação nos sistemas literários fechados e tradicionais preconizados no Ocidente, sobretudo os de orientação europeia. Na década de 1940, dá-se início a uma maturação literária que incorpora aos romances novidades estilísticas, diferentes procedimentos e técnicas de narrar que se mostravam, então, mais apropriados à vitalidade de uma escrita ficcional cuja fonte inspiradora era o seu próprio substrato histórico e, sobretudo, o da transcultural.

Entender seu entorno e os processos de criação de novos fenômenos culturais, bem como a perda e ou desligamento das culturas autóctones em todo o continente americano, revela-se uma matriz criadora para os temas literários do *Boom*, embalada por discussões antropológicas iniciadas pelo cubano Fernando Ortiz, que alimentam uma mirada detida sobre o seu lugar e espelham-se nas linhas características dos escritores da época. Trata-se, aí, de um espelhamento de evidente carga intelectualizada. A consequência desse substrato constitutivo dos romances faz sobressair uma estrutura narratológica, uma linguagem e, mesmo, temas abordados marcados, por vezes, por um extremo elitismo.

O regionalismo e o movimento de criação voltado para a plasticidade cultural que entrelaça tradição e novidade, associado a um universo de escritores de variadas idades, nacionalidades, tendências e procedimentos, permitem uma onda de experimentalismos linguísticos – como os neologismos e a criação do realismo fantástico na literatura, dentre outros procedimentos –, capazes de sacudir o contexto sociocultural no Ocidente.

Neste contexto a ficção hispano-americana da época encontrou, ao que parece, um panorama propício à expansão estilística proposta e materializada nas chamadas *nuevas novelas*, que começam a emergir no cenário literário, pois nesse período há, na verdade, e a começar por 1940, um certo vazio na produção romanesca no mundo ocidental europeu engolido pelos *mass media*<sup>1</sup>. Esse fenômeno tornou a aparição sincrônica das obras do *Boom* um êxito inimaginável, visto que essa fulgurante produção, oriunda de todo o continente americano, nadava contra a corrente da *mass media*. Era uma nova proposta, uma nova estética.

Pode-se dizer que a *nueva novela* constitui uma literatura cheia de vitalidade em razão de uma fértil imaginação verbal, guiada por um traço marcante de intelectualismo e de cosmopolitismo. Soma-se, a isso, a adoção de uma estrutura narrativa aberta, rompendo com a linearidade-padrão do romance tradicional, ou seja, com a estrutura convencional de materialidade do gênero

---

<sup>1</sup> Discutindo a questão dos *mass media*, Marina Gálvez (1987) aponta que os romances desse período (1940-?) padecem em agonia como gênero literário, perspectiva sustentada por críticos como T.S. Eliot, Ortega, W. Weidlé, que defendiam a impossibilidade do renascimento possível do romance ante a chamada Era dos *mass media*, conduzida pela desumanização da comunicação voltada para o grande público, regida com a batuta da imagem e da notícia, ambas alimentadas pela angústia existencial.



até então. Esses elementos, combinados, não tornam a proposta literária do *Boom* facilmente digerível pelos *mass media* (GÁLVEZ, 1988)<sup>2</sup>.

Além disso, o *Boom* revela-se uma literatura de finalidade revolucionária em dois âmbitos: no social e na estrutura literária. Nessa literatura, o metadiscorso se situa no mesmo patamar que as questões da natureza humana e do homem latino-americano de seu tempo. Trata-se, aí, de questões nascidas das vivências, e guiadas pela expressão estética da palavra, sem que, necessariamente, os escritores estivessem preocupados ou movidos única e exclusivamente pelos ditames do mercado ou pelos mecanismos da sociedade de consumo. As obras, no entanto, foram bem aceitas pelos leitores, independentemente de sua prévia aprovação pelas editoras e, por isso, acabaram por interessar ao mercado editorial. Tornaram-se, a partir desse interesse, também, produtos mercantilizados pelas editoras.

A proposta narratológica apresentada foi entendida e assimilada, fazendo dos romances latino-americanos e, sobremaneira, dos de raízes hispano-americanas, um fio capaz de conectar-se com o inconsciente dos leitores, proporcionando, àqueles que os lessem, uma porta voltada para si e para com o seu entorno sociocultural, histórico e político. Essa abertura se deu por meio do texto literário, mesmo que esse não estivesse direcionados para um grupo específico de leitores. Assim nasce o *Boom* literário latino-americano.

Aqui, acrescentaremos que, muito embora os escritores não direcionassem, de forma consciente, as suas obras a um público específico, os temas, as experiências linguísticas propostas e o teor antropológico e teórico subjacente às obras, associam-se ou dirigem-se, mesmo que não intencionalmente, a uma elite intelectual, e não à grande massa da população. Isso explica, em parte, o fato de o *Boom* ser visto como um fenômeno elitista.

O chamado *Boom* latino-americano, em suma, é um movimento que emergiu no século XX e se difundiu pela Europa. Ele é um movimento que diz respeito às inovações técnicas da narrativa latino-americana materializadas em obras de escritores como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, dentre outros. Esses escritores passaram, então, a ser reconhecidos no cenário literário internacional, e em cujos romances sobressai uma discussão macrosocial do entorno (sociedade, cultura, política, história em seus aspectos amplos).

Os enredos tratam, geralmente, de ambientes similares, com os mesmos tipos e personagens semelhantes, mesma linguagem e, sobretudo, problemas e cosmovisão semelhantes no tocante à sociedade latino-americana. É esse substrato, que povoa as narrativas romanescas do *Boom*, que chamo, aqui, de discussão do macrocoletivo ou macrosocial. A título de exemplo do que pretendo dizer com isso, pensemos em *Cem anos de solidão* (1967), de García Márquez, que trata da saga dos Buendía, uma família que vive na mítica aldeia de Macondo, em que cada membro da primeira geração converte-se em arquétipo dos seus descendentes, pois, a cada nome de ancestral que se repete na geração subsequente, repetem-se, também, suas características físicas e psicológicas. A aldeia de Macondo é, neste sentido, uma grande rede tautológica coletiva. Nela, tudo se repete e nada muda.

Em *O reino desse mundo* (1949) e *O acosso* (1956), ambos de Alejo Carpentier, também se verifica a presença da noção de coletividade. A primeira

---

<sup>2</sup> Esse comentário se orienta a partir das obras e dos escritores da geração que começa a se destacar nos anos 50-60 do século passado, aos escritores do *Boom* propriamente dito, a exemplo de Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Roa Bastos, José Donoso, Cabrera Infante dentre outros. Excluem-se, com isso, autores como Manuel Puig, considerado já do *pós-Boom*, cujo trabalho estético literário admite a linguagem dos *mass media*, sem a qual, aliás, sua obra não existiria (SHAW, 2003).

obra de Carpentier aqui destacada é um romance que problematiza a independência do Haiti, e a segunda reflete sobre a violência e a repressão vividas em Cuba antes da Revolução. Mas há, ainda, romances como *Conversana catedral* (1950), de Mario Vargas Llosa, publicado em plena ditadura de Odria, que relata as fases da sociedade peruana, e *A guerra do fim do mundo* (1981), também de Llosa, que tem como tema a Guerra de Canudos.

