

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor
Pasqual Barretti

Diretor da FCL
Jean Cristtus Portela

Pró-Reitor de Pesquisa
Edson Cocchieri Botelho

Vice-Reitora
Maysa Furlan

Vice-Diretor da FCL
Rafael Alves Orsi

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos
Claudia Fernanda de Campos Mauro
Claudio Paolucci (Università di Bologna)
Gabriela Kvacek Betella
Giuseppe Ledda (Università di Bologna)
Marco Lucchesi
Marcos Antonio Siscar

Pol Popovic Karic (Instituto Tecnológico de
Monterrey, México)
Sandra Aparecida Ferreira
Sérgio Mauro
Sônia Helena de O. R. Piteri
Wilma Patricia Marzari D. Maas

Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro
Sérgio Mauro

Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)
Andréia Guerini (UFSC, Brasil)
Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)
Antonio Dimas (USP, Brasil)
Antônio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro,
Portugal)
Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)
Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)
Célia Pedrosa (UFF, Brasil)
Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)
Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)
Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)
Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)
Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)
Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)
Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)
Iumna Maria Simon (USP, Brasil)
Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)
Jaime Ginzburg (USP, Brasil)
João Azenha Júnior (USP, Brasil)
João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)
José Luís Jobim (UERJ, Brasil)
Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)
Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)
Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)
Luiz Montez (UFRJ, Brasil)
Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)
Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)
Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)
Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)
Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)
Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)
Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)
Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)
Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)
Nancy Rozenchan (USP, Brasil)
Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)
Paula Glenadel (UFF, Brasil)
Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)
Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)
Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)
Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)
Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)
Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas,
Brasil)
Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)
Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)
Viviana Bosi (USP, Brasil)
Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505

ISSN Eletrônico 1981-7886

RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.62	n.2	p.1-194	jul./dez. 2022.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara
14800-901 – Araraquara – SP
Departamento de Letras Modernas
e-mail: revistadeletrasunesp@yahoo.com.br
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): cvernasc@marilia.unesp.br

Arte da Capa: Lúcio Kume
Normalização: Viviane Moura Rente
Diagramação: Eron Pedroso Januskeivictz
Impressão: Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:
The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

SUMÁRIO/CONTENTS

- Apresentação 7

Seção Livre

- La poesía de Juan Ramón Jiménez como voz de la inefabilidad
Antonio Gutiérrez-Pozo 11
- El imperio del tópico civilización-barbarie en dos novelas de Lautaro Yankas
Luis De La Barra Arroyo, José Manuel Rodríguez Angulo e Fabián Leal Ulloa 29
- Feminismo e Islam
Javier Ignacio Fattah Jeldres e Patricia Lorena Sequeiros 41
- Sobre o conto “O outro” ou Rubem Fonseca e sua obra: “Uma equação repleta de incógnitas”
João Roberto Maia 51
- O real violento como fetiche: interseções entre em Octubre no Hay Milagros e o Balcão
Lara Poenaru 67
- Findings [Achamentos] in the “Letter” of Caminha and the portuguese view of brazilian women
Maria Luísa de Castro Soares, Luisa Maria Pereira Osório da Fonseca e Maria João de Castro Soares 85
- La doble impronta de la memoria en Lazos de familia. Relatos con imágenes de Germán Marín
Mariela Fuentes Leal e Juan D. Cid Hidalgo 103
- El Sermón para la conquista espiritual mapuche: la propuesta de Luis de Valdivia (siglo XVII)
Nataly Cancino Cabello e Daniel Astorga Poblete 121
- *A Taça de Ouro*, de Henry James: a sintaxe e a semântica do espaço modernista desestabilizando a atenção do leitor
Natasha Vicente da Silveira Costa 137

- La experiencia existencial en la guerra de Corea en la narrativa breve de la generación del 50 de Puerto Rico
Sara Choe..... 155
- Memória(s) e representação da mulher em Gente Feita de terra, de Carla M. Soares.
Susana Pimenta..... 177

ÍNDICE DE ASSUNTOS 189

SUBJECT INDEX 191

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*..... 193

APRESENTAÇÃO

A Revista de Letras 62.2 contou novamente com a colaboração de vários pesquisadores internacionais. O primeiro artigo, de Antonio Gutierrez-Pozo, professor da Universidade de Sevilla, tem cunho filosófico e se refere à poesia do espanhol Juan Ramón Jiménez, cuja produção poética se assentava sobre a noção da palavra poética como a expressão do inefável. No artigo seguinte, Luís de La Barra Arroyo, José Manuel Rodríguez Angulo e Fabián Leal Ulloa analisam dois contos do autor chileno Lautaro Yankas.

No terceiro artigo, Javier Ignacio Fattah Jeldres e Patricia Lorena Sequeiros investigam as relações entre Feminismo e Islã, de uma perspectiva não apenas ocidental. O quarto trabalho, de João Roberto Maia, dedica-se ao conto “O outro”, de Rubem Fonseca. Em seguida, Lara Poenaru compara o romance *En Octubre no hay milagros*, do escritor peruano Oswaldo Reynoso, com a peça *O Balcão*, de Jean Genet.

No sexto artigo, Maria Luísa de Castro Soares, Luísa Maria Pereira Osório da Fonseca e Maria João de Castro Soares analisam a famosa Carta de Pero Vaz de Caminha, destacando a visão que nela se encontra a respeito da figura feminina. No sétimo, Mariela Fuentes Leal e Juan D. Cid Hidalgo se debruçam sobre a narrativa do escritor chileno Germán Marín, destacando o romance *Lazos de familia. Relatos con imágenes*. Em seguida, Nataly Cancino Cabello e Daniel Astorga Poblete analisam *Sermón en lengua de Chile*, escrito no século XVII pelo chileno Luís de Valdivia, com o objetivo de conquistar espiritualmente o povo mapuche.

No nono artigo, Natasha Vicente da Silveira Costa se dedica ao romance *A taça de ouro* (*The golden bowl*), publicado em 1904 pelo escritor norte-americano Henry James. Logo após, Sara Choe, da Universidade Nacional de Seul, analisa a literatura de Porto Rico nos anos 1950 que se referiu à Guerra da Coreia. Para encerrar, Susana Pimenta, da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro investiga a representação da mulher no romance *Gente feito de terra*, da escritora portuguesa, nascida em Angola, Carla M. Soares.

Considerando o alto nível e a procedência cada vez mais internacional dos nossos colaboradores, acreditamos ter reunido um volume expressivo de trabalhos relevantes e que abordam literaturas de diversos países, com espaço ainda para reflexões de cunho filosófico.

Não podemos deixar de agradecer, mais uma vez, à responsável pela normalização da revista, aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara e aos pareceristas, sem os quais o presente volume não teria vindo à luz.

Araraquara, junho de 2023.

Os editores

Seção Livre

LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ COMO VOZ DE LA INEFABILIDAD

Antonio GUTIÉRREZ-POZO*

- **RESUMEN:** Este artículo muestra que la poesía para Juan Ramón Jiménez es la palabra de la inefabilidad. No solo es inefable, sino que es la palabra de lo inefable. Esta es la causa de que la poesía sea inalcanzable y de que esté siempre abierta, nunca terminada y concluida. El poeta según Juan Ramón es un médium gobernado por un poder misterioso, la inspiración, que es su palabra interior, independiente de la reflexión. El poeta entonces se convierte en un visionario que vislumbra la belleza, la realidad absoluta. Aquel poder inspirador es indeterminable y la poesía escrita se reduce a su sombra, a la forma de la huida de la belleza. No obstante, la poesía pretende transmitir la experiencia que representa el resplandor de la inspiración.
- **PALABRAS CLAVE:** Poesía. Juan Ramón Jiménez. Inspiración. Palabra interior. Belleza. Inefable.

Introducción

El objetivo de este trabajo es mostrar el carácter inefable y abierto que tiene la poesía según Juan Ramón Jiménez. Para ello, en primer lugar exponemos la comprensión juanramoniana del poeta como un sujeto gobernado por un poder que ni él mismo entiende. El poeta es un instrumento de la inspiración. En segundo lugar, mostramos la relación de este *verbum interius* con la conciencia. Esa palabra inspirada se produce en la inmanencia, pero no es una construcción de la conciencia del poeta. En tercer lugar, desarrollamos el poder de la inspiración sin el que no hay poesía. En dirección romántica, Juan Ramón lo entiende como una fuerza que se impone y domina al poeta, indiferente a su voluntad y a su reflexión. El poema entonces, como si fuera naturaleza, se hace a sí mismo. El poeta es más un vidente que un sujeto reflexivo. El sentimiento se impone a la inteligencia. En cuarto lugar, mostramos que ese poder poético tiene por objeto la belleza. La idea juanramoniana de la belleza la acerca a las ideas de eternidad, infinitud y totalidad. La poesía es bella cuando el poeta simbólicamente se hace todas las cosas, se expande hacia lo infinito. En quinto lugar, explicamos que, dado que aquel poder inspirador es fugaz e imprevisible, la poesía no puede ser otra cosa que su sombra. La escritura poética deviene huella de lo que el poeta ha entrevisto, la forma de la huida de la belleza vislumbada, la forma que deja la revelación de la belleza en la palabra que pretende captarla. Como el

* US – Universidad de Sevilla. Facultad de Filosofía. Sevilla – España. 041018 – agpozo@us.es

Artigo recebido em 20/08/2022 e aprovado em 10/10/2022.

lenguaje es insuficiente y la palabra impotente para atrapar la súbita iluminación de la belleza, en sexto lugar, mostramos que Juan Ramón considera que la poesía como escritura solo aspira a transmitir la experiencia reveladora, como una preparación para el estado de gracia de la experiencia de la belleza. En séptimo lugar, subrayamos que el *verbum interius* que gobierna a la poesía es inefable, lo que hace de la poesía la voz de la inefabilidad. Por ello, el poeta no sabe lo que él mismo dice y pretende saberlo algún día, lo que hace de la actividad poética algo constantemente abierto.

El poeta como médium de la inspiración

En clave romántica, Juan Ramón concibe al poeta como una herramienta gobernada por un poder superior y extraño que lo usa para comunicarse, y que el poeta ni quiere ni entiende de forma consciente:

Poder, que me utilizas,
como médium sonámbulo,
para tus misteriosas comunicaciones; ¿he de vencerte, sí,
he de saber qué dices,
qué me haces decir, cuando me cojes;
he de saber qué digo, un día! (JIMÉNEZ, 1999b, p. 172).

Esta fuerza, que vamos a denominar “inspiración”, es la de las Musas, “[...] agentes que están más allá del gobierno o de la comprensión conceptual (*conceptual grasp*) del artífice” (STEINER, 1989, p. 211). Este poder misterioso que dirige al poeta desde dentro significa, según Browne (2016, p. 67), que “[...] hay algo en nosotros que puede existir fuera de nosotros y seguirá existiendo después de nosotros”, pero “[...] no se puede decir de qué manera entró en nosotros”. El poeta es un inspirado: “En la inspiración, se diría que somos instrumentos de algo que se sale de nosotros para sus fines”, y por tanto “[...] el poeta es un médium, nada más” (JIMÉNEZ, 1998, p. 8). Lógicamente, la poesía es definida por Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1990b, p. 192) como “raptó apasionado y deleitoso”. Como el sueño o el inconsciente, con los que se le ha vinculado, este poder se nos impone. Es el *daimon* griego, la voz interior mediante la que los dioses nos dirigen, “el aliento mántico de la extrañeza (*strangeness*) que habla mediante el rapsoda”, escribe Steiner (1989, p. 211). Este *daimon* inspirador del poeta es una palabra interior muda e inagotable,

la vibrante palabra muda,
la inmanente,
única flor que no se dobla,
única flor que no se estingue,
única ola sin fracaso [...]
la profunda, callada, verdadera
palabra,
que sólo él ha oído, oye, oirá en su vigilancia
(JIMÉNEZ, 2005, p. 930).

Aunque la escriba con una determinada voluntad de decir, el poeta como tal no es el origen radical de su poesía, no la crea realmente— Por ello no dice solo lo que él quería decir, de manera que no entiende qué es lo que aquel poder misterioso le hace decir, o sea, el poeta no entiende su propia poesía: “La poesía que creemos crear nosotros, en momentos diferentes nos sorprende con sentidos distintos a aquel que pensamos darle, o que le dimos en el instante de crearla” (JIMÉNEZ, 1998, p. 8).

Escuchar el *verbum interius*

La poesía consiste entonces en una voz que habla al poeta desde dentro —un *verbum interius*. Surge del interior, del alma: “¡Palabra justa y viva, / que la vida interior brota [...] de la fuente más honda / la del alma!” (JIMÉNEZ, 1999a, p. 53). Por eso puede escribir Juan Ramón que “escribir no es hacer frases, amigo. Es copiarse el alma” (JIMÉNEZ, 1995, p. 26), porque el poeta solo debe ser fiel al alma, la “luz interior” que sigue los dictados de aquel poder (GULLÓN, 1960, p. 94). Según Juan Ramón, la poesía procede del interior, pero “no es un fenómeno inmanente a la conciencia poética del yo” (AMIGO, 1987, p. 199) porque está al servicio de un poder inspirador que trasciende la conciencia y que aspira a la belleza. La situación es paradójica ya que, aunque la poesía no es una mera construcción de la conciencia, sí que es —en tanto surge del *verbum interius*— un producto inmanente al espíritu del poeta. Así hay que entender estos versos juanramonianos: “Gracias, vida, porque he sabido / entrar en el secreto del espíritu. / (Gracias porque he querido / llegar a lo infinito)” (JIMÉNEZ, 2005, p. 935). Juan Ramón pretende desvelar lo infinito (eternidad, realidad absoluta, belleza, verdad), que es el secreto del espíritu. Con Sánchez Romeralo (1983, p. 69), consideramos que estos versos quieren decir que el poeta considera que “[...] el camino hacia lo absoluto (infinito, eternidad, belleza, etc.) era un caminar hacia dentro, hacia el interior de la propia conciencia. Caminar era hacer inmanencia”. Juan Ramón reclama al verdadero poeta que no se deje atrapar por la exterioridad mundana, que la trascienda dirigiéndose hacia dentro, hacia su sueño: “Resiste al mundo, no te cuides de la llamada verdad ni del llamado dios, buscate más allá y esto es bastante” (JIMÉNEZ, 1990b, p. 592). Juan Ramón solo anhela escucharse a sí mismo, a la callada y verdadera palabra que el poder de la inspiración hace brotar en su alma: “Que nada me invada de fuera, / que solo me escuche yo dentro. / Yo dios / de mi pecho. / Yo todo [...] Yo solo / universo” (JIMÉNEZ, 2005, p. 959). Ese *verbum interius* que escucha le dice lo bello y verdadero, lo infinito y absoluto. Como si esa realidad absoluta estuviese en su interior: “Todo infinito a que yo aspiro es en el acto yo” (JIMÉNEZ, 1981, p. 110). De ahí que Gullón (1960, p. 96) haya sostenido que “la materia poética solo podía extraerla de sí mismo”. Ahora bien, el poeta solo puede escucharse, solo puede escuchar su palabra interior, en el silencio. Juan Ramón (JIMÉNEZ, 2011, p. 154) caracteriza su obra como “casa de tiempo y de silencio”. El poeta necesita el silencio para poder atisbar la profundidad que le transmite la voz de la inspiración: “El silencio como meta con objeto de expresar lo esencial” (LÓPEZ, 2007, p. 88). Se da dentro del poeta la belleza, la eternidad, el infinito, pero no es un producto de la conciencia. La palabra interior hace sonar en la inmanencia del poeta la belleza del todo.

Sin inspiración no hay poesía

a) Ser dominado para crear lo bello

En clara alusión a Bécquer, también para Juan Ramón la capacidad creativa del ser humano o genio (*lira sin cuerdas*) necesita una energía inspiradora (*mano divina*) que la active: “El hombre, lira sin cuerdas, nada es sin la mano divina que la hace vibrar y embellecerse de luz, de color, de sonido” (JIMÉNEZ, 2006, p. 331). Esa *lira sin cuerdas* es el arpa que Bécquer (2012, p. 62) poetizó “[...] del salón en el ángulo oscuro, / de su dueña tal vez olvidada, / silenciosa y cubierta de polvo”, y la *mano divina* es la “mano de nieve” becqueriana que sabe arrancar las notas dormidas en sus cuerdas, o también la voz que, como a Lázaro, le dice que se levante y ande. Paz advierte que el poeta poetiza en nombre de algo otro: “Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz –inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación–, es siempre la voz de la *otredad*” (PAZ, 1987, p. 224). La voz del poeta es la voz otra de aquel poder. Por eso la inspiración, como fuente creativa de poesía, es, en palabras de Béguin (1978, p. 378), “[...] el estado poético a que el artista debe sacrificarlo todo bajo pena de condenación”, y también “[...] fuente de una infinita felicidad para quien sabe hacer de él el centro vivo de su existencia”. Solo la inspiración hace al poeta: “Si usted tiene la sacra chispa en su espíritu, será un poeta” (JIMÉNEZ, 2006, p. 272). Por ello, el poeta ha de convertirla en el núcleo de su vida. No es un oficio la poesía, no consiste en versificar: “Poeta no es un hombre que hace versos, es un hombre que da su poesía, y nada hay de oficio en su virtud recóndita” (JIMÉNEZ, 2006, p. 323). Ni en el Romanticismo ni en Juan Ramón, el poder de esta fuerza imperiosa procedente de fuentes ocultas elimina la intervención de la lucidez racional en la creación poética, pero aquella energía es tan potente que incluso “[...] una de las señas de identidad del Romanticismo es tomar como inspiración, aunque sea brevemente, la pérdida de acceso a las fuentes de inspiración” (FLESCH, 2011, p. 96).