O pós-*Boom* acolhe, em seu seio, obras que também se caracterizam pela vitalidade linguística. Elas exploram, na narrativa, o hibridismo dos gêneros literários; proporcionam a mescla de mídias como estratégia de complementação da matéria e das informações da obra literária (a exemplo de *A lei do amor* (1997), de Laura Esquivel); reavivam a exploração do realismo fantástico; trabalham temas de transculturação e de mestiçagem, apresentando, com isso, certa similitude à proposta das obras do *Boom*. Entretanto, afastam-se do *Boom* na medida em que evitam o exagero do engenho vivaz no uso da linguagem, não são afetadas pelo metadiscorso e exploram a espontaneidade associada à coloquialidade. Assim, o ritmo impresso nas obras do pós-*Boom* denota um estilo próximo, em sua estrutura, aos *mass media*, utilizando recursos diversos na sua composição, tais como a música, a linguagem cinematográfica, as revistas, os diários, os documentários – enfim, uma linguagem próxima à que é difundida pelos meios de comunicação de massa. De certo modo,

Todo eso sirve para indicar que el momento era propicio para llevar a cabo una vuelta a la "narratividad", un retorno al relato lineal, sin la fragmentación, los saltos cronológicos inesperados, el metadiscorso y el cuestionamiento de la relación causa-efecto que tantas veces caracterizaba la narrativa del *Boom* desde *Pedro Páramo* a *Terra Nostra* (MENTON, 2003, p. 266).

Acrescentamos a esse panorama outros sinais e outras marcas muito próprias do pós-*Boom*, visto que o *Boom* tinha como foco uma revolução literária e o engajamento político revolucionário subjacente às obras. Já o pós-*Boom* não exagera no experimentalismo estético – aspecto muito peculiar à estética do *Boom* e, por vezes, de difícil compreensão para o leitor –, fazendo renascer a confiança do escritor em interpretar a realidade com uma linguagem que se pretende mais direta e referencial. Isso, contudo, sem a perda do trabalho estético com a palavra, sabendo que a referência representada trata-se, na verdade, de uma construção linguística, histórica e ideológica do real. Entretanto, não há, no pós-*Boom*, uma exigência de metaliteratura; não há pretensões de fazer uma revolução literária, nem tampouco de participar de ou contribuir para um levante revolucionário social (MENTON, 2003).

Os aspectos formais das narrativas do pós-*Boom*, em especial as de cunho testemunhal e histórico, não exploram uma causa revolucionária única subjacente à obra. Há vários protestos, constituídos a partir de várias causas. Creio caber, aqui, um exemplo para o que chamo de protestos constituídos de várias causas. No livro de Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa* (1996), estabelece-se uma tessitura entre o discurso ficcional, o histórico, a memória e o imaginário coletivo sobre um fato obscuro da história da Argentina: as ações repressivas da ditadura. Isso se dá a partir de uma unidade social atuante: uma "ex-desaparecida", uma voz que viveu o fato, mas que não estava do lado dos "heróis" do poder constituído nem da história oficial. Trata-se, aí, de micro-história, da resistência feminina nos campos de presos e de concentração. É uma espécie de reconstituição narrativa que perpassa várias causas.

Deparamo-nos, no pós-*Boom*, com inúmeras obras que apresentam a mesma característica, como se fossem uma espécie de mosaico de detalhes históricos esquecidos. E esses mosaicos são constituídos, cada um, a partir de um foco, de um ponto específico: o de pessoas civis. Desse modo, podemos ter a

voz de um ameríndio, de um negro, de uma mulher, de um jovem, todos partes e vozes de uma mesma História. As obras se convertem, pois, em uma espécie de “museu da pessoa”, e não do coletivo massificado produzido redutoramente pelos registros oficiais seja para referenciar um passado remoto, seja como o da época colonial, ou a contemporaneidade.

A escrita do pós-*Boom* é, comparada à do *Boom*, menos pretensiosa e, como já comentamos, situa-se no polo oposto ao cosmopolitismo e ao experimentalismo, muitas vezes hermético em sua materialidade linguística. Ela segue, por exemplo, na direção de uma literatura de temática testemunhal que rechaça alguns dos recursos característicos do *Boom*. Não é de causar estranhamento que o testemunho, o dito pessoal, o relato experiencial do fato – particularizado, íntimo, próprio e individual do sujeito sócio-histórico que narra/depõe – apresente-se, nas obras do pós-*Boom*, como meta a ser perseguida. Já não se trata apenas da massificação do torvelinho do fato social em grande escala – ditaduras na América Latina, “descobrimento” da América, etc. –; olha-se para o indivíduo, para as várias vozes vinculadas a um mesmo fato, como já exemplificamos anteriormente. É desse modo que enxergamos, aqui, essa literatura que parte do testemunhal para a narrativa histórica, ainda que se afirme que essas obras são melodramáticas.

A narrativa de testemunho, a meu ver, parece proporcionar uma volta às raízes que cativaram e constituíram o próprio continente, desde sua formação e vinculação ao mundo europeu, entretanto que o fazem segundo uma escala de percepção individual dos fatos abordados. E não é por acaso que digo isso, visto que a narrativa de testemunho perpassa a noção de narrativa cívica, de nascedouro das nacionalidades, e tem a tradição mais longa em todo o continente latino-americano como comenta Menton:

El género de la literatura testimonial ha cautivado la imaginación del continente, quizás porque, como sugiere Doris Mayer, es el tipo de literatura que tiene la tradición más larga en Latinoamérica, y porque, según Victoria Ocampo, es el más indicado para explicar lo que quiere decir ser latinoamericano (MENTON, 2003, p. 253).

O testemunho brota da descrição direta do fato, alimentado pela experiência imediata e expresso em depoimentos de testemunhas oculares dos acontecimentos relatados. A individualização, a perspectiva interior sobre o acontecimento histórico e a circunscrição do contexto histórico a partir de um eu, principalmente se falarmos em um “eu” que foi historicamente silenciado, instigam o leitor a indagar sobre a historicidade e sobre outras vozes vinculadas aos fatos narrados.

Dessa forma, as palavras, geralmente em narrativas cuja natureza enunciativa se manifesta em primeira pessoa, proferidas por personagens que viveram os fatos, revelam-se significativas na elucidação de eventos, muitas vezes, negligenciados no discurso da história oficial. Assim, essas narrativas tornam-se canais para a construção social de outras perspectivas de leitura, visto que não há uma única verdade, mas várias, cujos matizes abordam um mesmo contexto. Ao se permitir que os outros lados da história sejam ouvidos, permite-se o entrecruzamento de múltiplas causalidades e efeitos na construção de um determinado evento tomado como objeto da narrativa.

Essa forma de escrita, concebida como um ato do falar de si, de seu ambiente e do sentir consciencial e testemunhal, é, socialmente, muito mais permitida ao universo feminino, visto que, histórica e culturalmente, às mulheres couberam as “sentimentalidades”, o discurso confessional das missivas, dos diários, das poesias. Nessa direção, já apregoava Aristóteles, desde a Grécia

Antiga, que o silêncio, para a mulher, era um adorno, e, para o homem, um sinal de fracasso.

A abordagem ficcional do fato histórico sob o ponto de vista de um eu, sob a ótica de uma interioridade privada - pela voz de mulheres, negros, homossexuais ou jovens, por exemplo -, aponta para novos caminhos de leitura da história e ganha expressão mais vigorosa na escrita feminina. O silêncio e as estruturas quebram-se no pós-*Boom* em dois principais aspectos. O primeiro deles é a predominância da voz dos vencidos nos relatos. As narrativas são conduzidas, geralmente, por sujeitos socialmente desprezados por algum motivo ou que têm pouco espaço na sociedade. O segundo é a exploração ficcional de ambientes ou espaços pouco explorados, como a cozinha, no caso, por exemplo, de *Como água para chocolate* (1989) e *Íntimas Suculencias* (2007), ou o cárcere, já presente em *O beijo da mulher aranha* (1976), de Manuel Puig.

Compreendamos, também, aí, o silenciar como um silenciamento de temas dados como universalmente importantes, que versam sobre justiça, política, economia e, até mesmo, sobre o que se considera válido para o cânon, da alta literatura. Nessa perspectiva, os espaços femininos de escrita são, muitas vezes, espaços subordinados - a cozinha, o quarto, a cela -, e giram em torno da esfera privada, e não da esfera pública, em razão de suas "debilidades" subjetivas. A mulher escritora tende, segundo uma perspectiva mais tradicional, a ser vista como uma escafandrista das suscetibilidades íntimas, como se das mazelas íntimas, não fosse possível problematizar o externo, o social, o contexto sócio-histórico. Parece claro, agora, o aparecimento de tantas escritoras que, "de repente", e com uma grande sincronicidade, encontraram um mercado editorial aberto aos seus escritos, não padecendo tanto pela falta de oportunidade e reconhecimento como padeceu, por exemplo, Elena Garro, que, em pleno *Boom*, mais precisamente em 1953, não conseguiu publicar a obra *Los recuerdos del porvenir* (1963), publicando-a somente uma década mais tarde.

Creemos que nada disso seja casual. Ao *Boom* destinam-se o intelectualismo, o experimentalismo estético, as discussões sociopolíticas, uma proposta revolucionária que subjaz às obras e, por isso, só nomes de escritores romperam as barreiras de além-mar e conquistaram o reconhecimento não só na Europa mas também em todo o mundo. Porém, ao pós-*Boom* reserva-se a linguagem coloquial, permite-se a construção de personagens e temas considerados "marginais", considerados próprios dos universos dos homossexuais, das prostitutas, das mulheres, do amor, dos fatos históricos narrados sob a ótica de personagens marginais, dos sentimentos, do misticismo, do sincretismo religioso, dos jovens, dos índios e de tudo que gire em torno de tal temário, considerado melodramático para o *Boom* (SERRÃO, 2010)<sup>3</sup>.

Acrescentamos a isso o lugar destinado à mulher no universo social. A título ilustrativo do que ventilamos, basta trazermos à tona a luta gestada por escritoras hispano-americanas desde o final do século XIX. Escritoras do calibre de Clorinda Matto de Turner<sup>4</sup>, por exemplo, ou ainda de Gertrudis de Avellaneda<sup>5</sup>, militantes por uma igualdade de direitos, sem restrições, de todos os cidadãos. Por escreverem, foram, também, perseguidas. Há, ainda, a já bastante conhecida história da poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, que,

---

<sup>3</sup> Discuto essa questão relacionada à escrita feminina, no segundo capítulo da dissertação intitulada *Sabor, emoção e tradução em Como água para chocolate* (2010), defendida no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.

<sup>4</sup> Clorinda Matto de Turner, escritora peruana que fundou a revista *El Recreo*, o diário de imprensa *La Equitativa*, colaborou como chefe de redação do diário *La Bolsa* e foi ativista política pelos direitos da mulher e dos índios. Sofreu ameaças políticas, teve sua casa destruída e foi "convidada" pelo Governo peruano a exilar-se, por ser mulher dedicada às letras e à política. Esteve na Argentina, no Chile e na Europa como exilada.

<sup>5</sup> Gertrudis de Avellaneda, escritora e poetisa cubana detentora de vasta produção literária, lutou, também, em defesa de igualdades de direitos entre homens/mulheres, brancos/negros, escravos/libertos.

desde o século XVII, levanta a questão da igualdade e do reconhecimento de que todos os seres humanos têm capacidade intelectual. Subjaz a toda essa problemática o mito de que a mulher não tem competência na escrita. Estando ela reservada à esfera do mundo privado, cabe-lhe uma produção nas letras considerada piegas e produtora de narrativas de pouca importância. Deste modo, alimentou-se, durante muito tempo, uma tácita regra editorial: a escrita feminina não estaria na mesma condição que a produzida por homens e, por isso, não valeria a pena publicá-la.

Contextualizada essa problemática, não é de admirar que só nomes masculinos tenham conquistado a notoriedade no *Boom*, e conseguido espaço de publicação. A tônica do pós-*Boom* não alimenta, entretanto, o ranço dos círculos editoriais anteriores, tampouco está presa às amarras temáticas ou às propostas do *Boom*. Dessa forma, o viés da escrita testemunhal ou da narrativa histórica, tão explorado e importante à constituição e ao acervo literário na América Latina, encontra amparo nas linhas de produção da escrita feminina. A importância desse tipo de narrativa nos anos de 1970 conduz a Casa de las Américas ofertar um prêmio exclusivo a narrativas testemunhais, e a obra *La guerrilla tupamara* (1970), de María Esther Gílio, escritora uruguaia, é premiada. Esse evento e a valorização do testemunho, no meu entender, possibilitaram o desvendar das máscaras que, muitas vezes, são postas nos fatos históricos, partindo de um microuniverso, o universo do eu que narra, que não é menos reflexivo. São testemunhos de uma ficcionalização histórica que não se submetem à panfletagem. Esse microcosmo é muito comum nas obras do pós-*Boom* e da escrita feminina.

É nessa direção que, entre as décadas de 70-80 do século passado, a literatura hispano-americana tem como protagonistas, em sua grande maioria, escritoras dos mais variados países latino-americanos. Elas intensificaram a produção e a publicação de obras, alcançando, muitas vezes, notoriedade literária mundial e seguindo a temática histórica. Podemos citar como representantes, por exemplo, Elena Poniatowska, com a obra *Hasta no verte Jesús mío* (1969). Trata-se de uma narrativa histórica que revela o lapso de tempo da Revolução Mexicana, sob a ótica de Jesusa, uma mulher do campo, analfabeta, que vai combater na revolução com seu marido militar. Jesusa fala de suas dores como órfã, como guerrilheira, como crente de uma tradição reencarnacionista não católica, como mulher inserida em um contexto de violência social e doméstica no quadro conturbado e problemático da revolução.

Outra representante dessa linha literária foi Nidia Díaz, com a obra *Nunca estuve sola* (1988), que narra os dias em que esteve encarcerada como prisioneira de guerra nos anos 80, durante a guerra civil em El Salvador. Sua narrativa tem o fragor da guerra e, também, a temática do amor ao próximo. É um testemunho privado da guerrilha que clama pelos direitos das minorias. Claribel Alegria, com *No me agarraron viva* (1983), reporta-se, também, à guerra em El Salvador, com o testemunho de vida e de entrega da personagem Eugenia (Ana María Castillo), guerrilheira, uma entre tantas mulheres salvadorenhas que lutaram pela libertação de seu povo. Nora Strejilevich, com *Una sola muerte numerosa* (1996), nos brinda com uma viagem aos horrores impunes das ditaduras militares, mais especificamente da chamada guerra suja na Argentina, numa narrativa matizada pela ironia e regada a humor negro. O relato começa esmiuçando a sua pacata vida como estudante e de seu irmão, sendo ferozmente exterminados pela política de Videla. Relembra ainda momentos de extermínios contra judeus, em uma voz carregada de realismo que só um sobrevivente desses horrores é dado ter. Sem dúvida uma narrativa de vida, morte, paixão e ressurreição - uma mescla de ficção e realidade entremeada à autobiografia da autora, que mais chega a um relato de

experiência de quem viveu um estado de exceção como a ditadura. Há, ainda, Carmen Boullosa, escritora mexicana cuja obra ficcional retoma aspectos da conquista do México e da América, sobretudo da América Central, em obras como *Llanto* (1992), dedicada a Montezuma, *Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar del Caribe* (1991), *El médico de los piratas* (1992), e *Duerme* (1994), narrativa histórica que trata do fenômeno da mestiçagem nas primeiras décadas da colônia.