Esta potencia inspiradora de poesía asalta al poeta, que, por mucho que lo desee y lo necesite, solo puede esperar angustiado su advenimiento: “¡Cuánto tardas en salir, / sol de hoy, sol de hoy! / ¡Sal, que me ahogo!” (JIMÉNEZ, 1968, p. 14). La creación poética no está en manos del poeta. Lejos de ello, el poeta es en ella dominado por aquel poder misterioso: “Crear es ser dominado ¿por quién? para lo hermoso” (JIMÉNEZ, 1990b, p. 373). En este contexto, es indiscutible la influyente presencia de Percy B. Shelley, que fue –no casualmente– “[...] el primer autor de lengua inglesa que Juan Ramón se animó a traducir y publicar”, y cuya poética en *A Defence of Poetry* “[...] llamó poderosamente la atención del poeta a juzgar por la atenta lectura y anotación que hizo del texto” (GONZÁLEZ, 2005, p. 116). En Shelley (2004, p. 71, traducción nuestra) leyó Juan Ramón que “[...] la poesía no es como el razonamiento, que se ejerce de acuerdo con la determinación de la voluntad”¹. Podemos ponernos voluntariamente a reflexionar sobre el cálculo infinitesimal, el concepto de lo trascendental o la poética juanramoniana, pero

¹ “[...] *poetry is not like reasoning, a power to be exerted according to the determination of the will*” (SHELLEY, 2004, p. 71).

Shelley y Juan Ramón creen que nadie puede voluntaria y libremente poner en marcha el auténtico genio poético. Ello se debe, según Shelley (2004, p. 71, 72), traducción nuestra), a que “[...] la mente (*mind*) en la creación es como carbón apagado que alguna influencia invisible semejante a un viento inconstante despierta a un brillo transitorio”², de modo que “[...] las partes conscientes de nuestra naturaleza no pueden profetizar ni su llegada ni su partida”³. Se debe a que sin inspiración no hay genuina poesía. Ese “viento inconstante” equivale a aquel poder misterioso que invocaba Juan Ramón, el “carbón apagado” hace las veces de aquella lira sin cuerdas y el “brillo transitorio” es el momento fugaz de visión creativa.

Precisamente por no depender de la libre reflexión, Juan Ramón aspira a que su obra parezca naturaleza, algo que brota naturalmente, como si nadie conscientemente la hubiese producido: “Quisiera que mis versos diesen la impresión de fenómenos naturales; que fueran tan eternos (y tan definitivos) como una puesta de sol [...] que pareciera que nadie los hubiese escrito” (JIMÉNEZ, 1990b, p. 455). Esta misma tesis encontramos ya en la *Crítica* kantiana. Es evidente que el arte es arte, un producto elaborado por una conciencia, y no naturaleza, pero Kant (1977, § 45, p. 212) añade que “[...] debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza”, es decir, que “[...] el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza”. Así, siguiendo el modelo de la naturaleza, Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1983, p. 155) considera que “[...] la verdadera poesía se hace sola, como la flor o el fruto. El árbol da la flor y el fruto, pero no los hace, no tiene voluntad de hacerlos”, y lo mismo le ocurre al poeta/médium, que “[...] debe ser el sostén y el vehículo de su poesía; suya porque viene por medio de él, pero no porque él sea su autor”. La naturaleza –la tierra– hace la flor y el fruto; la poesía la hace aquel poder superior y misterioso que se vale del poeta. Como obra que no obedece a su voluntad, Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1990b, p. 564) confiesa que “[...] yo nunca obligo a un poema mío a nada. Dejo que él se depure solo como un cristal de la naturaleza y cuando quiera. Yo no hago más que confirmarlo”. La poesía procedente de un poder superior tiene vida propia y se impone a la reflexión del poeta, que se subordina a su servicio: “Parece como si el poema mismo, no yo, me demandara la mejoría. Y yo lo mejor” (JIMÉNEZ, 1990a, p. 82).

b) Entrevisión, inteligencia y sentimiento

Dado que la poesía es raptó e inspiración, el acto poético esencial será la visión, el vislumbre. Machado (1989, p. 2030) advirtió que “[...] la poesía, aun la más amarga y negativa, era siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta”. En esa experiencia visionaria, el poeta según Juan Ramón atisba la verdad, la belleza:

² “[...] *the mind in creation is as a fading coal, which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness*” (SHELLEY, 2004, p. 71).

³ “[...] *the conscious portions of our natures are unprophetic either of its approach or its departure*” (SHELLEY, 2004, p. 72).

A veces, en la cima sonámbula de la vida en que vivimos, hay de pronto una sacudida brusca, una iluminación fujitiva, en la que casi entrevemos la verdad de la existencia. Es como un momentáneo despertar en medio de una pesadilla. (JIMÉNEZ, 2008, p. 55).

El acceso a esta visión no es asequible ni sencillo, pero, cuando se logra, lo visto es el secreto íntimo de las cosas: “La llave de mi verja no abre fácil, / pero ¡lo que yo veo cuando abre!” (JIMÉNEZ, 2009, p. 101). Aunque la entrevisión sea momentánea y efímera, Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1990b, pp. 21, 187) dirá que, por dar acceso a lo bello, eterno y absoluto, “lo entrevisto se ve mejor y dura más que lo visto”, y que además será fuente de visiones: “Quien entrevé, verá”. De aquí deduce Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1990b, p. 457) que la belleza poética se nos revela, no puede ser resultado de la cavilación consciente: “Belleza que hay que rebuscar podrá ser tesoro de inteligencia, pero no de poesía”. El poeta ve y luego tiene que comunicar en el lenguaje de todos lo vislumbrado. Juan Ramón concibe esta tarea como una traducción de la visión a la palabra: “La poesía es traducirse el poeta a sí mismo” (GUERRERO, 1999, p. 371). La función entonces de la inteligencia reflexiva en la actividad poética, aunque importante, es secundario respecto de la espontaneidad instintiva, que es la fuerza de que se sirve aquel poder misterioso para inspirar la poesía y llegar a *ver*. Por tanto, por sí solas, afirma Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1961a, p. 269), “[...] la ciencia, la experiencia, la lógica no le sirven al poeta para nada”, pues necesitan instinto, sentimiento. Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1976, p. 158) poetizó las “¡batallas del instinto y de la inteligencia!”, pero advierte que “[...] instinto y conciencia, los dos lados del hombre, ninguno de los cuales basta solo. Porque el instinto desea ser comprendido y justificado por la conciencia, y la conciencia comprendida y justificada por el instinto” (JIMÉNEZ, 2014, p. 78).

En efecto, el instinto espontáneo e inspirado, movido por aquel poder extraño, alimenta la reflexión, y la inteligencia y la cultura actúan sobre el instinto. En primer lugar, confirma Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1983, p. 155), “[...] el poeta es tan salvaje como el árbol, pero además un hombre civilizado, culto, cultivado”. El espíritu del poeta es una espontaneidad instintiva al servicio de la inspiración y trabajada por la cultura: “La perfección del artista me parece que no puede ser otra cosa que la espontaneidad del espíritu cultivado” (JIMÉNEZ, 2012, p. 108). En segundo lugar, la reflexión inteligente y cultivada se vuelca sobre el instinto para controlar sus actos procedentes de la inspiración, de manera que “la inteligencia pueda vijilar a su instinto” (JIMÉNEZ, 1983, p. 155). También Shelley (2004, p. 72, traducción nuestra) consideró que el trabajo crítico reflexivo “[...] solo puede interpretarse como una atenta observación de los momentos inspirados (*inspired moments*) y una conexión artificial de los espacios entre sus sugerencias”⁴. La inspiración causa emociones instantáneas de visión o sugestión que luego la inteligencia reflexiva debe analizar para conectarlas mediante palabras. En el rapto que es la actividad poética según Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1990b, p. 192) “[...]”

⁴ “[...] can be justly interpreted to mean no more than a careful observation of the inspired moments, and an artificial connection of the spaces between their suggestions (SHELLEY, 2004, p. 72).

la inteligencia y la emoción están fundidas en una sola esencia libre y pura”: “Prefiero a todo una inteligencia sensitiva siempre nueva, aspiro a la flor y al fruto más altos de esta sensibilidad inteligente” (JIMÉNEZ, 1961a, p. 193). Ahora bien, declara Juan Ramón (JIMÉNEZ, 2014, p. 78), “para mí el instinto es lo primero y lo último”, mientras que “la inteligencia servirá en todo caso para comprender al instinto” (JIMÉNEZ, 2014, p. 637). Le resulta evidente que “el sentimiento es mucho más elemental, más fundamental que el pensamiento”, porque “los sentimientos son superiores a las ideas” (JIMÉNEZ, 1982b, p. 194, 169). De ahí que “el arte no puede ser otra cosa que la realidad vista con sentimiento” (JIMÉNEZ, 1990b, p. 315). Por ello puede escribir que “mi corazón, cien veces, venció a mi inteligencia” (JIMÉNEZ *apud* RÍOS, 2008, p. 232). Esto permite a Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1961b, p. 33) acudir al corazón, al espíritu, cuando la reflexión llega a su límite: “Donde la inteligencia fracasa, empieza el sentimiento”. Evidentemente piensa, pero siente más: “Mi epitafo: pensó demasiado y sintió mucho más” (JIMÉNEZ, 1990b, p. 225). No hay poesía sin espíritu, sin un corazón embriagado de emociones. La inteligencia puede penetrar en la intimidad de las cosas, pero está limitada y solo el espíritu puede acceder a su íntimo secreto: “Hay un dentro donde llega la inteligencia. Pero hay un más adentro que solo penetra el espíritu” (JIMÉNEZ, 1990b, p. 394). La poesía entonces para Juan Ramón (JIMÉNEZ, 2010, p. 76) “ha de ser fatalmente espiritual”. Por este motivo niega a Jorge Guillén y Pedro Salinas el calificativo de puros poetas, porque “les falta embriaguez [...] lo natural, naturalidad en lo gracioso” (JIMÉNEZ, 1987, p. 102). Les falta espíritu.

Belleza, eternidad, infinitud y totalidad

Recordemos que escribir poesía es ser dominado por el poder de la inspiración para crear lo bello. El verdadero objeto de la poesía según Juan Ramón (JIMÉNEZ, 2014, p. 127) es la belleza: “Creo en la realidad de la poesía. Y la entiendo como la eterna y fatal Belleza”. La belleza es el nombre que designa aquello único en que cree Juan Ramón, más allá de todo lo mundano y lo no mundano: “Me río de todo lo divino y de todo lo humano, y no creo más que en la belleza” (JIMÉNEZ, 2014, p. 101). No olvidemos que ya Baudelaire (1993, p. 578, traducción nuestra) había escrito que “lo bello es siempre extraño (*bizarre*)”, que es una “[...] extrañeza ingenua (*bizarrierie naïve*), no querida, inconsciente, y que esta extrañeza le hace ser particularmente lo bello”⁵. Esta es la razón de que para Juan Ramón la poesía, entregada a la belleza e impulsada por un poder que excede la voluntad y la reflexión, no sea algo meramente humano, sino algo trascendente, pero trascendente también respecto de dios porque la belleza está más allá de todo, mortales y dioses incluidos: “La poesía no es necesariamente humana; más aun, la verdadera poesía, como la ciencia verdadera, es poco humana, es trascendente, extravagante, excepcional” (JIMÉNEZ, 2012, p. 321). La poesía entonces se presenta como algo extraño, desligado

⁵ “*Le beau est toujours bizarre [...] de bizarrierie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrierie qui le fait être particulièrement le Beau*” (BAUDELAIRE, 1993, p. 578).

de lo habitual. De hecho, Juan Ramón (JIMÉNEZ, 2006, p. 239) le escribe a Gómez de la Serna que los poetas “[...] tenemos códigos propios, ideales comunes, que están escritos en una lengua única, extraña al vulgo en todos los países”, y que es “la palabra muda, la voz secreta”. Evidentemente, en la poética juanramoniana la “belleza no es solo un concepto estético, sino ontológico” (AMIGO, 2008, p. 66). Más que ontológico, es un concepto “trascendente”, es la verdadera realidad absoluta, la cúspide poética del platónico Juan Ramón. La Belleza representa, según Juan Ramón, la verdadera eternidad (infinitud, totalidad, universalidad) que define a la poesía, y que ésta pretende comunicar con las palabras mundanas ya existentes: “La esencia de la poesía debe ser lo eterno, lo universal, y el lenguaje el mismo que hablamos” (JIMÉNEZ, 1962, p. 224). La voz inspiradora moviliza al poeta para que lleve al lenguaje corriente lo infinito eterno, la totalidad de lo real. Esta trascendencia de lo temporal y relativo es la pretensión de la poesía juanramoniana: “Lo importante en poesía, para mí, es la calidad de eternidad que puede un poema dejar en el que lo lee. Sin idea de tiempo” (JIMÉNEZ, 1977, p. 59). Esta posición poética permitió a Borges (1957, p. 20) asegurar que en la obra de Juan Ramón “no hay ideas [...] la función del poeta es representar ciertas eternidades o constancias del alma humana”.

Los conceptos de eternidad e infinitud que caracterizan a la belleza se combinan con la idea de totalidad. El poeta no distingue entre el deseo de gozar de todo lo existente y el de eternizarse en todas esas cosas: “Hojita verde con sol, / tú sintetizas todo mi afán; / afán de gozarlo todo, / de hacerme en todo inmortal” (JIMÉNEZ, 1968, p. 135). No hay que esperar a su gran poema *Espacio*. Toda la poesía juanramoniana está atravesada por “un proyecto de integración de todo lo exterior en el espacio interior del yo lírico” (OLMO ITURRIARTE, 2000, p. 302). De esta forma, “Juan Ramón ha hecho suyo el universo, lo ha interiorizado” (LUJÁN, 2009, p. 10). Díaz-Plaja (1958, p. 294) ha interpretado esta integración que consuma la inmortalización en las cosas como “[...] una absoluta y total apropiación del mundo”. Pero realmente parece que, más que apropiarse del mundo, más que “hacerlo todo yo”, Juan Ramón (JIMÉNEZ, 2005, p. 914) procura hacerse él las cosas: “Soy tesoro supremo, desasido [...] Y lo soy todo”. Aunque no lo consiga, aunque no logre fusionarse con todas ellas, serlo todo uniéndose a todas las cosas, este es el ideal juanramoniano, “su fusión sin mediaciones con la vida del universo”, algo que “solo mediante la aniquilación transfiguradora del yo podrá alcanzar” (ALARCÓN, 2003, p. 67). Entonces, se quiebra el límite entre poeta (yo) y mundo (no yo), todo es yo y el yo es todo. A este nuevo mundo poetizado por Juan Ramón le llama Santos (1975, p. 527) “[...] universo divinizado, que es uno con el yo”, de manera que “[...] la barrera yo y no yo, sujeto y mundo, se desvanece, y entonces se ven ya todas las cosas como si fueran uno mismo y a uno mismo se le ve como si fuera todo”. Indudablemente, la fuerza que impulsa esta unión no puede ser sino el amor: “Todo vive como por arte de magia en una realidad sagrada donde el amor es capaz de unificar a todos los seres” (XIRAU, 1980, p. 53).

Esta “unión, consciente y gozosa, del yo con el todo” es en lo que consiste la conciencia del poeta (SANZ, 2003, p. 191). Serlo todo equivaldría a lograr una conciencia absoluta y universal. El “deseo de síntesis” y totalidad que impulsa a Juan Ramón se

realiza mediante un “estado de conciencia creado verbalmente por el yo poético en su espacio interior” (OLMO ITURRIARTE, 2000, p. 303, 305). En él, el poeta logra fundirse –poéticamente– con todo. Literariamente, Juan Ramón representa esta fusión convirtiendo la naturaleza, el mundo, en símbolo de las vivencias de conciencia del poeta. El poeta se hace todo simbólicamente. Desde esta perspectiva hay que entender el debatido problema del panteísmo juanramoniano⁶. La fusión simbólica del yo con el mundo que tiene lugar en la conciencia del poeta es lo único que podemos denominar “panteísmo” en Juan Ramón. El mundo gana entonces una nueva luz en la conciencia poética, se *diviniza*. Así, haciéndose todo mediante la poesía, el poeta se eterniza poéticamente, se vuelve infinito. La poesía para Juan Ramón no es algo meramente literario que se añade a su ser y su vida. Tiene un valor ontológico, entitativo, como una autoconstrucción. El poeta se hace en su poesía: “Me estoy haciendo, día y noche, nuevo / y a mi gusto” (JIMÉNEZ, 1982a, p. 105). Y se puede hacer poéticamente cualquier cosa, todo, pero ser todo implica eternizarse:

[...] lo seré todo,
pues que mi alma es infinita;
y nunca moriré, pues que soy todo.
¡Qué gloria, qué deleite, qué alegría,
qué olvido de las cosas,
en esta nueva voluntad,
en este hacerme yo a mí mismo eterno! (JIMÉNEZ, 1982a, p. 105).

Eternizarse, hacerse todo, significa para Juan Ramón hacerse infinito. Resulta entonces obvio, con Blasco (1981, p. 224), que “[...] la enfermedad del infinito recorre la obra de Juan Ramón”, que “aspira a expandirse hacia el infinito, hacia lo eterno”, hacia el todo.