Outros títulos e escritoras passam a ser vistos a partir do pós-*Boom*, como Martha Mercader, com *Juanamanuela, mucha mujer* (1980); *Belisario en son de guerra* (1984), Marta Traba, com *Conversación al sur* (1981), Lúcia Guerra, com *Más allá de las lágrimas* (1984), Angeles Mastreta, com *Arráncadome la vida* (1985); Rosário Ferré, com *Maldito amor* (1986); Isabel Allende, com *La casa de los espíritus* (1982); *Inés del alma mía* (2006); Laura Esquivel, em *Como água para chocolate* (1989) e *Malinche* (2006). Esse elenco aqui exposto apresenta algumas escritoras com obras que, direta ou indiretamente, remetem a contextos históricos significativos, referenciados nos testemunhos de vozes geralmente marginalizadas e, por isso, silenciadas.

Os fundamentos desse novo enfoque literário de que aqui tratamos reverberam, às vezes – mesmo sem intenção explícita – na figura da mulher, por meio de personagens femininas que são sujeitos da narrativa, e não objetos do foco narrativo. Elas falam de si mesmas e de como, do seu lugar, da sua condição, enxergam o entorno, o reconhecem e sobre ele atuam, descartando a exclusividade da visão masculina e, também, coletiva sobre o contexto sócio-histórico, como é o caso das personagens Inés Soares e Malinali. O tom intimista do testemunho e a individualização dos fatos narrados por essas personagens são muito próprios dessa categoria de obras, e vêm ao encontro do que anteriormente foi apontado como sendo relato da micro-história. A conquista do Chile, por exemplo, na obra *Inés del alma mía* (2006), é narrada pela memória da própria Inés, mulher extremenha, pobre, que desafiou seu meio social e viajou para as terras do Novo Mundo para encontrar seu marido, e acabou protagonizando a criação da cidade de Santiago do Chile. Seu empenho nessa fundação, muitas vezes, não é contado nem sequer comentado em obras da História oficial do Chile, remetendo-se todos os méritos da fundação a Pedro de Valdivia.

No caso das obras *Inés del alma mía* (2006) e *Malinche* (2006), cujas personagens protagonistas foram anteriormente citadas, há, ainda, o viés de outra tendência, além da escrita feminina: a da ficcionalização da história em terras iberoamericanas.

Nesses romances reavaliadores da história latino-americana, sob a ótica feminina, permite-se à personagem feminina a condição de protagonista, narradora e/ou escritora de sua trajetória, a exemplo das personagens Inés Soares, escritora de uma crônica autobiográfica, que vai desvendando o passado de conquista do Chile, e Malinali, a índia que, antes da morte, deixa a sua trajetória de vida registrada em cartas para o filho Martín. É a partir de detalhes importantes da história da formação da América Hispânica que essas personagens lançam luz sobre a conquista do Novo Mundo, atualizando as imagens coloniais deixadas, com toda sua falocentricidade, pelos escritos dos conquistadores. Recriam, então, a história oficial sob outro prisma, por exemplo, o das personagens femininas na história, construído por meio da pena de escritoras.

Na literatura, esse passado dos primeiros tempos da América é articulado ao presente não necessariamente como ele foi, mas significando, como nos lembra Walter Benjamin (1994), uma reminiscência, que, como tal, sabemos poder ser remontada sob vários prismas ou óticas. Esse movimento articulatório

nos faz sair da esfera do conformismo de uma só versão sobre a conquista da América pré-colombiana, instigando-nos a mergulhar em outras categorias de sujeitos desse conhecimento histórico<sup>6</sup>.

## O romance histórico como recorrência temática do pós-*Boom*

Eu preciso de não-conformistas, dissidentes, aventureiros, forasteiros e rebeldes que questionem, subvertam as regras e assumam riscos... pessoas boazinhas com bom senso não são personagens interessantes.

Isabel Allende<sup>7</sup>

História e Literatura tornam-se esferas do universo das Humanidades, alvos de vários debates e objetos de estudos acadêmicos desde tempos imemoriais, basta que nos lembremos da expressão aristotélica de que a História escreve o que aconteceu e a Literatura o que poderia ter acontecido. Contudo, essa afirmação apresenta caráter excludente no tocante à relação de tais campos de conhecimento. Mas não é bem assim, a verdade incontestada já não é aceita no âmbito literário como única fonte para expressar a realidade. Para Costa Lima,

a verdade [...] não deve ser considerada o eixo único de todos os discursos. O discurso ficcional, ao mudar a forma de relação com o mundo, também muda sua relação com a verdade. Ele a fantasmagoriza, faz o verossímil perder seu caráter subalterno e assumir o direito de constituir eixo próprio. [...] os vários discursos não se orientam por um mesmo centro (LIMA, 1989, p. 24-25).

Não que a leitura, para não dizer “verdade”, trazida nos fatos documentados que são minuciosamente coletados pelo historiador, perca seu valor, mas deve-se levar em consideração que o documento ou o conjunto deles não fazem sozinhos a História.

A História a partir de fatos tornou-se alvo da crítica de muitos estudiosos, por considerarem que os fatos não falam por si sós. Eles são, na verdade, um objeto ou “ferramenta” a que recorrem os historiadores, mas eles não são, de *per sí*, a História. Fatos isolados pertinentes a um mesmo objeto de estudo realizado a intervalos de tempo podem gerar diversas contradições, as quais só podem ser enfrentadas de forma inteligível quando passam pelas mãos cuidadosas de um pesquisador dedicado que procure abordar de forma contextualizada a História.

Assim, a História é escrita levando-se em consideração a ideologia e o contexto histórico de produção e de reprodução dos fatos, levando-se em consideração, também, todas as condições em que estavam inseridos a escrita historiográfica e o agente historiador. Para José Luiz Foureaux Souza Junior (2000), afirmar que a história “respeita” a verdade por registrar documentalmente os fatos é quase um despropósito. Na verdade, para engendrar coerência e coesão ao texto que escreve, o historiador tem, dentre as suas funções, a escolha e a exclusão de alguns de seus dados e objetos para conferir ao texto a inteligibilidade necessária para o leitor. O discurso histórico e o literário são, portanto, portadores de marcas discursivas que se inscrevem

---

<sup>6</sup> Devemos lembrar que há sempre um grau de relação entre História e arte, seja ela qual for e que o externo é incorporado ao interno da obra, mas, ao ser incorporado, é irreversível, não existindo uma transposição linear da História, sendo esta sempre recriada, representada.