La poesía como forma de la huida de la belleza

El poder inspirador ilumina solo fugazmente al poeta. La experiencia visionaria de la inspiración es “una sacudida brusca, rápida, fugaz” (JIMÉNEZ, 2008, p. 55). Es el momento pasajero de la visión, de la intuición de la belleza eterna, que pasa y desaparece: “¡Que se me va, se me va! / ... ¡Se me fue! / Y con el momento, / se me fue la eternidad” (Jiménez, 1968, p. 125). Juan Ramón suplica que ese instante de inspiración se prolongue para que su voz se alimente de su luz, pero es en vano:

Espera, luz, espera!
-Y corro ansioso, loco.–
¡Espera, luz, espera!
-Espera, y cuando voy
a llegar a su lado, se oscurece,
fría—

⁶ Cf. SANTOS, 1975, p. 532s; SÁNCHEZ ROMERALO, 1961, p. 315s; SAZ-OROZCO, 1966, p. 213s.

¡Espera, luz, espera!
-Y me echo al suelo, como un niño,
llorando para mí, y sin verla ya:
Espera ... luz ... espera ...- (JIMÉNEZ, 1982a, p. 63).

Sobre este momento pleno y efímero de inspiración declaró Shelley (2004, p. 72, traducción nuestra) que

Si esta influencia [*influence*] fuera duradera en su pureza y fuerza originales, sería imposible predecir la grandeza de los resultados; pero cuando la composición comienza, la inspiración [*inspiration*] ya está en declive, y la poesía más gloriosa que jamás se haya comunicado al mundo es probablemente una débil sombra de las concepciones originales del poeta.⁷

La poesía escrita no es más que un pobre eco del transitorio resplandor. Por esto, se pregunta Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1999b, p. 183): “¿Te cojí? Yo no sé / si te cojí, pluma suavísima, / o si cojí tu sombra”. Necesariamente hay una inadecuación entre la escritura y la revelación inspirada, la *pluma suavísima*. Pretende ver la esencia de todo lo real, pero es imposible. El poeta se queda en el “casi”: “Lo fui a ver todo; casi / lo vi, casi lo vi” (JIMÉNEZ, 1999b, p. 162). Juan Ramón sabe que en esa palabra inspirada, en el *verbum interius*, “estaba el secreto guardado en sí”, y que “[...] yo podía cojerlo, descifrarlo, hacerlo mío; hacer que no fuera secreto. Hacer de él un diamante evidente para todos”, pero “se fue hacia arriba” y le dejó, “en prenda de agradecimiento [...] un aliento suyo, una esencia, la esencia verdadera del secreto, que yo no puedo decir, porque las palabras “no podrían traducirla” (JIMÉNEZ, 2009, 116). Pero entonces el secreto es ahora el propio yo del poeta en tanto contiene la palabra profunda del secreto: “Por él soy yo el secreto quemable [...] el ojo no visto del mundo” (JIMÉNEZ, 2009, p. 117).

Por tanto, “[...] la verdadera creación nunca se deja dominar, llega cuando quiere y cuando quiere se retira, dejando solo su huella” (PIEDRA, 2005, p. 864). Lo que el poeta lleva a la palabra es solo una huella de lo que ha entrevisto en el momento de inspiración. Lo que escribe es la *forma de la huida* de su concepción original, el hueco que deja la inspiración cuando el poeta iba a captarla:

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.
Corro, ciego, tras ella ...
la medio cojo aquí y allá ...
¡Sólo queda en mi mano
la forma de su huida! (JIMÉNEZ, 1968, p. 93).

⁷ “Could this influence be durable in its original purity and force, it is impossible to predict the greatness of the results; but when composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet.” (SHELLEY, 2004, p. 72).

Aquel instante de esplendor revelado –*mariposa de luz*– es la belleza, que siempre se escapa de la mano poética que quiere traducirla a palabra. La belleza inapresable deja en la mano su molde. Esto es la poesía escrita para Juan Ramón: la forma que deja la huida de la *pluma suavísima* en la palabra que pretende atraparla. Forma de huida de la belleza. Una sombra del ideal de belleza, de la que el poeta, a pesar de correr hacia ella con su luz natural, solo tiene el polvo de oro que deja en su huida:

Cada vez, la belleza
huye más de mi luz. Cada vez corro
más hacia su esplendor. ¡Cada vez
¡ay! me deja más polvo de oro solamente,
en mis ávidas manos! (JIMÉNEZ, 2011, p. 109).

La inspiración despierta en el poeta unas intuiciones propias e individuales que “van en busca del marco lógico”, de palabras del lenguaje común, o sea, que “[...] el poeta las ‘prohija’ y, diciéndolas, subtiende en lo común la parte individual que le corresponde” (DOMÍNGUEZ, 1986, p. 12, énfasis en el original).

La poesía es preparación para el estado de gracia poético

La tarea de la poesía juanramoniana es decir una experiencia, la del momento de iluminación que se escapa, una experiencia que, aunque solo vale realmente para él, el poeta está condenado a transcribirla también para otros: “Qué terrible necesidad triste esta de escribir para otros experiencias que no me sirven más que a mí” (JIMÉNEZ, 1990b, p. 303). La poesía juanramoniana “no pretende comunicar unos contenidos sino transmitir una experiencia” (BLASCO, 1981, p. 285). En definitiva, este es el objetivo de la poesía, que “toda la experiencia del poeta se resuelve en palabra, es palabra” (OLMO ITURRIARTE, 1994, p. 96). Ciertamente, Juan Ramón rompe el nexo aparentemente indisoluble entre palabra y poesía, de modo que sostiene que habría poesía aunque no hubiera palabra, lenguaje: “Si no hubiera lengua, la poesía sería espesada con jestos, sonrisas, miradas, como en realidad hace el poeta mejor, que convierte las palabras en sentir o pensar libres” (JIMÉNEZ, 1961a, p. 220). Ahora bien, la poesía escrita está limitada por el lenguaje, ya que se muestra insuficiente para decir aquella experiencia inspirada y para revelar lo entrevisto en ella por el poeta: “La palabra se vuelve impotente para expresar los sentimientos del poeta” (COKE, 1983, p. 158). Esta inadecuación entre la poesía como experiencia de iluminación inspirada y la palabra ya establecida a disposición del poeta caracteriza en general a la poesía misma y no solo a la poética juanramoniana: “La lucha entre el código de un lenguaje insuficiente y la poesía como experiencia que no cabe en aquél, es la historia misma de la poesía” (ALMANSA, 1994, p. 18). Pero entonces para qué la escritura, si aquella experiencia visionaria del poeta es indecible y el lenguaje escrito es incapaz de expresarla. Para Juan Ramón, la escritura poética, a pesar de esa impotencia ya descrita, tiene un doble cometido. Por una parte, el acto de escribir, ya subordinado a la experiencia, se convierte en un método para llegar a

suscitar aquella vivencia de iluminación que representa la auténtica realidad de la poesía, o sea, que la escritura es una “preparación para el estado de gracia poético” (JIMÉNEZ, 1977, p. 59). Por otra parte, la escritura poética intenta también preparar al lector para que él mismo pueda vivir aquella experiencia inspirada: “La función de la poesía será suscitar la misma experiencia en el lector” (BLASCO, 1981, p. 285).

Palabra de lo inefable. Poesía abierta

El *verbum interius* es lo más originario, principio y fin. Pero esa palabra –y, con ella, la belleza y la verdad que permite vislumbrar– es inefable: “Si, como creo, el verbo ha de ser, en el fin tanto como en el principio, es porque es inefable” (JIMÉNEZ, 1977, p. 60). Por tanto, la poesía misma, como sombra de aquella palabra interior y profunda es “la voz de nuestra misma inefabilidad” (JIMÉNEZ, 2010, p. 60). Nuestro interior, nuestro verbo interior, es secreto e inefable, y la poesía es su declaración. Por tanto, escribe Juan Ramón (JIMÉNEZ, 2010, p. 76), “[...] siendo el espíritu la inefabilidad inmanente, la inmanencia de lo inefable, es claro para mí que la poesía escrita ha de ser fatalmente espiritual”. Paradójicamente, la poesía es el decir de lo indecible, palabra de lo inefable. Este es el misterio de la palabra poética. Dice lo que no se puede. Por esto, el poeta no sabe lo que dice, las misteriosas comunicaciones que aquel poder inspirador le hace decir. La tarea imposible del poeta en que consiste la poesía es saber algún día qué es lo que dice. De ahí que Juan Ramón (JIMÉNEZ, 1982b, p. 78) defina la poesía como “interpretación de lo inefable”. Es inefabilidad que está condenada eternamente a autointerpretarse. De aquí se concluye que la poesía misma es misterio indescifrable, incognoscible, como lo es su esencia, la palabra interior que la anima. La poesía misma es inalcanzable según Juan Ramón, pero por ello mismo es superior al resto de actividades culturales. Así, “[...] la poesía está más lejos de su buscador que dios del místico y la verdad del filósofo”, pues “[...] el verdadero buscador de poesía anda siempre más descontento de su hallazgo posible, que el místico o el filósofo de los suyos. Esto señala la superioridad absoluta de la poesía” (JIMÉNEZ, 1990b, p. 530). A pesar del fracaso al que está destinada la empresa, Garfías (1974, p. 10) subraya que la poesía juanramoniana “fue una batalla gigantesca por conseguir la Poesía”.

La poesía pretende llevar a la palabra la belleza –verdad– vislumbrada en el pasajero momento de inspiración. Si esta poesía absolutamente bella “[...] alguien la pudiera expresar del todo, se acabarían para siempre el poeta y la poesía” (JIMÉNEZ, 1982b, p. 231). Pero no puede lograrlo completamente y la poesía solo alcanza la forma que deja esa belleza en su huida. Ahora bien, “la poesía es una búsqueda” (ESTRELLA, 2013, p. 106), no puede dejar de perseguir la belleza absoluta. Precisamente porque la poesía no desiste de esta su imposible pretensión, Juan Ramón (JIMÉNEZ, 2010, p. 82, énfasis en el original) concluye que

[...] la poesía no se ‘realiza’ nunca, por fortuna para todos; escapa siempre, y el verdadero poeta, que suele ser un ente honrado porque tiene el hábito de vivir con la verdad, sabe dejarla escapar, ya que el estado de gracia poético [...] es forma de la huida, forma apasionada de la libertad.

La poesía entonces no es una cosa hecha, una sustancia, “la poesía”, sino la actividad de ejecutarse, el verbo “poetizar”. Contra su momificación, la poesía es algo abierto, nunca cerrado: “Yo creo que la poesía es poetizar. No creo en el poema cerrado, sino en el abierto como una estrella”, la cual, añade, “[...] parece en cada momento perfecta. Pero es sucesiva, se está siempre haciendo, siempre está caminando hacia sí misma, hacia su posibilidad y su imposibilidad. Pues así la poesía” (JIMÉNEZ, 1990b, p. 585). Para Juan Ramón esta apertura no es solo un hecho; es que “[...] el valor de una Obra no está en su término, en su ‘redondeamiento’, sino en la abierta y picuda vibración espiritual y material que supone su inquietud incesante” (JIMÉNEZ, 1990b, p. 443, énfasis en el original).

Esta inquietud esencial de la poesía, además de ser el fundamento del valor de la obra juanramoniana, es la causa de que sea permanente metamorfosis. Juan Ramón confiesa que “soy un metamorfoseador sucesivo y destinado” y que, por ello, “nunca me quedo contento al dar al público un libro”, pero no debido a meras correcciones literarias, pues “lo que yo busco es reflejar mi alma y mi cuerpo”, y “yo no me considero más que un andarín de mi órbita, metamorfoseador en todas mis actividades, y por lo tanto más que en ninguna otra, en Poesía” (JIMÉNEZ, 1973, p. 355). Asumida la tesis de la apertura, entonces la poesía solo puede ser “aspiración constante a algo nuevo” (JIMÉNEZ, 1982b, p. 210). Es creación, nunca repetición: “Ser fiel es no repetir (Porque no somos los mismos dos veces)” (JIMÉNEZ, 1995, p. 24). Para Juan Ramón, según José Hierro (1957, p. 11), “[...] la poesía no es una estrecha senda, una escuela, sino un mundo nuevo”. Cuando la poesía es novedad, Juan Ramón convierte la sorpresa en categoría poética decisiva, criterio de la belleza, a diferencia de la repetición de lo que se ajusta a nuestras expectativas, que es la regla de la fealdad: “Para mí la virtud suprema de la vida, en lo útil o en lo bello, es la sorpresa [...] Nada más feo que el desconocido rostro esperado; nada más bello que el rostro ajeno o familiar sorprendido” (JIMÉNEZ, 1990b, p. 500). La sorpresa forma parte del misterio de la poesía: “Para mí la poesía es misterio, encanto ... y sorpresa” (JIMÉNEZ, 1973, p. 245).

Conclusión

Algo inalcanzable e inefable, tal es la comprensión juanramoniana de la poesía. Aunque se dice y se escribe, la poesía es la palabra de lo inefable porque lo que se dice en ella es la propia inefabilidad, el *verbum interius* que representa la belleza, la eternidad, la infinitud. La paradoja de la poesía según Juan Ramón es que, siendo algo decible, fable, es la voz misma de la inefabilidad. Dice lo indecible. Por ello, la poesía no puede ser sino algo absolutamente extraño. Tan excepcional y diferente, que el poeta, inspirado por un poder misterioso que le habla desde su interior, dice algo que ni él mismo entiende. Juan Ramón enseña que la poesía excede al poeta, y que la meta del poeta –que nunca podrá satisfacer– es llegar algún día a saber qué es lo que dice. La realización interminable de esa tarea es la propia poesía, una actividad de autorreflexión, de meditación del poeta sobre sí mismo, sobre su callada y profunda palabra interior. La consecuencia que extrae Juan Ramón es el carácter abierto de la poesía. Nunca se cierra, nunca se termina. Nunca existe “la poesía”. La poesía siempre está haciéndose, abierta, metamorfoseándose.

GUTIÉRREZ-POZO, A. The poetry of Juan Ramón Jiménez as voice of ineffability. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 11-27, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *This article shows that poetry for Juan Ramón Jiménez is the word of ineffability. Not only is it ineffable, but it is the word of the ineffable. This is the reason why poetry is unattainable and why it is always open, never finished and concluded. The poet according to Juan Ramón is a medium governed by a mysterious power, inspiration, which is his inner word, independent of reflection. The poet then becomes a visionary who glimpses beauty, absolute reality. That inspiring power is indeterminable and written poetry is reduced to its shadow, to the form of the flight of beauty. Nevertheless, poetry aims to convey the experience that represents the brightness of inspiration.*
- **KEYWORDS:** *Poetry. Juan Ramón Jiménez. Inspiration. Inner word. Beauty. Ineffable.*

Referencias

ALMANSA, A. Espacio, de J. R. Jiménez: canto y cuento. **Castilla:** estudios de literatura, Valladolid, n. 19, p. 17-32, 1994.

ALARCÓN, R. **J. R. Jiménez:** pasión perfecta. Madrid: Espasa-Calpe, 2003.

AMIGO, M. L. **Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez.** Bilbao-Córdoba: Universidad de Deusto-Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.

AMIGO, M. L. Gozo y cultivo: actualidad de la experiencia estética de Juan Ramón. *In:* ARROYO, L. M. (ed.). **J. R. Jiménez:** poesía y pensamiento. Huelva: Universidad de Huelva, 2008. p. 17-81.

BAUDELAIRE, Ch. **Exposition universelle – Beaux-Arts.** *In:* PICHOSIS, C. (ed.). *Ceuvres complètes.* Paris: Gallimard, 1993. t. 2, p.575-597.

BÉCQUER, G. A. **Libro de los gorriones.** 3. ed. Madrid: Cátedra, 2012. (Obras completas).

BÉGUIN, A. **El alma romántica y el sueño.** Trad. M. Monteforte. Madrid: FCE, 1978.

BLASCO, F. J. **La poética de Juan Ramón Jiménez.** Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.

BORGES, J. L. Juan Ramón Jiménez. **La Torre,** Puerto Rico, n.19/20, p.19-20,1957.

BROWNE, Th. **Religio Medici.** Trad. Á. Signorini. Buenos Aires: FCE, 2016.

COKE, M. Towards a poetry of silence: S. Mallarmé and J. R. Jiménez. **Studies in 20th Century Literature,** Manhattan, v. 7, n. 2, p. 147-160, 1983.

DÍAZ-PLAJA, G. **Juan Ramón Jiménez en su poesía.** Madrid: Aguilar, 1958.