<sup>7</sup> Discurso proferido pela autora, disponível para acesso em <[http://www.ted.com/talks/lang/pt-br/isabel\\_allende\\_tells\\_tales\\_of\\_passion.html](http://www.ted.com/talks/lang/pt-br/isabel_allende_tells_tales_of_passion.html)>. Acesso em: 30 de maio de 2013. O trecho citado é dito entre os 3 e 4 minutos iniciais do vídeo.

nesta ou naquela convenção. Aqueles que produzem tais discursos podem proceder eliminando ou reforçando estas marcas. Além disso, afirma Mignolo:

Quando no romance se imita o discurso historiográfico ou antropológico, está-se diante um duplo discurso: o ficcionalmente verdadeiro do autor e o verdadeiramente ficcional do discurso historiográfico imitado. Dessa maneira, a questão da *verdade na ficção* se apresenta quando se imita um discurso cuja própria natureza implica o enquadramento na convenção de veracidade. Tal é, por exemplo, o caso da imitação do discurso antropológico ou historiográfico (MIGNOLO, 1993, p. 125).

Nesse sentido, ler documentos com o intuito de escrever história assemelha-se ao construto de uma palavra a partir da eleição de letras, bem como a formulação do discurso, tendo-se em conta fragmentos da linguagem e seu contexto de produção, pois todos esses processos pressupõem o estabelecimento de elos que propiciem a articulação entre elementos separados, a fim de que se chegue a uma atribuição de congruências (BOÉCHAT *et al.*, 2000). O trabalho do historiador é o de encadear, no sentido amplo da palavra, elos que estabeleçam relações entre o discurso escrito e o contexto histórico, o que demanda um laborioso interpretar do que foi encontrado, na tentativa de fazer-se entender e transformar o que foi entendido em História. Sob este prisma, fica clara, no processo, a perda de partes da “verdade” e a inclusão do que pode ser “verdade” de acordo com a leitura do material encontrado feita pelo historiador. Claro está, entretanto, que esse profissional tem um compromisso muito mais estreito com a exposição de um referencial objetivo do que, por exemplo, um escritor ou um poeta.

Se em tudo perpassa a subjetividade, História e Literatura têm, na escrita e na construção de seus respectivos discursos, um ponto de intersecção. A historiografia, de certo modo, se utiliza do discurso ficcional, e o romance histórico, por sua vez, se utiliza do discurso historiográfico sem o qual, sob certo ângulo, ele não existiria. É bem verdade que o discurso histórico já nasce contaminado pelo ficcional desde o momento em que o mito foi introduzido na História, fazendo com que ela adquirisse um aspecto de literatura. Para Nunes (1998), a separação “entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional anula-se pela natureza desse passado reconstruído” (NUNES, 1998, p. 32) pelo discurso histórico, já que se trata da “reconstrução de uma realidade que não mais existe, que já deixou de ser” (NUNES, 1998, p. 32).

Entende-se, assim, que o que separa o discurso ficcional do histórico são as provas documentais, porém o que os une é o fator tempo. Ambos os discursos se utilizam desse fator para conferir coerência aos seus relatos. Relatam o passado e, através de pesquisa historiográfica, se reinventam, e, nesse ponto, as duas narrativas – a histórica e a ficcional – se aproximam porque usam do mesmo artifício: a recriação humana subordinada à subjetividade do autor.

É nesse ponto que não se pode deixar de lançar mão da crítica de Marx, que vai além de lançar um simples olhar sobre a citação de trabalhadores e do meio de produção e exploração do proletariado que lhe atribuem seus críticos. Marx, muito superior, eleva seu olhar para a subjetividade da literatura. Para ele, a literatura deve ser compreendida a partir de suas formas, estilos e significados, como produtos de uma história específica (EAGLETON, 2011, p. 51). A memória de uma sociedade cria forma, estilo e significado em todas as formas de artes, de movimentos sociais e de sua fala, sem nunca deixar de estar permeada pela ideologia em que está mergulhada e à qual se vincula. Assim, nenhuma literatura resulta apenas de inspiração ou psicologia aguçada do seu autor. Antes, são formas de perceber e refletir sua sociedade. Partindo destes pressupostos, temos que admitir que, tendo sua nascente em momentos de conflitos sociais que



mudaram a história, o romance histórico, segundo a crítica literária de Marx, entende que a forma artística não pode ser uma mera peculiaridade da parte de cada artista, está atrelada às formas históricas pelo tipo de conteúdo que incorpora.

Na contemporaneidade, principalmente no pós-*Boom*, observa-se uma explosão de obras que tomam como substrato de seus enredos os fatos históricos. Dessa intersecção entre Romance e História, pode-se inferir a necessidade de domínio temporal pela humanidade frente ao seu entorno e suas atividades, assim como a busca de si mesmo, que impele o homem a percorrer o passado para compreender o presente. À História cabe perscrutar o passado de forma objetiva e documental. É, portanto, relevante catalogar elementos que legitimem a veracidade dos fatos. Já à ficção cabe passear no presente, atualizar o passado e converter em sincrônicas ações jamais existentes, por comprometer-se com o imagético, o verossímil, o simbólico, e não (ou não apenas) com a verdade factual, muito embora beba da fonte histórica documental para, em determinados casos, fazer a sua própria reconstrução dos fatos, como, por exemplo, na metaficção historiográfica.

Dissociado de fundamentos que exigem o verídico ou o comprometimento com a análise do passado, o registro ficcional lança-se às possibilidades da criação, às possibilidades do acontecimento e, por isso, não se dissocia da escolha de um ponto de vista.

A importância do diálogo entre História e Ficção ressalta-se ao percebermos uma profusão de escritos do gênero romance histórico no mundo – ao menos na esfera Ocidental. Mais especificamente, podemos apontar a recorrência da produção literária hispano-americana carregada desse hibridismo. Esses caminhos paralelos entre ficção e História no continente hispano-americano se intensificaram nos anos que antecederam às “comemorações” dos 500 anos do descobrimento da América<sup>8</sup>. A título de exemplo, podemos citar obras como *Daimón* (1978), *Los perros del Paraíso* (1983) e *El largo entardecer del caminante* (1992), do escritor argentino Abel Posse, escritas, respectivamente, em torno das representações dos conquistadores Lope de Aguirre, Colombo e Cabeça de Vaca.

Podemos citar, ainda, *El país de la canela* (2008), de William Ospina, escritor colombiano. O romance rendeu ao autor o Prêmio Internacional de Novelas Romulo Gallegos, (Venezuela) em sua edição de 2009. O texto compõe uma trilogia de romances históricos que chamam a atenção para a invasão e a destruição do Império Incaico. Começa por *Ursúa* (2005), e culmina com *La serpiente sin ojos* (2012). Temos, também, *María de Zanabria* (2007), de Diego Bracco, escritor e historiador uruguaio. O romance ressalta a vida de uma nobre espanhola que conduziu uma nau rumo à conquista do Río de la Plata, sendo relevante por trazer a participação feminina na conquista da América. Vemos, então, a relevância dessas obras por voltarem um olhar para o processo de colonização do Novo Mundo e para as variáveis implicadas nesse processo, arquetizando-as em ambiência ficcional.