- DOMÍNGUEZ, A. J. R. Jiménez: de more poético. **Revista de Filología de la Universidad de La Laguna**, Tenerife, n. 5, p. 7-22, 1986.
- ESTRELLA, E. **Espacio, poema en prosa de Juan Ramón Jiménez**. Madrid: Visor, 2013.
- FLESCHE, W. Satire, subjectivity, and acknowledgment. *In*: MAHONEY, Ch. (ed.). **A companion to romantic poetry**. Malden: Willey-Blackwell, 2011. p. 95-106.
- GARFIAS, F. Introducción. *In*: JIMÉNEZ, J. R. **El andarín de su órbita**. Madrid: Magisterio Español, 1974. p. 7-16.
- GONZÁLEZ, S. **J. R. Jiménez a través de su biblioteca**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- GUERRERO, J. **Juan Ramón de viva voz I: 1913-1931**. Valencia: Pre-textos, 1999.
- GULLÓN, R. **Estudios sobre Juan Ramón Jiménez**. Buenos Aires: Losada, 1960.
- HIERRO, J. Juan Ramón Jiménez, comparado. **Ínsula**, Madrid, v. XII, n. 128-129, p. 10-17, 1957.
- JIMÉNEZ, J. R. **La corriente infinita**. Madrid: Aguilar, 1961a.
- JIMÉNEZ, J. R. **El trabajo gustoso: 1936-48**. México: Aguilar, 1961b.
- JIMÉNEZ, J. R. **Cartas**. Madrid: Aguilar, 1962.
- JIMÉNEZ, J. R. **Piedra y cielo**. Buenos Aires: Losada, 1968.
- JIMÉNEZ, J. R. **Selección de cartas**. Barcelona: Picazo, 1973.
- JIMÉNEZ, J. R. **Segunda antología poética: 1898-1918**. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.
- JIMÉNEZ, J. R. **Cartas literarias**. Barcelona: Bruguera, 1977.
- JIMÉNEZ, J. R. **Belleza**. Madrid: Taurus, 1981.
- JIMÉNEZ, J. R. **Eternidades**. Madrid: Taurus, 1982a.
- JIMÉNEZ, J. R. **Política poética**. Madrid: Alianza, 1982b.
- JIMÉNEZ, J. R. **Alerta**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.
- JIMÉNEZ, J. R. **Espanoles de tres mundos**. Madrid: Alianza, 1987.
- JIMÉNEZ, J. R. **Y para recordar por qué he venido**. Valencia: Pre-textos, 1990a.
- JIMENEZ, J. R. **Ideología: 1897-1957**. Barcelona: Anthropos, 1990b. (Metamorfosis, IV).
- JIMÉNEZ, J. R. **80 nuevos aforismos: 1921-26**. San Roque-Cádiz: Delegación de Cultura-Ayuntamiento de San Roque, 1995.

- JIMÉNEZ, J. R. **Ideología II**. Moguer: Fundación Juan R. Jiménez, 1998. (Metamorfosis, IV).
- JIMÉNEZ, J. R. **Unidad**. Barcelona: Seix Barral, 1999a.
- JIMÉNEZ, J. R. **La realidad invisible**. Madrid: Cátedra, 1999b.
- JIMÉNEZ, J. R. **La estación total**. Madrid: Espasa-Calpe, 2005. (Obra poética, v.1, t.2).
- JIMÉNEZ, J. R. **Epistolario I: 1898-1916**. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2006.
- JIMENEZ, J. R. **Viajes y sueños**. Madrid: Visor-Dipuhuelva, 2008.
- JIMÉNEZ, J. R. **Poesía escogida VI: 1942-50**. Madrid: Visor-Dipuhuelva, 2009.
- JIMÉNEZ, J. R. **Conferencias II**. Madrid: Visor-Dipuhuelva, 2010.
- JIMÉNEZ, J. R. **Poesía escogida IV: 1924-36**. Madrid: Visor-Dipuhuelva, 2011.
- JIMÉNEZ, J. R. **Epistolario II: 1916-36**. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2012.
- JIMENEZ, J. R. **Vida: proyecto inacabado**. Valencia: Pretextos, 2014.
- KANT, I. **Crítica del Juicio**. Trad. M. García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- LÓPEZ, A. **El instante azul: estudios sobre J. R. Jiménez**. Madrid: Endymion, 2007.
- LUJÁN, A. L. La huida hacia delante: leer a Juan Ramón Jiménez después de Diario de un poeta recién casado. **Ocnos**, Castilla-La Mancha, n. 5, p.7-23, 2009.
- MACHADO, A. **Juan de Mairena**. Madrid: Espasa-Calpe, 1989. (Poesía y prosa, t. IV).
- OLMO ITURRIARTE, A. del. **La estación total de J. R. Jiménez**. Mallorca: Universidad das Ilhas Baleares, 1994.
- OLMO ITURRIARTE, A. del. Espacio. *In*: BLASCO, F. J.; GÓMEZ, M. (ed.). **J. R. Jiménez prosista**. Moguer: Fundación J. R. Jiménez, 2000. p. 295-311.
- PAZ, O. **Los hijos del limo**. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- PIEDRA, A. Introducción. *In*: JIMÉNEZ, J. R. **Cuentos largos**. Madrid: Espasa-Calpe, 2005. p. 857-870. (Obra poética II, v. 4.).
- RÍOS, E. El concepto del amor en Juan Ramón. *In*: ARROYO, L. M. (ed.). **J. R. Jiménez: poesía y pensamiento**. Huelva: Universidad de Huelva, 2008. p. 219-251.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A. Jiménez en su fondo de aire. **Revista Hispánica Moderna**, New York, n. 27, p. 299-319, 1961.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A. En torno a la Obra última de J. R. Jiménez. *In*: VV. AA. **Actas del I Congreso Internacional del Centenario de J. R. Jiménez**. Huelva: Diputación Huelva, 1983. p. 65-82.

- SANTOS, C. **Símbolos y dios en el último J. R. Jiménez**. Madrid: Gredos, 1975.
- SANZ, M. A. **La prosa autobiográfica de J. R. Jiménez**. Madrid: Universidad de Alcalá, 2003.
- SAZ-OROZCO, C. **Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez**. Madrid: Razón y Fe, 1966.
- SHELLEY, P. B. A defence of poetry. *In*: KWASNY, M. (ed.). **Toward the open field: poets and the art of poetry, 1800-1950**. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. p. 48-76.
- STEINER, G. **Real presences**. Chicago: The University Chicago Press, 1989.
- XIRAU, R. **Dos poetas y lo sagrado: Juan Ramón Jiménez y César Vallejo**. México: Joaquín Mortiz, 1980.

EL IMPERIO DEL TÓPICO CIVILIZACIÓN-BARBARIE EN DOS NOVELAS DE LAUTARO YANKAS

Luis DE LA BARRA ARROYO*

José Manuel RODRÍGUEZ ANGULO**

Fabián LEAL ULLOA***

- **RESUMEN:** Nuestro trabajo apunta a reconocer la presencia del tópico Civilización-Barbarie, C-B, en dos libros situados en el mundo mapuche de la Araucanía, Chile. Antes de ingresar a su estudio, haremos una aproximación teórica a esa pareja de sustantivos y a sus antecedentes contextuales. Los efectos del tópico C-B en la historia resultaron abrumadoramente provechosos para algunos pueblos, los europeos, y evidentemente perjudiciales y destructivos para otros, entre ellos, los pueblos indígenas y los africanos. Los componentes verbales del tópico no pueden ser más simples porque se configuran mediante esta fórmula: *Sustantivo Civilización + Sustantivo Barbarie = Tópico C-B*. Ethopicste se transformó pronto en un poderosísimo enunciado que fue impuesto por la fuerza en vastas áreas de la geografía mundial en los siglos XIX y XX. Los textos donde mostraremos su presencia son las novelas *Flor Lumao* y *El vado de la noche*, ambas de Lautaro Yankas (1932, 1954).
- **PALABRAS CLAVE:** Civilización. Barbarie. Mapuche. Lautaro Yankas.

La pareja conceptual Civilización-Barbarie, o tópico C-B, con toda su carga hostil y racista contra los pueblos no blancos del mundo no es tan antigua como podría creerse, aunque en occidente desde la Antigüedad se ha utilizado el concepto bárbaro y los derivados de su campo semántico para expresar el rechazo que porta. No se formó antes porque solo se asoció al concepto civilización hace, aproximadamente, 250 años. Esto no significa que el acoso y estigmatización a los pueblos despreciados funcionase durante, al menos, 25 siglos, pero no contaba aún con la vehemencia excluyente del tópico C-B, la hostilidad era distinta, no fundada en una radical matriz de exclusión.

* UFRO – Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades – Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación. Temuco – Chile. luis.delabarra@ufrontera.cl

** UFRO – Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades – Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación. Temuco – Chile. jose.rodriguez@ufrontera.cl

*** UFRO – Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades – Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación. Temuco – Chile. luis.leal@ufrontera.cl (autor de correspondencia).

Artigo recebido em 20/08/2022 e aprovado em 10/10/2022.

Desde el momento, en 1492, en que los europeos se encontraron casualmente con tierras a las que luego llamarían América hubo un problema. En esas tierras había gente ¿Cómo llamarla? Primero fueron paganos, adjetivo execrable para la mentalidad medieval de los españoles. Luego, solo en unos pocos años, se hizo frecuente el uso del antiguo sustantivo bárbaro para referir a “los indios”. Se restableció así, de paso, la noción aristotélica de hombres-esclavos-por-naturaleza que era para los no griegos, pero ahora en *beneficio* de los indígenas. Civilización, en tanto empresa de un gobierno ilustrado, solo apareció en el XVIII pocos años antes de la revolución francesa, como lo muestra de forma rigurosa Maravall (1974) en su obra *La palabra civilización y su sentido en el siglo XVIII*. Luego se hizo fuerte en el siglo siguiente cuando se hizo emblema universal al unirse al sustantivo bárbaro. Se cree que el iniciador de esta pareja C-B fue el escocés James Mill quien publicó *History of British India*, obra de varios tomos en la que ensalzó la cultura inglesa tanto como denigró la de India, sus artes, su historia, sus leyes, su religión, su gente. Así, el tópico por aparecer iba a tener ahora sus dos sustantivos. Por supuesto que mucho antes de la aparición del tópico ya había violencia, masacres y hasta cacerías contra los indígenas, de modo que lo que produjo con su llegada fue potenciar esa animadversión de los europeos. G. Chamayou (2014), explica en *Las cacerías del hombre. Historia y filosofía del poder cinegético*, que el poder genocida apareció como condición de la antigua dominación esclavista. Era el poder de captura –dice– para el aprovisionamiento de fuerzas de trabajo servil, era también una oportunidad de diversión de los europeos en las tierras conquistadas. Es necesario recordar que ya en el siglo XVI se discutía en Europa la idea de la-guerra-justa para aplicarla en América, idea eufemística para encubrir violencia y matanzas. Siglos más tarde el tópico le vino a dar legitimidad intelectual/moral y vigor bélico a las invasiones europeas ejecutadas principalmente por España, Portugal, Inglaterra, Francia, Holanda, Bélgica e Italia. Operó como símbolo estructurado en esa simpleza máxima de sus dos sustantivos, sin elementos sintagmáticos que orientaran su comprensión. Exigió al oyente/lector a plantearse ante ellos de modo más bien intuitivo mientras lo golpeaban como un impreciso –aunque simultáneamente definido– todo significativo. Esencial para comprender los extremos en que se mueve es tener presente que los sustantivos que lo componen sean entendidos cada uno con la significación excluyente que se les dio. Esto implica que los rasgos de los supuestos civilizados de ningún modo pueden ser compartidos con –o poseídos por– los miembros de la supuesta barbarie. Esta verdadera teoría acerca de la naturaleza humana condujo, entre otras cosas, a aceptar sin más, que las sociedades europeas eran en todo superiores a las sociedades de otras geografías. De hecho, diversos autores, enseña Maravall (1974, p.13, énfasis en el original): “[...] hablan de los ‘pueblos civilizados’, haciendo esta expresión equivalente a la de la ‘cultísima Europa’”. De ahí que actuasen convencidos de poseer un carácter providencialista y de mantener indiscutibles ventajas científico-técnicas que les daban el derecho de apoderarse del mundo. Soslayaron reconocer que otros pueblos también podían aportar en otras áreas, o al menos conservar el derecho de vivir en sus propias tierras. Pueblos que resultaron desprestigiados, arrinconados y, en no pocos casos, exterminados según programas del tipo “solución final” aplicados durante todo el siglo XIX. Hablamos, entre otras, de la “Pacificación de la Araucanía”, de la “Conquista del

oeste”, de la “Campaña del desierto”. Frente a esta postura extrema de segregación y racismo comparable con la acción de los nazis en el XX, también hubo otra minoritaria que se opuso a la primera, aunque los términos de la discusión se dieron inevitablemente utilizando los dos sustantivos del tópico, lo cual mostraba su éxito avasallante. De ahí que resulta posible afirmar que el doloroso proceso de colonización con sus pavorosas secuelas, se desarrolló a toda máquina mientras el tópico operaba como dador de sentido a la empresa épico-comercial. El codicioso espíritu europeo resultó recompensado al poner en práctica la dominación y/o el exterminio de los nativos, entendido como una causa noble, un imperativo moral, pues se abrió paso gracias a ciertas premisas y acciones que se asumieron como válidas, entre ellas: una trabajada imagen de la autoridad de sus emisores europeos y pronto de sus admiradores americanos no indígenas; su inherente repetición; su seductora sugestión xenófoba que prometía a ambos grupos exitosos –los de Europa y los de ambas Américas– ventajas materiales y sociales considerables; un nivel simbólico donde participaban mezcladas imágenes de la luz cristiana y del progreso. Estos factores condujeron a crear en el inconsciente europeo la noción de que aquello que presentaban como evidentemente necesario, justo y verdadero, lo era. El hecho de la yuxtaposición de sus dos términos pudo crear la idea de que tenían un peso equivalente. No era así, civilización dominaba sin contrapeso porque era el término activo, ubicado a perpetuidad y contracorriente en el primer lugar del tópico; barbarie, el pasivo y en segundo lugar. Evidentemente, los creadores del tópico reservaron para lo considerado civilizado el monopolio no solo del poder y el prestigio, sino también de la bondad; lo bárbaro recibió el monopolio de la sumisión y la maldad. Es claro, además, que quienes fueron considerados bárbaros no participaron en la construcción del tópico ni en la elección de sus términos. La facilidad para que el grupo emisor resaltara el tópico se simplificó gracias a su economía verbal que le ahorró al receptor la tarea comprensiva de su compleja idea, como de que sus dos términos parecieran ser semánticamente neutrales e inofensivos, a pesar de que eran a priori portadores de significados antónimos absolutos donde la ferocidad del primero quedaba disimulada por su aura de prestigio. Así, por ejemplo, Europa y más tarde EE. UU. se consideraron portadores de la luz civilizadora, la cual se entendía como idea semejante a la luz del cristianismo.

Una cuestión relevante es tener en cuenta que, curiosamente, aunque el tópico en tanto constructo verbal puso frente a frente a los dos sustantivos que en realidad representan grupos disímiles, su mensaje obviamente no fue creado por los europeos para aleccionar a quienes definieron como bárbaros, no buscaron una comunicación con ellos, sino que fue una creación destinada a su propia gente. La idea fue persuadirla a fin de que se sumaran a la causa del tópico y no se opusieran ni demoraran sus propósitos excluyentes. No hay relación interracial. Lo que hay es conflicto, pero en el que sólo el primero lo genera, lo planifica y lo lleva a cabo, el otro sólo sufre el asedio.

Europa y América

Varios libros de la época confirman las aseveraciones anteriores y las Academias de Ciencias las respaldaban. Algunos de esos libros son: *Historia natural del hombre* de G.

Buffon, publicado en 1828; *Investigaciones filosóficas sobre los americanos* de C. de Paw publicado en 1776; *Historia General de América* de W. Robertson y P. Touron publicado en 1777, textos que definen a los indígenas como semi humanos, física y espiritualmente impotentes, habitantes de un continente malsano que les provocaba malformaciones y taras. Cuando el tópico todavía no existía, también hubo europeos que favorecieron teóricamente a los indígenas, como lo hizo José Pernetty (1771), en su *Dissertation sur l'Amérique et les Américains*. Allí reconoce valor en los indios. Sostiene que no son estúpidos ni degenerados, sino saludables, sencillos y candorosos, hospitalarios y confiados. Hay que considerar, sin embargo, que ni estos europeos que estaban a favor ni los que estaban en contra pisaron alguna vez América. En la línea de Bartolomé de las Casas y Montaigne, el texto de Pernetty se enmarca en la autocrítica ilustrada contra el maltrato que los europeos habían dado, y daban, a los indígenas. La crítica llegó a tal punto que se inició un proceso de inversión más bien teórico donde el supuesto civilizado era considerado –en ocasiones– como el verdadero bárbaro. Otros nombres situados en la postura de Pernetty son Rousseau, Voltaire, Galiani y Herder. Sus propuestas debilitaron por un tiempo la animosidad contra los indígenas, pero en el intertanto entre Romanticismo y Realismo durante el XIX asomó con fuerza en Europa el tópico C-B con la filosofía positivista. Simultáneamente en Sudamérica, Sarmiento (1963)¹ con su *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* posicionó con espectacular vigor la intolerancia agresiva del tópico y también, como se adelantó arriba, vino a reafirmar con contundencia ideas racistas e inclinaciones pro Europa/EE. UU. No debe extrañar la aparición de su libro; él venía llegando desde esos países donde fue enviado por el gobierno chileno en misión diplomática. Apareció en el momento preciso cuando en Chile se comenzaba a discutir a todo nivel la posibilidad de ocupar la Araucanía. De hecho, el resto del país, una vez liberado del dominio español desde 1810, se había transformado en una nación soberana siendo la Araucanía una especie de isla ajena que cortaba al país por la mitad. Aunque las discusiones sobre el destino de esas tierras se dieron sobre todo en el Congreso Nacional, la opinión abrumadora de los chilenos informados favorecía la anexión. Luego para el gobierno, los periódicos y la opinión pública nacional y sobre todo la europea y norteamericana, la anexión en sí casi dejó de ser un tema de discusión para ser remplazada por idear la forma que ella debería tener, es decir, si primero se introducirían allí funcionarios públicos, religiosos educadores, comerciantes, soldados o colonos. Algunos extranjeros ejercieron presión sobre el gobierno y la opinión pública. Es el caso del ingeniero de minas polaco Ignacio Domeyko (1971)², quien en su obra *Araucanía y sus habitantes*, recomendó que los misioneros europeos que pudieran llegar al país enseñaran en la Araucanía la doctrina cristiana dominante trabajando coordinados en terreno con los funcionarios del Estado. Su propuesta fue benevolente, recomendaba respetar a los mapuche. Ortodoxo con el tópico fue el caso del ingeniero de minas alemán Pablo Treutler (1861), autor de *La Provincia de Valdivia y los araucanos*, en donde abogó por la solución militar enrostrándole al gobierno que era difícil creer que Chile, siendo, según

¹ Publicada en 1845. Se indicará en nota al pie la fecha de publicación de las obras cuando difiera de la edición comentada, ya que consideramos esencial este dato editorial.

² Primera edición en 1845.

él, un país civilizado, todavía tolerara en su población a seres sedientos de sangre. Pronto surgieron chilenos económica, social y políticamente poderosos, conectados a Europa, que pedían lo mismo. Estas discusiones se realizaron bajo el paraguas del tópico en tanto toda acción emprendedora se entendía como expresión del impulso civilizador, simultáneamente toda referencia a los mapuches se entendía como manifestación de su barbarie.

Qué hacer con los mapuches de la Araucanía comenzó a ser tema literario con *Mariluán*, la novela de Alberto Blest Gana (2005)³. En ella creó una propuesta modelo extraída de la crónica local, entendida como relato de base histórica. Se trata del caso excepcional de Mariluán, un joven mapuche, líder militar del ejército chileno el cual, sin renunciar a su condición indígena y a los intereses de su raza, era admirado y aclamado por sus compañeros del regimiento. La propuesta de la novela estuvo destinada a que las autoridades nacionales, y obviamente sus lectores, reconocieran que la positiva transformación de Mariluán al salir de su medio indígena y entrar en la sociedad chilena se podía multiplicar en el resto de la población mapuche, acerca de la cual el narrador aseguraba que se mantenía en estado bárbaro. Demás está decir que la función que Blest Gana le asignó a la literatura en esta novela era todavía ancilar en tanto la atención esencial en ella está puesta en el factor ético-político destinado a impedir el ingreso del ejército en la Araucanía cuando en el país las mayorías y la clase dirigente estaban obsesionadas por la ocupación territorial. Como es sabido, veinte años más tarde en 1881, el gobierno finalmente zanjó el problema que mantenía con la Araucanía mediante el empleo de tropas para anular con sus armas la previsible resistencia (DE LA BARRA, 1994). Pronto vinieron nuevos misioneros de Italia y Francia, comerciantes, empresarios y funcionarios civiles. A los pocos años llegaron los colonos europeos y a comienzos del siglo pasado, los colonos chilenos. Dominados militarmente los mapuche de la Araucanía y anexado su territorio a Chile, se inició en el país la discusión acerca del trato que debía dárseles a los recién derrotados. Hubo posiciones distintas, desde las amigables hasta las genocidas. Prominentes fueron las feroces opiniones publicitadas del político e intelectual Vicuña Mackenna que exhortaba a anular el respeto y admiración por los mapuche que había surgido en Chile como resultado del retrato heroico que el poema de Ercilla (1962)⁴, *La Araucana*, había dejado de ellos. El maltrato ejercido por parte del gobierno, de los colonos, de los comerciantes y los empresarios produjo denuncias a través de algunos periódicos como de la revista de la iglesia católica. Nuevamente la literatura, esta vez en la voz de Baldomero Lillo (2003)⁵, acusaba en el cuento “Quilapán” de *Subsole*, la arrogancia y el abuso que colonos chilenos ejercían en los campos cuando se apoderaban de las disminuidas tierras que todavía conservaban los mapuche. En el mismo año un periodista relata en un amplio reportaje lo sucedido en un parlamento donde describe cómo se juntaron centenares de caciques cerca de Panguipulli “[...] buscando defenderse de los atropellos, vejaciones y asesinatos producidos por chilenos y extranjeros asentados o colindantes a las tierras ancestrales [...]” (DÍAZ MEZA, 2002, p. 78).

³ Primera edición en 1861.

⁴ Primera edición en 1569.

⁵ Primera edición en 1907.

Lautaro Yankas: Unión de géneros opuestos

Después de haber reconocido aspectos teóricos e históricos propios del tópico C-B, nos detendremos en el caso particular del escritor Lautaro Yankas, seudónimo de Manuel Soto Morales. Él desarrolló en sus novelas una visión xenofóbica acerca de los mapuche. En *Flor Lumao* (YANKAS, 1962)⁶ desconoce el avance que mostraban las ideas pro indígenas, las cuales habían empezado a superar el espíritu anti indigenista del tópico. En *El vado de la noche* (YANKAS, 1985)⁷, esa visión en general se mantiene en 1954 a pesar de que le introduce un cambio formal al tópico y algo de pro indigenismo. A pesar de señalar en su artículo “El pueblo araucano y otros aborígenes en la literatura chilena” (YANKAS, 1970), que se considera la primera voz indigenista del país con sus novelas de temática mapuche y que esta se caracterizaría por la imparcialidad de su pluma, Yankas fue un escritor contradictorio, lo que también él reconoció. La contradicción radica en que fusionó dos líneas o corrientes literarias latinoamericanas de ideas antagónicas: el indigenismo “pro-bárbaros” y el romántico-liberal, “pro-civilizados”. Las dos novelas aquí estudiadas solo serían indigenistas por el ambiente y las vicisitudes de sus personajes mapuches. En realidad se trata de una imagen invertida de este género, porque más bien son portadoras de un declarado anti indigenismo en tanto están dominadas por el propósito de representar, sin compasión alguna la, para él, ineluctable extinción de la cultura mapuche y también de su gente. En otras palabras, en ambas novelas, si bien los personajes más relevantes son mapuche, y las problemáticas que tratan son también propias de ellos, especialmente su relación tensa con los huinkas, carecen del elemento distintivo del género. A diferencia de las obras indigenistas de Perú, Bolivia, Ecuador, Guatemala y México, en las suyas no aparece, sino en grado mínimo y como por descuido el sentido de solidaridad, defensa y compasión ante la situación de vulnerabilidad en que se halla el mapuche. En sus novelas tampoco aparece la denuncia del maltrato que ocasionaban los supuestos civilizados, en este caso los huinkas, aspecto central del indigenismo. La prueba de esto se halla en el silencio que mantienen los textos referidos cuando hay momentos de desprecio, abuso, despojo y asesinato sufrido por los indígenas. Los poquísimos pasajes donde el mapuche es tangencialmente reconocido como víctima no les hacen el peso a la casi absoluta cantidad donde es humillado y maltratado, pero nada de ello recibe rechazo del narrador. Esos pasajes pueden ser entendidos, en el mejor de los casos, como una desprolijidad técnico-temática, pues se encuentran en conflicto con el sistema ideológico que el mismo texto cultiva apegado al tópico. Así, estas obras revelan tolerancia y complacencia con las acciones racistas de los huinkas cuando engañan, ofenden y desprecian. Mediante la técnica de omisión, los relatos condonan la mala fe, las acciones hostiles y criminales del huinca, presentándolas como parte de la naturaleza de las cosas. Solo serían los efectos del devenir histórico de gentes en camino de desaparecer. En ese sentido estas obras se pueden considerar como crónicas anunciadas de la extinción de la etnia a la cual muestran consumida por los vicios. O sea, por lo mismo que les atribuía

⁶ Primera edición en 1932.

⁷ Primera edición en 1954.

el tópico C.B. Esos contra valores aparecen ocasionalmente acelerados por la acción de huinkas quienes le facilitaban el alcohol, le engañaban, le humillaban y le podían matar impunemente amparados por las ideas providencialistas europeas y norteamericanas que incluso rechazaban el derecho del atacado a defenderse. Otra probable contradicción del escritor es la que tiene que ver con su pseudónimo, el cual es evidentemente mapuche, a pesar de la fuerte estigmatización con las cuales denomina a ese pueblo. ¿Es posible que no haya tomado conciencia de ello, o que haya creído que las dos o tres discutibles excepciones que incorpora eran suficientes?

Una tercera novela de Yankas (1960) es *El último Toqui*, donde la estigmatización es menor pues toca de paso la idea del mapuche heroico establecida por *La Araucana*. En las primeras páginas retrata a los mapuche como seres valientes y dignos, dedicados a organizar la rebelión militar para atacar los fuertes de los militares chilenos a lo largo de la línea fronteriza. Sin embargo, el ataque fracasa porque la traición de uno de ellos aparece como un factor inherente de la etnia, lo que condujo en último término a que el resultado de la rebelión fuera un desastre. Esto significa que el factor que identifica a los mapuche en esta novela es la traición, un factor al que le corresponde ubicarse en el campo semántico de la barbarie. Con esa base ella culmina siendo el contravalor que determina su destino.

En *Flor Lumao* domina la figura del joven hacendado de la zona de Traiguén, Marcos Strobel, un descendiente de alemán, especie de superhombre, cuyo fundo se sitúa en medio de diversas comunidades mapuche, a las que sólo espera humillar y destruir de un modo o de otro para tomar sus tierras. Las distintas situaciones narradas están enmarcadas por el tópico pues nuevamente son presentadas como expresión de civilización o como expresión de barbarie. En algunos pasajes el narrador dice: “El mapuche, abandonado a su suerte, alcanza una vez más el estado primario, la barbarie agónica y triste, sin esperanza” (YANKAS, 1962, p. 77); “La mujer mapuche... es la fuente misma de su barbarie” (YANKAS, 1962, p. 27); “No puede ser el extraño instrumento (la trutruca) expresión más fiel de su barbarie” (YANKAS, 1962, p. 122); “Flor era de raza bárbara... Detrás de su misterio seductor estaba el cuadro detestable de la indiada inerte, en pleno proceso de extinción por el alcohol” (YANKAS, 1962, p. 94); “Marcos oprimía con avaricia el cuerpecillo de su víctima (Flor), pedazo de barbarie y de tinieblas” (YANKAS, 1962, p. 102). Luego, las acciones crueles, aun las criminales ejecutadas por Marcos y sus obreros son para el narrador expresión de dominio y voluntad que admira. La supuesta naturaleza superior de Marcos le falta para actuar como quiera, ya sea violando la conciencia ética de alguno de sus obreros que ocasionalmente se resiste a humillar al mapuche, o denigrando con alevosía a Flor, el mal armado símbolo de la belleza mapuche a la cual primero eleva simbólicamente a nivel de belleza cósmica mediante pincel modernista literario para de inmediato, con pincel naturalista, raptarla, torturarla, violarla y dejarla morir con indiferencia. De acuerdo con este biologismo determinista de la novela, los seres cumplen con su naturaleza ya sea para dominar o ser dominados, y la diferencia no se da de individuo a individuo al azar. Por el contrario, la perspectiva racista pone a los dominadores en un grupo étnico y a los denigrados en otro. *Flor Lumao* es también la novela que propone traer al campo los valores de la modernidad. Su modelo pareciera

ser *Doña Bárbara*⁸, de Rómulo Gallegos (1967). Se trata de la propuesta romántico-liberal iniciada en América a la cual Sarmiento como ideólogo adhirió con pasión. *Flor Lumao* retrata la desaparición de la etnia por la práctica del vicio y el ocio. *El vado de la noche*, por la práctica del robo. *El último Toqui* lo hace por la traición entre mapuches. Siguiendo el espíritu del tópico, en las novelas de Yankas no hay casi consideración por el indígena. Tampoco hay denuncia del maltrato que recibe de Marcos, mucho menos de la humillación explícita que practica como aquella cuando le propone al padre de Flor cambiársela por su caballo. Una excepción ocurre cuando el narrador reflexiona diciendo:

Estos amigos del viejo Strobel eran cazadores notables. Cada uno trajo de la heroica y disciplinada patria un aprendizaje de agresión y de aparato bélico. La existencia de indígenas en las regiones destinadas a la colonización les inyectaba desde luego esa furia civilizadora que ha hecho condenables todas las conquistas por su afán de extinguir en lugar de absorber por atracción (YANKAS, 1962, p. 87).

En realidad la crítica, que aquí resulta ser de fondo, pierde fuerza al terminar precedida de expresiones encomiásticas para los agresores. Con todo, esta es la única excepción en la novela donde no sólo no se hostiga ni ofende al indígena, sino también trae una reflexión acusatoria.

En *El vado de la noche* intenta representar, como se adelantó, los estados de degradación total a los que habría llegado o estaría llegando el mapuche, estados que al narrador le mantenían sin cuidado. Un hecho sorprendente en esta narración indica que cuando Yankas la publicó en 1954, el tópico ya no aparece en sus páginas como expresión verbal, es decir, sus dos sustantivos no se hallan en la novela aunque la misma concepción reificada del mapuche seguía vigente en Yankas. Esta significativa omisión la resuelve por medio del reemplazo. El término bárbaro o barbarie fue reemplazado por el término instinto y sus derivados, que también forman parte relevante en su campo semántico y son pilares fundamentales de la filosofía del tópico porque se oponían a la racionalidad europea. Los bárbaros sólo actuarían por instinto, ergo: son como animales. Por otra parte, como también se estableció antes, su narrador se propuso ser en estas novelas el cronista de la extinción de la etnia mapuche debido a los malos instintos que les atribuía a sus costumbres, entre ellas el robo o delincuencia. Así, añade aquí un nuevo elemento conductual de esa etnia, éticamente peor que los anteriores. En efecto, el protagonista, José Quitral, pequeño propietario agrícola, se halla desesperado porque el “rinde” de la cosecha de trigo fue deplorable. La hambruna de su familia es inevitable. Por esa razón se asocia como informante de un ladrón de ganado. Por consiguiente, en la novela se genera el miedo de José y su familia cuando aparece la agresividad de policías sádicos, de huinkas abusivos con la propiedad y una parienta de José, etc. Como se ve, la novela incorpora una dosis de realismo, la atribuida barbarie ya no es monopolio de los mapuche como en *Flor Lumao*. De ahí que las relaciones interpersonales entre mapuche y huincas quedan reducidas a su peor expresión viviendo entre el sarcasmo,

⁸ Primera edición en 1929.

el desprecio explícito, la desconfianza mutua, el oportunismo y el odio. Aquí surge la segunda excepción, donde inesperadamente le atribuye a un huinca la realización de un acto bárbaro. Resulta de la violencia erótica de un policía que viola a la hermana de José mientras hacía guardia esperando para detenerlo. Igual como ocurrió en *Flor Lumao*, acá se repite el descrédito ante el maltrato y la reificación sólo que ahora también los estigmas los recibe un “civilizado”.

Por otra parte, no sólo José es ladrón, lo son también las mujeres y los niños, quienes sobreviven a la inanición gracias al rastrojeo en el campo del huinca vecino y al robo de sus uvas. Uno de los intereses centrales en esta obra es justamente probar que el mapuche se caracteriza como ladrón: “Mientras hubiese tierra de huinca, el indio robaría, engañaría sin tregua, porque tal era el mandato de su sangre” (YANKAS, 1985, p. 79). Es importante reconocer que este pasaje contiene una inconsistencia narrativa ya que si bien hay degradación para civilizados y bárbaros, la del primero es aislada, puntual. Además no tiene el mismo peso: el primero la produce y la traspasa; el segundo sólo la recibe. Las escenas de degradación mapuche son vistas como permanentes porque forman parte del plan ideológico de la novela donde el instinto se repite como el factor que guiaría al mapuche, lejos de esta supuesta racionalidad analítica y calculadora huinca: “Hombres y chinas ríen, hablan, chillan, el corazón, el pensamiento abierto al instinto brutal” (YANKAS, 1985, p. 20) y “Aunque el huinca vecino amenazara y el peligro ladrarse en la reducción, la raza vivía como se lo mandaba el instinto” (YANKAS, 1985, p. 79). En fin, de los instintos con que el mapuche guiaría su existencia, resulta otra característica suya que consiste en su animalización, factor que también lo conduce a su degradación retratándolo en el momento en que vive –según el narrador– sus últimos estertores biológicos y culturales. Los pasajes resultan elocuentes: “El ‘piño’ de indios fue rodeado y empujado hacia el camino [...] Arreados, batidos, llegaron al camino alto”; “Los carabineros soltaban sus palabrotas sobre el ‘rebaño’ humano” (YANKAS, 1985, p. 156, énfasis nuestros); “Como bandada de choroyes, gimoteando, gruñendo, las chinas volvían a sus rucas” (YANKAS, 1985, p. 62); “Todavía mordidos por el sueño, los hombres ‘gruñían’ a las mujeres quejosas” (YANKAS, 1985, p. 150, énfasis nuestros).