Esse hibridismo, tão próprio do gênero romance histórico, faz com que críticos e teóricos literários que se debruçam sobre suas diegeses se alinhem em uma perspectiva, defendida também por Maria de Fátima Marinho (1999), que perpassa a conjugação da ficcionalidade inerente ao texto literário e – reconhecidas as devidas proporções – ao comprometimento com a verdade dos fatos do discurso da História. Trata-se, aí, de uma tensão evidente entre a

---

<sup>8</sup> Vale ressaltar que as comemorações foram presentes, com mais afinco, em território europeu, pois aqui, nas Américas ibero-americanas, principalmente, pouco se falou, até por se tratar de um evento que suscita a pergunta “Comemorar o quê?”. A Literatura produzida pelo romance histórico vem, talvez, tentar responder algumas dessas lacunas.

liberdade estética criadora intrínseca ao fazer literário, tão própria do romancista, e as limitações impostas pelo compromisso com as demandas da historiografia, próprios do trabalho do historiador. Cabe ao escritor de romance histórico, portanto, equilibrar esses elementos, enfrentando a ambiguidade que se instala na dicotomia História/Ficção, e assumir uma postura híbrida capaz de, através da representação literária dos fatos, estabelecer um diálogo crítico com as representações factuais e os modelos construídos pela História.

Para críticos como Lukács (1976), os romances ditos históricos anteriores ao feito de Scott, embora se ocupassem de épocas diferentes de seus escritores, não podem ser considerados romances históricos, visto terem a história como elemento massivo na composição literária e não a consciência histórica de um indivíduo ou grupo de indivíduos sobre o fato ou fatos objetivos literariamente representados. Há que se considerar, portanto, duas grandes formas de romance histórico: 1. Os romances cujo foco está nos fatos históricos, ou seja, a história é massivamente presente, largamente invocada desde as primeiras páginas, e, neles, não há espaço para o indivíduo ou a vida privada; 2. A outra forma, inversa, em que o romance começa pelo indivíduo histórico ou grupo de indivíduos tomados como agentes sociais da História.

O papel do romancista histórico dos séculos XIX e XX é, então, de trans-temporalidade – papel que, a nosso ver, se perpetua na contemporaneidade – entre o seu tempo e o tempo passado, espartilhado entre a história oficial e a problematização dessa mesma história por meio de uma consciência histórica recomposta pelas personagens. Ou seja, na atualidade, vê-se no pós-Boom o predomínio de uma trans-temporalidade baseada na exposição da voz do indivíduo ou grupo de indivíduos. São as personagens que vocalizam os fatos históricos como testemunhas presenciais, visto que na historiografia os fatos dão indícios dessas vozes, são aparências pretéritas que fornecem pistas para se reconstruir o passado.

Assim, na visão dos romancistas históricos do pós-*Boom*, a ciência histórica tradicional padece de uma precariedade por variar conforme as opiniões e as convicções abraçadas pelos historiadores, além de estar limitada a regras metodológicas. Diante dessa lacuna, os escritores do gênero romance histórico se detêm nos incidentes familiares, no burburinho miúdo, na vida privada do indivíduo histórico. Mesmo quando se propõem a escrever sobre um vulto histórico, o foco recai sobre o diálogo entre as personagens referenciais e personagens inventadas, seus anseios, medos, dúvidas, alongando-se na descrição pormenorizada dos costumes da época abordada na diegese, detalhando a vida e os hábitos das gentes de outrora. Há, pois, uma escolha pela voz íntima das impressões particulares frente ao momento ou fato histórico narrado.

Os romances *Inés del alma mía* e *Malinche* são dois exemplos da ênfase conferida às impressões particulares que dão espaço e visibilidade às protagonistas mulheres – Inés Suarez e Malinali, respectivamente –, no que tange aos seus anelos pessoais, suas angústias e inquietações frente ao momento e aos eventos históricos que viveram. O fundamental não é a documentação comprobatória de suas existências históricas, mas a exploração do que as movia em suas ações, recompostas, nos romances, pela pena ficcional. Não há um comprometimento exclusivo com a verdade histórica, visto que, como acentuado por Célia Fernández Prieto (1998),

En cuanto a la verdad de la historia, cabe recordar que desde la epistemología contemporánea (T. Kuhn, K. Popper, W. Goodman, R. Rorty, entre otros) el concepto de verdad ha perdido su valor ontológico y absoluto y se entiende como una categoría pragmática y relativa a los marcos culturales,

A distinção História/Ficção, no que diz respeito à definição rigorosa de romance histórico, nem é fácil, nem desprovida de problemas. Os problemas, aliás, se agigantam mais ainda quando os fatos trazidos para a ficção dão voz a sujeitos históricos rechaçados e, até mesmo, pouco explorados no que tange a historiografia sobre eles por serem sujeitos socialmente marginalizados. É o caso, como já dissemos, da figura de Malinali: índia e mulher, testemunha de um dos acontecimentos históricos mais marcantes da modernidade histórica - as Grandes Navegações e o Descobrimento do Novo Mundo. É, também, o caso da camponesa espanhola de Extremadura, que nem sonhava em se tornar conquistadora do Chile, Inés Suarez. Talvez a literatura tenha sido a porta de entrada dessas vozes (e existências) femininas que testemunharam o nascedouro do "Novo Mundo", e foi a escrita feminina que proporcionou a redescoberta de tais personagens por meio do trabalho de escritoras como Elena Garro, Carmen Boullosa, Isabel Allende, Laura Esquivel, Rosa Beltrán, Luz Argentina Chiriboga, dentre outras.

A ficção hispano-americana parece estabelecer, ou melhor, propor ao leitor um contrato de aproximação com os fatos históricos de forma particular, desmistificando a visão europeizada desses mesmos fatos. A literatura se afigura, deste modo, como um meio estético de defesa e formação de projetos nacionais e/ou palco questionador das origens da América espanhola. De certo modo,

El cruce de historia y ficción, así como la disolución de fronteras genéricas, aparece en las letras americanas desde que la consciencia europea comenzó a incorporar un mundo que sólo cabría en su imaginación mediante ilusiones literarias. Es posible rastrear esta seña de identidad americana a lo largo de cinco siglos de interrogantes sobre el sentido de ser en estas tierras: desde las crónicas de la conquista y mucho después a través del *Facundo* (1842) de Sarmiento, por ejemplo, hasta alcanzar la lectura contemporánea de una historia tan explícita como la transmutación del doctor Francia en *Yo el Supremo* o el devenir sutilmente hilvanado de los centenarios Buendía. Historia y ficción en estos casos como medios de conocimiento que se articulan en diferentes niveles; sirven para desentrañar leyes, para adjuntar algún sentido a los orígenes y, en última instancia, para responder a la incertidumbre del futuro (PUCCINI; YURKIEVICH, 2010, p. 754).

Desse modo, podemos dizer que o novo romance histórico, surgido no século XX, superou os limites da mera "descrição objetiva" do real. É uma narrativa que busca problematizar o real por meio da análise e reinterpretação da realidade. O crítico Seymour Menton (1993), mirando esse contexto de produção literária, defende que o romance histórico tradicional se distingue do romance histórico contemporâneo por um conjunto de seis características, que podem ser observadas em obras hispano-americanas publicadas, a partir de 1949, com *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. As características mencionadas por Menton são importantes não só para estabelecer se uma obra faz parte ou não do que ele considera novo romance histórico hispano-americano, mas também porque a maioria delas permite caracterizar uma obra como pós-moderna. Temos, então, como características: **1.** A representação mimética de determinado período histórico se subordina, em diferentes graus, à apresentação de algumas ideias filosóficas segundo as quais é praticamente impossível conhecer a verdade histórica ou a realidade pretérita, além do fato de a história ser cíclica e, paradoxalmente, também apresentar um caráter imprevisível que faz com que os acontecimentos mais inesperados e absurdos possam acontecer – vide, para isso, as concepções filosóficas e estéticas de

Jorge Luiz Borges (1899-1985); **2.** A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos; **3.** A ficcionalização de personagens históricos em oposição à fórmula de Walter Scott de utilizar somente protagonistas fictícios; **4.** A metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; **5.** O uso da intertextualidade, que se tornou corrente tanto entre os teóricos quanto entre a maioria dos romancistas; **6.** A presença dos conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização e heteroglossia. E, na atualidade, já temos outros eixos que caracterizam o gênero, dentre eles o que aqui propomos como reflexão: ficcionalização da História sob a ótica feminina, a escrita intimista e a abordagem de aspectos microssociais.

Podemos afirmar que o Romance Histórico passa por muitas transformações ao chegar à América Latina, adquirindo uma identidade própria quando, por exemplo, não trata o personagem como mito, mas, antes, mostra suas fraquezas e esmiúça seus defeitos e seu cotidiano tratando de humanizá-lo. Outra característica encontra-se nas narrativas literárias construídas a partir de temas e assuntos polêmicos que problematizavam a história latino-americana. Os anos de ditadura militar que marcaram quase todos os países da América Latina, segundo Menton, no fim da década de 70 do séc. XX, são a época de maior produção do novo gênero. A América Latina estava, então, mergulhada em regimes autoritários, crendo, por vezes, que a única saída era o regime socialista, e, paralelamente, o socialismo estava ruindo na Europa Oriental. No Brasil, na Argentina e no Chile, por exemplo, o cerceamento dos direitos humanos e da liberdade dos cidadãos comuns e dos intelectuais explica, sob certo ângulo, em razão do exílio e do auto-exílio, a expansão do novo gênero na Europa e nos EUA.

Nesse novo romance histórico, ao contrário do romance histórico clássico, os personagens históricos assumem o papel de protagonistas. Suas façanhas, aventuras e desventuras são revistas com o recurso da paródia, com o uso da inversão e da distorção dos acontecimentos. E é nele que o romancista tem a prerrogativa de mudar os fatos, fundir personagens históricos, alterar acontecimentos. Enfim, ele tem plena liberdade para recriar a história e as personagens que fazem parte dela. Essa é, sem dúvida, uma das grandes contribuições da ficção histórica da atualidade.

A inclusão do maravilhoso, do mítico, do fantástico, ou seja, de "outros níveis de realidade", serviu de recurso utilizado pelo escritor latino-americano para alcançar uma representação próxima da realidade do seu continente e oferecer uma contribuição nova e significativa para a literatura ocidental. O novo romance histórico na América Latina se alimenta de lendas, fantasias e imaginação, e se ocupa de trabalhar com os personagens históricos que, em algum momento, estiveram ligados à sua história. Os fatos e personagens históricos migram para o território da ficção e permitem, dessa forma, que se reveja a história do continente sob outra ótica, fomentando, com isso, novas perspectivas críticas em relação aos fatos narrados/historiados. Um exemplo disso é a obra *Malinche*, da escritora mexicana Laura Esquivel. Essa obra permite que a própria nativa Malinali, reclame sua visão, relate sua vida e defenda-se no que tange às suas ações no período que envolve o processo de dominação e conquista do povo asteca pela coroa espanhola. Na história dessa personagem, palavra e poder entrecruzam-se, na medida em que a palavra de Malinali tornou-se fundamental na trajetória épica da conquista do México, capaz de delinear um novo mundo para seu povo e para os conquistadores espanhóis.

Para o crítico russo Georgi Plekhanov: "A mentalidade social de uma época é condicionada pelas relações sociais dessa época. Não há outro lugar em que isso fica mais evidente do que na História da Arte e da Literatura." (1953 *apud* EAGLETON, 2011, p. 19). Nada impede, portanto, que a releitura feita pela ficção

venha a recriar criticamente um momento histórico, e que a proximidade com os textos históricos levem-nos a questionar a veracidade do que é apresentado pelo discurso oficial, que passa, a ser compreendido como apenas uma das versões para um fato passado. Nada impede, também, que a articulação entre ficção e história venha a nos revelar, como nos casos aqui estudados, novas materialidades estéticas literárias.

## Considerações Finais

O pós-*Boom* lança uma gama de possibilidades literárias para um passeio do ficcional ao histórico ou vice-versa, caracterizando-se como um fenômeno literário latino-americano que, dentre as suas manifestações, lançou luz às narrativas históricas construídas sob uma ótica feminina. Entretanto, é ainda uma produção literária desprovida de estudos sistemáticos, particularmente no que diz respeito ao estudo da produção das mulheres escritoras. Nesse *maremagnum* literário pós-moderno do pós-*Boom*, vive-se entre a busca da escuta de várias vozes (com suas variadas possíveis leituras de fatos que compuseram a História) e os procedimentos híbridos de produção estética que mesclam não apenas inúmeras vertentes temáticas (que vão do histórico ao mítico, da memória individual à coletiva), mas, também variadas manifestações textuais.

SERRÃO, R. A. The Time and Turn of Pink in Latin American Post *Boom*: the Fictionalization of History from Women's Perspective. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 103-118, 2013.

## Referências

BELLINI, G. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997.

BERNARD, C.; GRUZINSKI, S. *História do Novo Mundo: da descoberta à Conquista, uma Experiência Européia, 1492 – 1550*. Tradução de Cristina Muracho. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

BETHELL, L. *et al. História da América Latina Colonial*. v. I. Trad. Maria Clara Cescato. 2. ed. São Paulo: EDUSP; Brasília, DF: FUNAG, 2008.

BOËCHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P. (Org.) *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. (Org.) *Literatura e história na América Latina*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

LIMA, L. C. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975–2000)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

- GALVEZ, M. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1987.
- GARRETAS, M. M. R.; RADEGUNDA, A. Y. B. *Textos y espacios de mujeres*. Europa – siglos IV-XV. Barcelona: Içaria, 1995.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PRIETO, C. F. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Editorial EUNSA, 1998.
- PUCCINI, D.; YURKIEVICH, S. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. México: FCE, 2010.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. (Org.) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p.115-128.
- SERRÃO, R. A. *Sabor, emoção e tradução em Como água para chocolate*. 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2010.
- SHAW, D. *Nueva narrativa Hispanoamericana: Boom. PosBoom. Posmodernismo*. 7. ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- SOUZA JÚNIOR, J. L. F. O narrador, a literatura e a História: questões críticas. In: BÔECHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P (Org.). *Romance Histórico*. Recorrências e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 27-44.

Recebido em 15/mar./2013.      Aprovado em 21/jun./2013.