Por último, también se debe mencionar otras formas gramaticales con las que esta novela redefine al mapuche. Por ejemplo, en el contexto de la sociedad chilena se sabe que “china” era un vocablo despectivo para referirse a la mujer indígena. Así, las más de las veces se lo utiliza en vez de recurrir a “mapuche” o “indígena”, vocablos que habrían sido los apropiados. Además, los perros del mapuche son denominados también con un vocablo despectivo, “quiltro”, el cual refiere a un perro vago, dócil, sucio, generalmente flaco y portador de pestes y enfermedades: “La china empezó a gemir bajito, como un quilto miedo, dejando caer el hilillo de angustia” (YANKAS, 1985, p. 139). Otra forma en la que se utiliza el vocabulario, con el mismo propósito estigmatizante, consiste en poner un adjetivo como complemento de un sustantivo inesperado, como es el caso de “infeliz”: “El indio se encogía humillado, resignado a la muerte. Los dioses lo verían así a cada instante, si se dignaban bajar sus ojos a la tierra infeliz” (YANKAS, 1985, p. 179). Así, la utilización de los calificativos revela la perspectiva de la novela y su consiguiente

intención degradadora, por ejemplo: “Una fuerza terrible juega en aquellos brazos embrutecidos” (YANKAS, 1985, p. 177).

En resumen, en las dos novelas de este escritor se observa el desarrollo del tópico C – B asociado a propósitos ideológicos excluyentes planteados mediante técnicas literarias más bien simples. Aquí queda claro cuál es su plan para el mapuche; desaparecerá como grupo étnico, y nadie está llamado a hacer algo para impedirlo. Artísticamente lo retrata viviendo ya en la abyección, más cerca del animal que del humano.

Este artículo fue escrito en el marco del proyecto DIUFRO DI14-0080 titulado: “Tópico civilización-barbarie en la literatura chilena. Textos connotativos y denotativos”.

DE LA BARRA ARROYO, L.; RODRÍGUEZ ANGULO, J. M.; LEAL ULLOA, F. The empire of the civilization-savagism thopic in two novels by Lautaro Yankas. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 29-39, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *Our paper intends to recognize the presence of the thopic civilization-savagism in two books dealing with the mapuche people from the Araucanía region in Chili. Before reaching that goal we are constructing a theoretical approach to its two nouns as well as making references to context issues. The effect of the thopic in history became essentially rewarding for some people, the europeans, but evidently devastating for others, specially the native americans and the africans. The thopic's verbal components are extremely simple: Civilization Noun + Savagism Noun = Topic C –S. Soon became a powerful enunciation that imposed itself by the action of its followers in large are as upon the earth during the XIX and XX centuries. The books where we show its presence are the novels Flor Lumao and El vado de la noche by Lautaro Yankas (1932 and 1954 respectively).*
- **KEYWORDS:** *Civilization. Savagism. Mapuche. Lautaro Yankas.*

Referencias

BLEST GANA, A. **Mariluán**. Santiago de Chile: LOM, 2005.

DE LA BARRA, L. La conformación de un clima favorable a la ocupación de la Araucanía. *In: IV Actas de lengua y literatura mapuche*. Temuco: Ed. U. de la Frontera, 1994. p. 35-46.

CHAMAYOU, G. **Las cacerías del hombre**: historia y filosofía del poder cinagético. Santiago de Chile: LOM, 2014.

DÍAZ MEZA, A. **Parlamento de Coz Coz**: 18 de enero 1907. Santiago: Serindigena Ediciones: Ministerio de Educación, 2002.

DOMEYKO, I. **Araucanía y sus habitantes**. Buenos Aires: Francisco de Aguirre, 1971.

- ERCILLA, A. de. **La Araucana**. Barcelona: Iberia, 1962.
- GALLEGOS, R. **Doña Bárbara**. Santiago: ZigZag, 1967.
- LILLO, B. **Subsole**: edición completa y definitiva. Santiago: ZigZag, 2003.
- MARAVALL, J. A. La palabra civilización y su sentido en el siglo XVIII. *In*: CHEVALIER, M.; LÓPEZ, F.; PÉREZ, J.; SALOMÓN, N. (ed.). **Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Burdeos: Université de Bordeaux III, 1974. p. 79-104.
- MILL, J. **History of British India**. Londres: Baldwin, Cradock and Joy, 1817.
- PERNETTY, J. **Dissertation sur l'Amérique et les Américains**. Berlin: [s. n.], 1771.
- SARMIENTO, D. **Facundo**. Buenos Aires: Losada, 1963.
- TREULER, P. **La provincia de Valdivia y los araucanos**. Santiago: Imprenta Chilena, 1861.
- YANKAS, L. **El cazador de pumas. El último Toqui**. Santiago de Chile: Zigzag, 1960.
- YANKAS, L. **Flor Lumao**. Santiago de Chile: Zigzag, 1962.
- YANKAS, L. El pueblo araucano y otros aborígenes en la literatura chilena. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 247, p. 113-137, 1970.
- YANKAS, L. **El vado de la noche**. Santiago de Chile: Zigzag, 1985.

FEMINISMO E ISLAM

Javier Ignacio FATTAH JELDRES*
Patricia LORENA SEQUEIROS**

- **RESUMEN:** Feminismo e Islam parecen ser terminos opuestos en primera instancia, sin embargo, y desde los años 90 en adelante han surgido diversos movimientos que evidencian que ambos conceptos no resultan del todo antagónicos. Y que en gran parte estos movimientos son siempre considerados desde perspectivas occidentales, de ahí que sean vistos hasta cierto punto de forma negativa, en tanto, se apartan de lo que dicta una normativa impuesta por Occidente, desde donde no se ve a la mujer islámica como un sujeto, sino que como un objeto, es decir, se presenta una relación de sujeto-objeto desde Occidente hacia Oriente. Dentro del feminismo Islámico es posible ver diversos movimientos, pero que en su mayoría apuntan hacia la liberación de la mujer, además de que en general hacen uso de la hermenéutica Coránica con el objetivo de realizar una reinterpretación de los textos sagrados desde una perspectiva de género crítica.
- **PALABRAS CLAVES:** Islam. Feminismo. Hermenéutica Coránica. Occidente.

Introducción

No cabe duda que en la actualidad el feminismo ha penetrado de manera considerable en diversos ambientes de la sociedad, incluido el ámbito religioso, es en este marco que resulta posible ver el surgimiento de un feminismo islámico, el cual busca evidenciar que Islam y feminismo no son términos antagónicos, además de buscar superar el discurso occidental respecto a la mujer islámica, en tanto, esto implica una colonización, un intento de imposición de una cultura sobre otra. Desde la perspectiva del feminismo occidental se ha presentado una suerte de relación de sujeto-objeto en torno a la mujer islámica, donde está es vista como un objeto de estudio, incapaz de decidir por sí misma, de ahí que se busque imponer un feminismo occidental al mundo islámico, siendo esta una de las cuestiones a las que pretende responder el feminismo islámico.

Hablar de un feminismo islámico, con todas las diferencias que este pueda tener en relación al feminismo occidental, no conlleva una oposición al movimiento feminista, por

* UCM – Universidad Católica del Maule. Facultad de Ciencias Religiosas y Filosóficas. Estudiante de Doctorado en Filosofía, Religión y Pensamiento Contemporáneo. Talca – Chile. jfattah@filosofia.ucsc.cl

** Psicopedagoga – Universidad Nacional de Formosa. Poder Judicial. General Roca, Argentina. patriciasequeiros2017@gmail.com

Artigo recebido em 20/08/2022 e aprovado em 10/10/2022.

el contrario, viene a ser una contribución al desarrollo del feminismo, en el sentido que la introducción de estas temáticas genera un nuevo eje de problematización, y, por tanto, permite abordar las problemáticas que puedan presentarse en torno a la mujer desde una perspectiva mucho más amplia. Debemos reconocer que si bien el feminismo islámico ha tomado fuerza durante el último tiempo, este no deja de ser un movimiento reciente, siendo posible ver sus orígenes en el siglo XIX, en esta línea conviene notar que a pesar de ser un movimiento reciente no se presenta como algo del todo unificado.

En el marco del feminismo islámico surge la denominada hermenéutica coránica, la cual intenta evidenciar el rol de la mujer en el Islam, además de realizar una relectura de los textos sagrados con el objetivo de buscar en ellos principios éticos que aseguren un lugar justo a la mujer, en tanto, consideran que en el Corán se encuentran los principios que permitirían establecer una verdadera justicia social. Por último, se debe destacar el caso del Hiyab, el que desde el feminismo occidental es visto como un elemento de opresión, mientras que desde el feminismo islámico se ve como un elemento de resistencia e identidad

Feminismo e Islam: Feminismo Islámico y su relación con Occidente

En la actualidad gran parte de las reflexiones acerca de la posible relación entre el Islam y el feminismo giran en torno a la posible compatibilidad o incompatibilidad del Islam con el feminismo, se presenta una situación de aprobación o desaprobación, pero siempre desde un discurso occidental, es precisamente este discurso occidental el que crea un campo semántico que da legitimidad al sistema dominante, generando este sistema una especie de exclusión, donde se presenta a Occidente y a los Otros, se parte de la idea de que aquello que es occidental representa lo bueno, lo genuino, en este sentido apunta Sibai (2017, p. 21, énfasis en el original).

Estos discursos parten de la incuestionable superioridad de algo caracterizado como genuinamente “occidental” y funcionan también a partir de marcos, variados y variables, binarios y antitéticos (identidad/ alteridad, normalidad/anormalidad, desarrollados/subdesarrollados, democráticos//retrogradados, modernidad/tradición, progresistas/oscurantistas, moderados/ radicales, Occidente/Otros) [...].

Parece ser claro que Occidente actúa como un ente colonizador frente a las culturas que le son ajenas, sin embargo, esta colonización no debe ser entendida, en un sentido clásico, en una colonización por la fuerza militar, sino que se ha dado paso a una colonización por el saber, donde el saber occidental se identifica con lo universal, se da a sí mismo sus propias verdades “Hasta ahora la ciencia moderna se ha sumido en unos soliloquios en los cuales ella misma se daba los fundamentos de la verdad desde los parámetros de la modernidad occidental.” (WALSH, 2003, p. 23). Este dominio del saber no solo afecta áreas de carácter científico, en el sentido de las ciencias básicas, sino que también afecta a las cuestiones de género, en tanto, quienes producen el conocimiento que es considerado como válido también otorgan en muchos casos las nociones que se tienen sobre las mujeres islámicas, aquellas mujeres que pertenecen al denominado tercer mundo, conviene notar

que el análisis que se hace desde occidente a las mujeres musulmanas generalmente tiene un carácter etnocentrista y único, es decir, no se tienen en cuenta factores culturales, sociales o económicos, se asume que el término mujer, entendido en un sentido occidental, es aplicable a todas las mujeres.

A modo de evidenciar la colonización que ejerce Occidente en las concepciones que se pueden tener sobre Oriente, lo cual inevitablemente afecta a la concepción de mujer que se pueda tener, es que autores como Said acuñan el concepto de orientalismo, el que a grandes rasgos puede ser entendido como la adopción de posturas sobre el mundo musulmán y con base en esas posturas intentar decidir sobre él, es decir, colonizarlo, esta colonización evidencia la idea de superioridad que posee Occidente sobre Oriente, esto se hace manifiesto en el intento del feminismo Occidental de imponer sus “normas” a la mujer islámica, sin tener en consideración la existencia de factores externos, tal es el caso del Hiyab, el cual desde una visión islámica representa la preservación de la identidad, mientras que desde una perspectiva Occidental representa una negación de la modernización:

En la visión islámica “velarse” es emblema de identidad, la prueba de la continuidad, la conservación y la preservación del espacio normativo identitario islámico y su perennidad. Así se marca el contraste: en la ideología modernista ponerse el velo es estar fuera de la modernidad, mientras que en la visión islámica es echar raíces en el espacio de la identidad islámica, es decir, estar dentro del espacio de la “resistencia” a la occidentalización del mundo. (LAMRABET, 2014, p. 34, énfasis en el original).

La crítica que se realiza hacia la mujer islámica parte de un a priori de inferioridad, puesto que se les considera mujeres del tercer mundo, partir de este a priori no solo pone de manifiesto la existencia de un colonialismo por parte de las intelectuales occidentales, sino que también evidencia un paternalismo, un patriarcado ya sea de forma consciente o inconsciente, la concepción de lo que es y de lo que debe llegar a ser la mujer islámica se realiza desde un feminismo hegemónico Occidental que ve en la mujer islámica no un sujeto, sino un objeto de estudio. Frente a estas concepciones es que surgen opciones como el denominado feminismo del tercer mundo, que en cierta medida se opone a los presupuestos occidentales, aunque este no niega que desde Occidente se realicen aportes a las concepciones feministas.

Al intentar otorgar una definición del feminismo islámico suele presentarse la problemática de que este es visto como algo totalmente opuesto a otros tipos de feminismo y en particular opuesto al feminismo occidental:

Si el feminismo islámico significa que una mujer musulmana puede también ser una feminista y que feminismo e islam no son incompatibles, estaría de acuerdo con ello. Pero si significa que el feminismo en las sociedades musulmanas es algo peculiar y totalmente diferente al feminismo de otras sociedades por el hecho de que tiene que ser siempre islámico, entonces no estoy de acuerdo con semejante concepto. (RODRÍGUEZ MAGDA, 2007, p. 102).

Plantear la existencia de un feminismo Islámico no implica una oposición al feminismo Occidental, sino que por el contrario, busca ser un nuevo frente de problematización para las cuestiones de género, intenta abordar la opresión de las mujeres desde una perspectiva que generalmente el occidentalismo olvida, en este sentido es particularmente llamativo que a pesar de que esta clase de feminismo tiene como base el islam, apunta tanto al diálogo interreligioso como al diálogo con otros tipos de feminismo, se debe notar que desde el feminismo islámico se presenta una oposición al feminismo como algo ideológico o bien a la presentación de este feminismo como una cuestión religiosa, se apunta a que este no debe tener su base en la fe islámica, puesto que esto le permitiría adquirir un carácter más universal, en el sentido que al no estar basado en la fe permitiría la identificación con otros movimientos feministas, de este modo se expresa Nayareh:

Debe existir un proceso de negociación con la modernidad, y no hemos de ver el mundo islámico más religioso que las otras partes del mundo. Tampoco debemos caer con la idea del choque de civilizaciones: es un combate económico y no cultural o religioso. La ideología no contradice la fe. (TOHIDI, 2008, p. 159).

Contexto histórico y cultural

En un sentido histórico, el feminismo islámico tiene su origen en las reformas propuestas durante el siglo XIX, es precisamente de estas reformas desde donde las feministas musulmanas de los últimos años toman algunas de sus reivindicaciones fundamentales, en el sentido que apuntan a un retorno a las fuentes básicas del Islam, puesto que a su juicio un retorno a las fuentes permitiría evitar interpretaciones contrarias a la liberación que manifiesta el Corán “Las feministas musulmanas consideran que el islam original no promociona un patriarcado cualquiera, sino que por el contrario promete la igualdad de los sexos.” (ALI, 2014, p. 129). En esta línea de razonamiento es posible afirmar que desde esta clase de feminismo se establece un doble cuestionamiento; primero, se cuestiona la primacía que se da al feminismo occidental, entendido como la única posibilidad de liberación femenina; segundo, se critica la interpretación de las fuentes originales del Islam que ha derivado en sistema excluyente.

Al igual que el feminismo occidental dentro del feminismo islámico no resulta posible hablar de un feminismo unificado, así podemos ver distintos tipos de reformas dentro de este movimiento; en primer lugar se presenta un reformismo que podemos denominar como tradicional, este apunta a que en un sentido espiritual tanto hombre como mujeres serían iguales, sin embargo, y producto de diferencias biológicas estos deberían tener roles y derechos diferentes dentro de la sociedad, aunque se reconoce que a pesar de las diferencias debe existir una equivalencia entre hombres y mujeres, esta corriente de pensamiento tuvo su auge principalmente en los años 90, sentando la bases para una segunda postura que podemos denominar como una reforma radical, en este caso se apela a una transformación mucho más profunda, no solo se busca una transformación en base a las interpretaciones religiosas, sino que se busca la integración de las ciencias

sociales y en particular aquellas relativas a las cuestiones de género, hasta cierto punto se busca la superación del contexto cultural y social:

Aquí, la cuestión del estatus de las mujeres se entiende de manera radicalmente diferente del pensamiento religioso clásico: ya no es cuestión de derechos y deberes, ni de roles o funciones sociales de sexo, sino de ser, de sujeto de sexo femenino y masculino fundamentalmente iguales más allá de los contextos culturales y sociales. Aquí se formula un replanteamiento de la impregnación patriarcal y sexista de la constitución misma de la jurisprudencia musulmana, una crítica por encima de marcos interpretativos culturales y contextuales a través de los cuales se piensa la concepción y la jurisprudencia islámica relativas a las relaciones sociales de sexo. (ALI, 2014, p. 133).