## ÍNDICE DE ASSUNTOS / ÍNDICE DE MATERIA

- Absurdo (NL, p. 49);  
Alberto Laiseca (GR, p. 84);  
América Latina (GR, p. 84);  
Artifícios escriturais (WSA, p. 08);  
*Boom* (EP, p. 21; RAS, p. 103; WSA, p. 08);  
Carnavalização (NL, p. 49);  
Cartografias literárias (ACO, p. 74);  
César Aira (LS, p. 58);  
Cultura de massa (LS, p. 58);  
Cultura Popular (NL, p. 49);  
Escrita Feminina (RAS, p. 103);  
Ficção científica (GR, p. 84);  
Grotesco (NL, p. 49);  
Héctor Libertella (EP, p. 21);  
Humor (EB, p. 34);  
Irina Ráfols (JMM, p. 12);  
Ironia (EB, p. 34);  
Lita Pérez Cáceres (JMM, p. 12);  
Literatura Latino-americana (EP, p. 21);  
Luis Rafael Sánchez (EB, p. 34);  
Machismo (EB, p. 34);  
Manifiesto Shanghai (ACO, p. 74);  
Narrativa argentina (ACO, p. 74);  
Neobarroco (LS, p. 58);  
Novela (LS, p. 58);  
Novela latinoamericana (WSA, p. 08);  
Novela paraguaya contemporânea (JMM, p. 12);  
Novela puertorriqueña (EB, p. 34);  
Parodia (NL, p. 49);  
Polifonía (NL, p. 49);  
*Pós-Boom* (LS, p. 58; RAS, p. 103);  
*Post-Boom* (EP, p. 21; JMM, p. 12; WSA, p. 08);  
Romance (GR, p. 84);  
Romance Histórico Latino-Americano (RAS, p. 103);  
Romance de testemunho Latino-Americano (RAS, p. 103);  
Rubén Sapena Brugada (JMM, p. 12);  
Sergio Chejfec (ACO, p. 74).

## SUBJECT INDEX

- Absurd (NL, p. 49);  
Alberto Laiseca (GR, p. 84);  
Argentine Narrative (ACO, p. 74);  
*Boom* (EP, p. 21; RAS, p.103; WSA, p. 08);  
Carnivalization (NL, p. 49) ;  
César Aira (LS, p. 58);  
Contemporary Paraguayan Novel (JMM, p. 12);  
Grotesque (NL, p. 49) ;  
Héctor Libertilla (EP, p. 21);  
Humour (EB, p. 34) ;  
Irina Ráfols (JMM, p. 12);  
Irony (EB, p. 34) ;  
Latin América (GR, p. 84);  
Latin American Historical Novel (RAS, p.103);  
Latin American Literatura (EP, p. 21) ;  
Latin American Novel (WSA, p. 08);  
Latin American Witnessed Novel (RAS, p. 103);  
Lita Pérez Cáceres (JMM, p. 12);  
Literary Cartographies (ACO, p. 74);  
Luis Rafael Sánchez (EB, p. 34);  
Male Sexism (EB, p. 34);  
Mass Culture (LS, p. 58);  
Neobarroco (LS, p. 58);  
Novel (GR, p. 84);  
Novela (LS, p. 58);  
Parody (NL, p. 49);  
Polyphony (NL, p. 49);  
Popular Culture (NL, p. 49);  
Post-*Boom* (EP, p. 21; JMM, p. 12; LS, p. 58; RAS, p. 103; WSA, p. 08);  
Puerto Rican Novel (EB, p. 34);  
Ruben Sapena Brugada (JMM, p. 12);  
Science Fiction (GR, p. 84);  
Sergio Chejfec (ACO, p. 74) ;  
Shanghai Manifest (ACO, p. 74);  
Women's Writing (RAS, p. 103);  
Writing Procedures (WSA, p. 08).



## ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

ALVES, W. S., p. 34;  
BARRADAS, E., p. 34;  
LETAMENDÍA, N., p. 49;  
MARCOS, J. M., p. 12;  
OLMOS, A. C., p. 74;

PRADO, E., p. 21;  
RAVETTI, G., p. 84;  
SANTOS, L., p. 58;  
SERRÃO, R. A., p. 103.

## NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

### INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial, desde que com a anuência do autor.

Ao enviar seu trabalho para a **Revista Olho d'água**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

### APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

**Encaminhamento.** Os artigos devem ser enviados em três cópias impressas sem identificação, acompanhadas de cópia em CD-Rom. No mesmo envelope, deve ser enviada uma folha independente contendo a identificação do trabalho e do(s) autor(es) no seguinte formato: Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico.

Autores residentes fora do Brasil podem enviar seus artigos via e-mail. Além do arquivo com o artigo, deve-se incluir também um arquivo com a identificação do trabalho e do(s) autor(es).

**FORMATAÇÃO.** Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

**EXTENSÃO.** O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

**ORGANIZAÇÃO.** A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência: TÍTULO (centralizado, em caixa alta); RESUMO (com máximo de 300 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 6 palavras); ABSTRACT e KEYWORDS (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave, escritos no idioma do artigo; Texto; Agradecimentos; Referência bibliográfica do próprio artigo com título em inglês); REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto). Resumos, palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11. Notas de rodapé. As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

## REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

**CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO.** Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação (SILVA, 2000). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: "Silva (2000) assinala...". Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de "p." (SILVA, 2000, p. 100). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000).

**CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO.** As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 2 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

**REFERÊNCIAS.** As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos: livros e outras monografias (AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., Cidade: Editora, número de páginas p.), capítulos de livros (AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Cidade: Editora, Ano. p. X-Y), dissertações e teses (AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano), artigos em periódicos (AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. volume, n. número, p. X-Y, Ano), trabalho publicado em Anais de congresso ou similar (AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y).

## ANÁLISE E JULGAMENTO

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. Depois da análise, uma cópia dos pareceres será enviada aos autores. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão introduzir eventuais modificações a partir das observações contidas nos pareceres.

Como a revista tem um limite de 15 artigos por número, quando necessário, serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

## ENDEREÇO

***Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP***

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br)

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br>

## POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

### GENERAL INFORMATION

**Revista Olho d'água** publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors. As the issues are thematic, only papers that are pertinent to the established themes will be considered.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese, with the author's consent.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to **Revista Olho d'água**.

### SUBMISSION OF PAPERS

Papers should be sent in CD-Rom together with three non-identified printed copies. A separate sheet should also be enclosed in the envelope with the following information: Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and electronic addresses).

Contributors residing abroad may send papers by e-mail. In addition to the file containing the article, another file should be sent with the identification of the paper and the author.

**FORMAT.** Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

**LENGTH.** After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

**ORGANISATION.** Papers should be organised as follows: TITLE (centralised upper case); ABSTRACT (should not exceed 200 words) and KEYWORDS (up to 6 words), written in the language of the paper; Text; Acknowledgements; ABSTRACT and KEYWORDS in English; REFERENCES (only those works cited in the paper); abstract and keywords should be typed in Verdana 11. Footnotes. Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance.

## REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

**QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT:** the author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year (SILVA, 2000). If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets "Silva (2000) points out that...". When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p." (SILVA, 2000, p. 100). A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year (SILVA, 2000a). If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); if a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al. (SILVA et al., 1960).

**SEPARATE QUOTATIONS.** First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

**REFERENCES.** Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples: books and other kinds of monographs (AUTHOR, A. Title of book. Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p.); book chapters (AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y); dissertations and theses (AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year); articles in journals (AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year); works published in annals of scientific meetings or equivalent (AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y).

## ANALYSIS AND APPROVAL

The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. After analysis, a copy of the decision will be sent to the author(s). In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

Since Revista de Letras UNESP has a limited number of articles (15) per issue, the best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

## ADDRESS

***Revista Olho d'água - PPGLetras – UNESP/SJRP***

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br)

Internet: [www.ibilce.unesp.br/posgraduacao/letras/revista\\_olhodagua.php](http://www.ibilce.unesp.br/posgraduacao/letras/revista_olhodagua.php)