En tercer lugar, encontramos una reforma que podemos denominar como liberal, en ella se suele tener una concepción del Corán como un texto ético, pero que no necesariamente deriva en obligaciones legales, a esto se debe sumar que quienes adhiere a esta postura no ven las relaciones sociales como algo derivado del Corán, sino que más bien las ven como un contrato social

No cabe duda que dentro del Islam la mujer ha tenido un rol activo, en diversos casos son ellas quienes otorgan la educación religiosa primaria y, por tanto, la transmisión de la fe, son precisamente las mujeres quienes manifiestan una mayor devoción religiosa, lo que incluso las lleva a repetir las estructuras patriarcales, Acosta plantea la existencia de cuatro tesis que pueden servir de resumen para la situación de las mujeres y la religión, incluido el Islam:

La situación de las mujeres en las religiones puede resumirse en estas cuatro tesis: 1. Las religiones nunca se han llevado bien con las mujeres – tampoco hoy–, que son las grandes olvidadas y las grandes perdedoras. 2. Sin embargo, las mujeres son las más fieles seguidoras de los preceptos religiosos, las mejores educadoras en las diferentes fes y las que, por paradójico que parezca, mejor reproducen la estructura patriarcal de las religiones. 3. Pero cada vez es mayor el número de mujeres que se rebelan contra las religiones. Sin abandonar el espacio religioso, se organizan de manera autónoma, se alejan de las orientaciones morales que les impone el patriarcado religioso y viven la experiencia religiosa desde su propia subjetividad, sin tener que pasar por la mediación de los varones. 4. De esta rebelión ha surgido en todas las religiones una nueva forma de pensar y de reformular las creencias y las prácticas religiosas: la teología feminista. (TAMAYO, 2011, p. 181).

Hermenéutica Coránica

Es en este contexto que surge la hermenéutica feminista, la cual tiene por objetivo mostrar el rol que ha tenido la mujer en la construcción y transmisión del Islam, evidenciar este rol requiere de forma necesaria de la inclusión de una perspectiva de género dentro del ámbito teológico. En este sentido, se debe comenzar cuestionando

si el Corán tiene incluidas en sus bases un fundamento patriarcal, a esto es posible responder y en concordancia con lo que se plantea desde el feminismo islámico, que pareciese no existir una base patriarcal dentro del Corán, de hecho dentro del Corán pareciese existir cierta igualdad, en tanto, se considera que hombres como mujeres deben alcanzar su pleno desarrollo espiritual, a esto debemos sumar, y a diferencia de lo que ocurre en el Cristianismo que en el Islam la mujer no “nace” del hombre, sino que es creada junto a él, se presenta una relación de colaboración entre ambos, más no de superioridad:

(el Corán dice que los hombres y las mujeres son protectores y cómplices el uno del otro) y Shura o consenso (el Corán sostiene que los creyentes, hombres y mujeres, son los que consultan entre sí para adoptar decisiones por consenso, lo que excluye la obediencia de la mujer al hombre). (SOLEDAD VALCÁRCEL; RIVERA DE LA FUENTE, 2014, p. 144).

No existen mayores cuestionamientos al hecho de que el Islam representa una identidad, siendo un elemento central de la identidad la corporalización, en especial si aceptamos que la identidad, ya sea individual o colectiva se manifiesta mediante el cuerpo, ahora, es claro que en el caso particular del Islam son las mujeres quienes llevan una mayor carga identitaria, siendo el velo un eje central de la discusión “En ese contexto, el velo islámico se ha convertido en el fetiche privilegiado de los debates y discusiones entre distintos sectores y actores sociales” (SOLEDAD VALCÁRCEL; RIVERA DE LA FUENTE, 2014, p. 149), resulta particularmente llamativo, y en concordancia con la idea occidental de la mujer islámica como objeto de estudio que de todas las voces que discuten ya sea a favor o en contra del velo, la menos escuchada en la voz de las propias mujeres islámicas, las cuales en gran parte de los casos usan el velo por propia decisión, como un reconocimiento de la propia identidad, una presentación performativa, el Hiyab tal como señala Valcarcel, no siempre es usado en la cotidianidad, sino que tiende a ser usado en manifestaciones políticas, de ahí que incluso pueda ser usado como un símbolo político de resistencia:

Muchas de estas mujeres deciden utilizar hiyab cuando participan en estos eventos y manifestaciones políticas, aunque cotidianamente no lo empleen. Existe, sin lugar a dudas, una gestión de su “capital apariencia” Es decir, hay una presentación performática de su identidad. El hiyab, en este caso, aparece como diacrítico de pertenencia a una comunidad y también como símbolo de resistencia o apoyo político. (SOLEDAD VALCÁRCEL; RIVERA DE LA FUENTE, 2014, p. 153).

En virtud de lo expuesto, parece ser claro que el Hiyab, en tanto, símbolo tiene un carácter polisémico, de ahí que sea necesario tener en consideración el contexto dentro del cual se presenta el uso del Hiyab, en el sentido que puede ser visto tanto como un elemento de opresión o bien como un elemento de resistencia.

Si bien es manifiesto que se presentan diferencias notorias entre el feminismo islámico y el feminismo occidental, estas pueden explicarse por una diferencia de base, dicha diferencia es la concepción religiosa, en general los feminismos occidentales tienden a ser laicos, puesto que se considera que la religión y el feminismo son incompatibles

Ciertamente, en nuestro contexto occidental siguen siendo mayoría quienes consideran incompatible religión y feminismo, como si fuesen propuestas antagónicas e irreconciliables, argumentando que el Islam es una ideología de obediencia que nunca podrá contribuir a la liberación femenina (VIDAL VALIÑA, 2017, p. 104).

Es precisamente a este cuestionamiento al que la hermenéutica islámica busca responder, mediante una relectura del Corán, esta relectura implica ver lo expuesto en el Corán desde una perspectiva de género crítica, se intenta tener en consideración todos los factores que pueden influir en la visión islámica, en tanto, se acepta que las interpretaciones de los textos sagrados nunca son totalmente libres, es decir, la hermenéutica coránica puede ser vista como un discurso contestatario, un discurso que busca la verdad dentro del Corán, pero liberándola de cualquier interpretación externa.

Desde estas perspectivas hermenéuticas, el Corán es visto como un texto que en sí posee los elementos que permitirían establecer un sistema de justicia social que permita a la mujer islámica evitar la desigualdad. Para fundamentar esta justicia social, las feministas islámicas toman ciertos principios presentes en el Corán; un primer principio que podemos evidenciar es el Tawhid, dicho principio evita ver las relaciones humanas como una cuestión jerárquica, sino que, por el contrario, las presenta como relaciones de complementariedad, se debe tener en cuenta que si bien se busca evitar una jerarquización a priori esto no implica que no existan diferencias en virtud de las cualidades de cada individuo; como segundo principio se presenta el Adl, dicho principio tiene un marcado carácter ético, en tanto, busca la existencia de ciertos niveles de justicia entre los individuos; en tercer lugar encontramos el concepto de Zulm, el cual puede ser entendido como un principio de no opresión.

Por último, debemos mencionar que si bien es cierto que la hermenéutica coránica de forma aislada no generara un cambio en las concepciones patriarcales, por lo menos no a nivel macro, no obstante se debe reconocer la importancia de esta hermenéutica, en primer lugar porque permite poner en evidencia las problemáticas relativas a la mujer islámica desde una perspectiva propia; en segundo lugar encontramos el hecho de que existe una conexión entre las preguntas religiosas y las formas en la que los individuos se perciben:

[...] hay una ineludible conexión entre las preguntas existenciales que intenta responder la religión y la interpretación de las fuentes desde las cuales se elaboran sus respuestas. Hay una relación entre lo que creemos que Dios dice sobre las mujeres, la manera cómo nos representan, la forma como nos vemos a nosotras mismas y el modo en cómo somos tratadas. (RIVERA DE LA FUENTE, 2014, p. 203).

Tercero, si se pretende terminar con la opresión hacia la mujer islámica es inevitable intentar discutir con aquellas interpretaciones que ven en el Corán una posibilidad de opresión hacia las mujeres.

Conclusión

Queda de manifiesto que el Islam y el feminismo, por lo menos desde una concepción más amplia que la meramente Occidental, no son términos antagónicos, sin embargo, se debe reconocer que si es posible ver cierta oposición entre el feminismo más bien clásico de Occidente y el feminismo Islámico, siendo un claro ejemplo de esto el carácter religioso que posee el feminismo Islámico. La existencia de un feminismo Islámico representa una forma de resistencia a la colonización occidental, una forma de mostrar que las mujeres occidentales son sujetos capaces de decidir sobre su futuro y no objetos de estudio a las que se les deben otorgar pautas de comportamiento que cultural y socialmente le son completamente ajenas.

Parece ser claro que la realización de un feminismo islámico requiere de una nueva hermenéutica, de ahí que la hermenéutica coránica resulte esencial, en especial si aceptamos que el feminismo islámico tiene un fuerte componente religioso que tiene como base el Corán, la reinterpretación de los textos sagrados por parte de las feministas islámicas permite poner en evidencia el rol que asigna el Corán a las mujeres, el cual dista de ser un rol de sometimiento como se ha sugerido en alguna de las interpretaciones clásicas del Corán.

Dentro de las diversas problemáticas que pueden surgir desde el Corán, una de las que más resalta es el uso de velo, el que desde el feminismo Occidental es considerado como un elemento de opresión, sin embargo, desde el feminismo islámico este representa un elemento de identidad y de resistencia frente a la colonización de occidente.

Finalmente, debemos notar que a pesar de las diferencias que puedan poseer el feminismo islámico con el feminismo occidental, ambos parecen apuntar hacia una liberación de la mujer, aunque se debe reconocer que lo hacen desde perspectivas diferentes, de ahí que sea necesario ampliar la mirada del feminismo occidental más allá de su propia realidad, esto con el objetivo de poder ver en otra cultura sujetos análogos y no objetos de estudio a los que se les debe imponer una forma de vida.

FATTAH JELDRES, J. I.; LORENA SEQUEIROS, P. Feminism and Islam. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 41-49, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *Feminism and Islam seem to be opposite terms in the first instance, however, and since the 90s onwards, several movements have emerged that show that both concepts are not entirely antagonistic. And that in great part these movements are always considered from Western perspectives, hence they are seen to some extent negatively, as they depart from what dictates a standard imposed by the West, from where the Islamic*

woman is not seen as a subject, but as an object, that is, a subject-object relationship is presented from the West to the East. Within Islamic feminism it is possible to see diverse movements, but most of them point towards the liberation of women, and in general they make use of the Koranic hermeneutics with the objective of a reinterpretation of the sacred texts from a critical gender perspective.

- **KEYWORDS:** *Islam. Feminism. Quranic Hermeneutics. West.*

Referencias

- ALI, Z. Feminismos islámicos. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 21, p. 124-137, 2014.
- LAMRABET, A. El velo (El Hiyab) de las mujeres musulmanas: entre la ideología colonialista y el discurso islámico: una visión decolonial. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 21, p. 31-46, 2014.
- RIVERA DE LA FUENTE, V. Feminismo islámico: una hermenéutica de liberación. **Revista Internacional de Pensamiento Político**, Sevilla, v. 9, p. 195-212, 2014.
- RODRÍGUEZ MAGDA, M. ¿Feminismo islámico? *In*: AMORÓS PUENTE, C.; POSADA KUBISSA, L. (ed.). **Feminismo y multiculturalismo**. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales: Instituto de la Mujer, 2007. p. 101-108.
- SIBAI, S. A. **La cárcel del feminismo**: hacia un pensamiento islámico decolonial. Mexico D.F: Akal. 2017.
- SOLEDAD VALCÁRCEL, M.; RIVERA DE LA FUENTE, A. Feminismo, identidad e Islam: encrucijadas estrategias y desafíos en un mundo transnacional. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 21, p. 139-164, 2014.
- TAMAYO, J. J. **Otra teología es posible**. Barcelona: Herder, 2011.
- TOHIDI, N. La negociación entre el patriarcado y la modernidad en Irán. *In*: LA EMERGENCIA del feminismo islámico: selección de ponencias del Primer y Segundo Congreso Internacional de Feminismo Islámico. Barcelona: Oozebap, 2008. p. 159-188.
- VIDAL VALIÑA, C. Musulmanas y feministas: ¿una ecuación imposible? **Cuestiones de Género**: de la igualdad y la diferencia, León, n. 12, p. 101-109, 2017.
- WALSH, C. Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevistador: Walter Mignolo. **Polis**: revista Académica de la Universidad Bolivariana, Santiago, v.1, n. 4, p. 1-26, 2003.

SOBRE O CONTO “O OUTRO” OU RUBEM FONSECA E SUA OBRA: “UMA EQUAÇÃO REPLETA DE INCÓGNITAS”

João Roberto MAIA*

- **RESUMO:** Neste artigo analisa-se “O outro”, de Rubem Fonseca, em diálogo com algumas leituras da obra desse autor. O objetivo é o de situar o conto no contexto histórico e em parte da produção ficcional fonsequiana. A consideração de diferenças e dissensões entre posições críticas fortes tem importância para a compreensão da ficção do autor de *Feliz ano novo*, uma das grandes referências da literatura brasileira contemporânea.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Rubem Fonseca. Crítica. Sociedade brasileira. Ditadura militar.

O primeiro livro de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*, data de 1963, e o último, *Carne crua*, foi publicado em 2018. Além do considerável tempo de permanência na cena literária nacional, ele foi aos poucos se transformando numa das grandes referências da literatura brasileira. Suas narrativas inauguraram tendências para a prosa de ficção contemporânea. A crítica já destacou o alcance de sua escrita sucinta, direta e elíptica. Entre contos e romances de Fonseca há diferenças de fatura significativas, das quais derivam diferentes influências exercidas por ele. Assim, as narrativas curtas, com seu “realismo feroz” (CANDIDO, 1989, p. 211) tornaram-se referência para parte significativa da “prosa urbana contemporânea (escritores da chamada ‘Geração 90’, como Fernando Bonassi e Marçal Aquino)”, enquanto seus romances, *thrillers* que “tornam a violência sedutora, envolvente”, inspiraram produções mais populares, como “os enredos policiais de Patrícia Melo” ou a “série de histórias do delegado Espinosa (personagem dos livros de Luis Alfredo Garcia-Rosa)” (PINTO, 2004, p. 91, 92)¹. A importância do autor pode ser medida pelo interesse vigoroso que sua obra continua a suscitar entre estudiosos. Como veremos, os desafios são consideráveis para os intérpretes.

Em termos de crítica a iniquidades brasileiras em contexto de barbárie urbana, considero “O outro”, de *Feliz ano novo*, uma das narrativas mais vigorosas em toda a obra fonsequiana. A meu ver, esse conto, objeto de análise neste artigo, mais do que qualquer outro do escritor, tornaria defensável certa interpretação que encarece a crítica ao país malformado na ficção de Fonseca, com o gume apontado para as classes

* EPSJV – Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ). Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21040-360 – maiaadacruzj@gmail.com

¹ Ver também Galvão (2005, p. 41).

Artigo recebido em 20/08/2022 e aprovado em 10/10/2022.

dominantes principalmente: os desastres do “progresso” brasileiro, as falácias da ditadura a respeito do “milagre econômico”, a modernização conservadora, a violência extrema. Nessa perspectiva, há argumentações sustentáveis e a leitura de “O outro”, entre outras narrativas, pode corroborá-las. Entretanto, alguns intérpretes lançam luzes sobre outros problemas incontornáveis para repensar conexões entre a obra de Fonseca e contextos sociais e políticos. Quando se trata de obras complexas, como a do autor de *O cobrador*, são comuns as “leituras em competição”, para usar o título de um ensaio no qual Roberto Schwarz (2012) reflete sobre o confronto das interpretações rivais do romance machadiano. Embora as questões sejam muito diversas daquelas de que trata Schwarz, há diferenças e dissensões entre posições críticas fortes sobre a obra de Fonseca, algumas das quais serão expostas neste artigo. Como se verá, entre tais posições, uma delas prioriza confrontar certas avaliações consolidadas sobre o escritor. Em suma, a análise de “O outro” tornará necessária a emergência de problemas decisivos não apenas desse conto, mas da produção ficcional fonsequiana, os quais devem ser considerados em face de algumas das melhores reflexões da crítica especializada.

João Luiz Lafetá, em seu incontornável estudo, publicado inicialmente em 1993, privilegia os contos e analisa o trânsito do lirismo à violência na obra de Rubem Fonseca. Segundo o ensaísta, o lirismo, cuja presença e cuja função são importantes nos três primeiros livros, escasseia cada vez mais a partir justamente de *Feliz ano novo*, de 1975. Neste livro, proibido pela censura da ditadura militar, a violência social ocupa o primeiro plano: “De fato, a violência gerada pelo processo de modernização, ‘suas sementes mortíferas’, é o grande assunto desses contos” (LAFETÁ, 2004, p. 389, grifo do autor). Ainda de acordo com Lafetá, a mudança já se insinua a partir do livro de 1969, *Lúcia McCartney*, como não deixa dúvida a narrativa de abertura, “Desempenho”, na qual não há “lugar para o lirismo” (LAFETÁ, 2004, p. 385). A brutalidade da linguagem está ajustada à ferocidade da luta e dos torcedores.

A partir daí, torna-se cada vez mais proeminente na obra fonsequiana “[e]sse tipo de escrita da violência” (LAFETÁ, 2004, p. 386). Na representação dos deserdados, nada atenua a brutalidade das situações. Não se pode identificar qualquer empatia com os desvalidos. No limite, como nos contos-títulos de *Feliz ano novo* e de *O cobrador*, livro de 1979 não resta aos párias buscar sentidos para a vida; eles são movidos apenas pelo ódio que têm dos ricos e da sociedade que os marginaliza. Aliás, “[n]esse mundo cão, ricos e pobres são igualmente repulsivos” (PINTO, 2004, p. 91). No caso do conto “O Cobrador”, o personagem-título, representante dos despossuídos, surge como ameaçador, alguém que se incumba de levar a cabo uma espécie de macabra “justiça social”. Assim como o poema de Maiakovski, o discurso de esquerda arremedado, de combate a desigualdades intoleráveis, aparece degradado porque não passa de autojustificação para atos de delinquência, para o exercício de aplacar o ódio (SCHNAIDERMAN, 1980). O barbarismo do desvalido poderia servir para justificar o medo crescente que os mais abastados têm dos “de baixo”. Esse medo estará presente também em “O outro”, no qual o narrador em primeira pessoa é um privilegiado funcionário de empresa. Contudo, não surpreende que, em vista da assimetria social extrema entre os narradores, seja grande a diferença de tratamento do referido problema nas duas narrativas.

Os contos “Feliz ano novo” e “O cobrador” não se situam na mesma seara da literatura brasileira “socialmente compromissada desde os anos 1930”, pondera Lafetá. Com justeza, o ensaísta ajuíza que não se pode considerar tais narrativas como exemplos de “literatura engajada, no sentido tradicional do termo”. Falta-lhes “qualquer apelo político ou ideológico de esquerda”. O rumo escolhido por Fonseca é outro: a exposição, “de maneira direta e crua”, da violência social extrema “nos grandes conglomerados urbanos” (LAFETÁ, 2004, p. 388).

Nesse sentido, “O cobrador”² talvez seja mesmo insuperável. Um verdadeiro conto de terror urbano, no qual a sequência de atos brutais leva a ferocidade ao ápice. Se certo discurso revoltado nessa narrativa, voltado à tarefa urgente de mudar o mundo injusto, parece apenas dar sustentação a atos delinquentes – destruir, matar, eliminar –, seu pretensão ideal de justiça social conecta-se à barbárie, portanto, e assim nega o sentido progressista, não se coaduna com qualquer inclinação política ou ideológica de esquerda, como observou Lafetá. Como a violência aparece bastante simplificada e o social é “minimizado”³, há um risco considerável de satisfazer o leitor que se compraz com a violência em narrativa “brutalista” como essa, para usar o termo de Alfredo Bosi (2006, p. 18). Além disso, cabem algumas indagações. Diante da brutalidade insaciável do personagem-narrador, pobre e armado até os dentes, como não pensar na ação policial para coibir tais atos, embora a narrativa não a tematize diretamente? Como isso pode ser interpretado em face da repressão na ditadura? A interpretação de Marcelo Coelho expõe o problema. Para ele, “tudo indica que” o sentido da narrativa, a qual qualifica ao mesmo tempo como “Infelizmente profética”, seja

[...] menos dar lugar a uma espécie de selvagem “justiça social” que de caracterizar como ameaçador todo representante das classes baixas disposto a usar o discurso de esquerda como álibi para seus atos de delinquência, o que exige medidas urgentes de repressão policial. (COELHO, 2005, p. 51, tradução nossa)⁴.

A qualificação como “infelizmente profética” talvez sinalize a antevisão da espiral de violência no país, inclusive a policial, nas décadas seguintes. Por outro ângulo, se for correta a hipótese de Coelho exposta acima, faço outro questionamento. Não é bastante problemático que a narrativa exponha atos indefensáveis – inseparáveis do ódio e incompatíveis com altos ideais de transformação social, os quais estão, não obstante, postulados no discurso – e faça pensar em reação urgente da polícia, como algo exigido pela questão central exposta, justamente o paroxismo da violência exercida por um pobre, em contexto ainda de ditadura? Em face de tal barbárie, politizada mas à sua maneira

² FONSECA, 1989a

³ Termo usado por Gilda Salem Szklo (1979, p. 99). A argumentação da ensaísta não diz respeito a um conto específico e se diferencia de meus argumentos aqui.

⁴ “*Tout indique que le sens de la nouvelle, malheureusement prophétique, est moins de donner cours à une sorte de sauvage ‘justice sociale’ que de caractériser comme menaçants, et requérant d’urgentes mesures de répression policière, tout représentant des basses classes prêt à utiliser le discours de gauche comme alibi pour ses actes de délinquance*”. (COELHO, 2005, p. 51, grifo do autor).

bárbara também, como formular a crítica à repressão? Não se trata de insinuar que o conto endosse a ação repressora da ditadura, mas de questionar o sentido e o alcance crítico de tal representação da violência naquele contexto.

Outra ensaísta, Walnice Nogueira Galvão volta-se para o mundo cão na obra de Fonseca, designando alguns de seus componentes, alvos do combate travado pelo autor: “[...] a corrupção dos poderosos, o mau uso da força, o primado do dinheiro, o jogo dos favores, a decadência moral, a selvageria das relações humanas, a instrumentalização do outro, a barbárie do asfalto e do concreto, a incivilidade” (GALVÃO, 2001). Não é difícil perceber que esse mundo cão não é representado apenas pelos pobres-diabos. Ao contrário, a maior parte dos alvos genéricos referidos aponta para o desequilíbrio de forças, as opressões, a concentração de riqueza e poder, ou seja, um rol de iniquidades de que a sociedade brasileira é pródiga e tem de ser colocado na conta “dos de cima”. Por isso, conclui a ensaísta, em contraposição a certa interpretação corrente, é equivocado dizer que o autor tem por especialidade o submundo. Na verdade, sua ficção prefere tratar criticamente “as camadas dominantes” (GALVÃO, 2001). A ser assim, a obra ostenta marca forte de compromisso e questionamento de estruturas sociais. Sem negar esse rendimento crítico de narrativas fonssequianas, como “O outro”, nas quais a conduta de poderosos e privilegiados não ficam indenes, pelo contrário como veremos, outra leitura do conjunto da obra pode ir além daqueles alvos genéricos, ficando o debate em solo histórico para pensar o alcance da crítica social nas tramas de Rubem Fonseca.

Na perspectiva de Ettore Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi, sobressai o testemunho de Fonseca, muito contundente, acerca da “brutalidade nas relações humanas”. A captação do problema, presente desde suas primeiras narrativas, abarca

[...] fenômenos ligados, de um lado, à situação de marginalidade no contexto das grandes cidades brasileiras e, do outro, à ferocidade de uma burguesia empenhada em defender os seus, pequenos ou grandes, interesses e cruelmente atenta à manutenção do *status quo* (FINAZZI-AGRÒ; VECCHI, 2007, p. 67-68).

Testando hipótese no contexto da ditadura, os dois estudiosos não as reduzem a problemas genéricos que seriam os alvos do escritor, como faz Galvão, pois colocam em pauta o “estado de exceção” instaurado pelo AI-5. Os contos de *Feliz ano novo* estão a tal ponto implicados no AI-5, segundo Agrò e Vecchi, que este “representa [...] não apenas um pano de fundo, mas a própria razão de existência deles” (FINAZZI-AGRÒ; VECCHI, 2007, p. 68). Entretanto, em linha com a leitura de Walnice Galvão, sobressai aqui o Rubem Fonseca crítico atento e contundente do *status quo*.

Pisando firme no chão histórico do país sob ditadura, Luis Alberto Alves expõe argumentos com os quais diverge de boa parte dos críticos literários, ao estudar os vínculos entre a obra fonssequiana e a atuação política de seu autor, com foco nos primeiros livros. No plano extraliterário, destaca o fato de o escritor ter sido “um dos mais ativos dirigentes do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais”, o IPES, antes de estrear nas letras. No exercício de suas funções, a “fidelidade ao ideário privatista e anticomunista que marcou o IPES” é o ponto a destacar. Os anos de publicação de seus três primeiros livros, *Os prisioneiros*,

A coleira do cão e *Lúcia McCartney*, respectivamente 1963, 1965 e 1967, foram marcados por grande turbulência social e política, imediatamente anterior e posterior ao Golpe de 1964. Como atuou no IPES por quase uma década, desde 1962, sublinha Alves, Fonseca esteve bastante empenhado na desestabilização do governo de João Goulart, contribuindo para a destituição do presidente. Quais são as relações possíveis entre seu texto literário e a “experiência ipesiana” do escritor ou “sua militância de classe”? Para o ensaísta, é fundamental o esforço para compreender como “aquelas atividades estão internalizadas na composição” literária, pois “o IPES foi o principal laboratório de criação de Rubem Fonseca” (ALVES, 2014, p. 65, 68, 69).

Mais interessado em dar concretude histórica a certa transição na ficção de Fonseca, identificada, como vimos, por Lafetá, a passagem do lirismo à violência, Alves detecta nessa mudança, que se insinua já no livro de 1967, *Lúcia McCartney*⁵ (embora o lirismo só se torne raro a partir de *Feliz ano novo*), “a resposta estética de Rubem Fonseca” à “segunda fase de acirramento da luta de classes no Brasil” (ALVES, 2014, p. 79). Ao analisar o conto inicial de *Lúcia McCartney*, “Desempenho”, o ensaísta detecta, no *brutalismo* das cenas e em procedimentos do narrador, “interesse de natureza ideológica ou política”, ou seja, “conteúdo social sedimentado na forma”, segundo concepção cara à crítica dialética. O “compromisso secreto com a ordem”, como denomina Alves, constitui o “correlativo formal” na obra de Fonseca “das lutas sociais daqueles anos sessenta” (ALVES, 2014, p. 91).

Alguns fios desse debate serão reatados na parte final deste artigo, após a análise de “O outro”.

No conto “O outro” o narrador é um executivo inteiramente absorvido por suas dificuldades no trabalho e, a certa altura, por problemas de saúde. Desde o começo e em grande parte da narrativa, ele se mantém no circuito fechado dessas preocupações. Como a atenção exclusiva nos próprios interesses não é capaz de cancelar realidades mais amplas, outro motivo de desassossego aparece fora da esfera estritamente individual e de classe do executivo, torna-se efetivo pela presença do “outro”, impõe-se cada vez mais como ameaça.

O início do conto é a descrição feita pelo narrador de sua rotina de trabalho. Uma rotina traduzida em números, regulada por obrigações, cronologicamente controlada: o horário de chegada (provavelmente sempre o mesmo), a duração do almoço (também ela medida), as tarefas repetitivas e incessantes. Assiduidade, pontualidade e espírito metódico aparecem logo como atributos desse narrador, a quem não escapa sequer o número de passos do carro à entrada do prédio, entre dez e quinze. A entrega ao trabalho é total, ininterrupta, salvo a hora tirada para o almoço. Não há trégua na luta contra o tempo. Parece sempre insuficiente, por mais que se alastre além do expediente no escritório, esse tempo medido pelo cumprimento de tarefas, às quais o executivo se dedica com disciplina férrea. Uma existência submetida a ditames do trabalho: “Quando havia um feriado, no meio da semana, eu me irritava, pois era menos tempo que eu tinha.

⁵ FONSECA, 1999.

Levava diariamente trabalho para casa [...]”(FONSECA, 1989b, p. 87). Daí a sequência de registros cronológicos: o horário da chegada, a ocupação pela manhã, a duração do almoço, o desempenho insuficiente no fim do dia. Salta aos olhos o desajuste entre tanto dispêndio de energia e a nulidade que resulta desse empenho. A insatisfação é reiterada, porque atormenta muito: trabalhar tanto e ter “[...] a impressão de não ter feito nada de útil” ou, pelo menos, “[...] de que não havia feito tudo o que precisava ser feito” (FONSECA, 1989b, p. 87).

Outro motivo de inquietação diz respeito às consequências de tal ritmo de trabalho à saúde. Ao registrar a manifestação do primeiro sintoma, a taquicardia, o narrador faz referência a “um sujeito”, certo pedinte a quem deu “uns trocados” à porta do escritório, antes de entrar. O registro desse encontro é sumário e o narrador logo volta ao que o preocupa, o referido sintoma: “o meu coração disparou” (FONSECA, 1989b, p. 87). Depois informa sobre a consulta médica, o exame minucioso feito pelo cardiologista. Por não conceber qualquer desvio na disciplina de trabalho autoimposta, ele expõe ao médico a impossibilidade de acatar as recomendações de mudar hábitos ou interromper temporariamente o trabalho.

Desde esse primeiro registro da possível doença cardíaca, este aparece associado ao encontro do narrador com “o outro”. Somente a casualidade parece aproximar aquele registro e este encontro, algo dito de passagem como assinala o advérbio “aliás”. Entretanto, como veremos, para além da eventualidade, talvez haja motivo mais perturbador e obscuro nas associações sucessivas entre uma coisa e outra, já que a doença e o pedinte aparecerão justapostos em outras passagens do relato⁶. A doença passaria a ter, portanto, outro nível de significação, ativado reiteradamente por encontros indesejados, por situações nas quais o narrador manifesta sua rejeição a ponto de identificar a presença do “outro”, no limite, como a causa de deterioração da saúde.

Como se pode notar, segundo a exposição acima, as descrições da rotina de um executivo e informações deste a respeito de si mesmo constituem a quase totalidade dos parágrafos iniciais. É notório o autocentramento. Referidas de passagem, as demais pessoas no escritório, secretária e assistentes, aparecem apenas como forças colaborativas ao cumprimento das tarefas que cabem ao executivo. Para este não tem qualquer importância o encontro com o pedinte, o qual não ultrapassa o registro ligeiro. Com efeito, além da preocupação com seu estado de saúde, todo interesse do narrador está rigorosamente pautado por sua posição elevada em certa hierarquia empresarial, fora da qual tudo parece ser irrelevante. Uma postura de classe que não poderia ser mais explícita.

O homem da véspera retorna, porém, e volta a pedir dinheiro. Esse segundo encontro acontece quando o executivo caminha, cumprindo uma recomendação médica. O “outro” o faz parar, interrompendo, frisa o narrador, o exercício receitado pelo médico. Mais uma vez a referência é breve. Como anteriormente, dando-lhe “algum dinheiro”, o pedinte é despachado. Mas acrescentam-se, desta feita, informações descritivas: “homem branco, forte, de cabelos castanhos compridos” (FONSECA, 1989b, p. 88). Como

⁶ Fiquei mais atento a essa associação devido a uma observação de José Victor Regadas Luiz em conversa sobre o conto.

veremos, o fato de parecer forte será importante para a caracterização daquela pessoa mais adiante, a qual deixará de ser vista como um desvalido inofensivo.

Após o diagnóstico médico, não obstante a resistência inicial, o narrador autocentrado aparece na sua luta contra si mesmo para mudar sua rotina, trabalhar menos, sob a ameaça do enfarte acenada pelo médico. Ele não leva trabalho para casa naquela noite, mas reaparece, de modo invertido, a angústia relativa à passagem das horas: no trabalho, o dia logo se esgotava; no ócio, parecia-lhe que o tempo “não passava”. O esvaziamento da experiência está expresso nesse tempo travado, porque destituído de funcionalidade. Não mais empregado para cumprir a faina do executivo, o tempo não tem utilidade, parece não avançar, não obstante a inutilidade de seu uso que também atormentava no fim de cada dia de trabalho no escritório, como já vimos. Desvinculadas das responsabilidades funcionais, quaisquer atividades são insuportáveis. Um ápice de frustração na vida daquele indivíduo, aparentemente muito bem-sucedido, com alto cargo em empresa, cuja posição lhe garante prestígio social. A quase completa redução do foco narrativo a problemas de uma única existência, ou seja, o confinamento individual e de classe do narrador, com as alienações que o definem, desidealiza a posição social prestigiosa. Sobre inutilidade no escritório e fora dele, além de faltar talvez saúde. Há impossibilidade de desfrutar de quaisquer atividades (ler livros ou jornais, ver televisão), não regidas pela rotina funcional. Parece não haver qualquer gozo. Em resumo, o trabalho absorvente, que não dá prazer nem confere sentido à existência, também esteriliza o gosto de viver. Uma sinuca de bico.

Mas o executivo será a certa altura arrancado da esfera exclusivista de interesse próprio e autocuidado. Muito a contragosto, ele terá de confrontar aquele já anunciado no título, a quem parecia possível dispensar com dinheiro miúdo. Inversamente à desimportância que atribui ao pedinte, a presença deste impõe-se, obriga o narrador a perceber alguém cuja existência não tem parte alguma com o mundo empresarial das estratégias de concorrência, da planificação financeira, da complexidade orçamentária. Nota-se deslocamento um tanto abrupto na narração, pois o homem referido como um “sujeito” passa a ocupar o centro das preocupações daquele que narra. Na perspectiva deste, trata-se de invasar a turbar sua vida, já em crise, acrescentando problema ainda mais difícil, para o qual consultas médicas ou novos hábitos de vida não apresentam solução alguma. A miséria direciona para si o olhar e a atenção do executivo, com toda sua carga de urgência, desamparo e desespero. Por si só, a exposição da pobreza extrema colocaria na pauta problemas variados e complexos da estrutura social brasileira, com as aberrações que lhe são próprias. No conto, entretanto, o foco não estará naqueles problemas, pois não cabem no ponto de vista narrativo, a que corresponde, com efeitos involuntários de autodenúncia, certa visão de classe. O homem privilegiado é obrigado a ver além, a certa altura com frequência diária, das próprias dificuldades e inquietações, mas ele só pode olhar e sentir a miséria do outro na esfera restrita de seus próprios medos e preconceitos, de suas próprias inquietações. Com efeito, não obstante a presença do “outro”, cada vez mais inevitável, tudo continuará a ser visto e sentido em perspectiva autocentrada.

Pouco a pouco as aparições do “sujeito” passam a contar entre as apreensões do homem de empresa, à medida que os encontros se sucedem. As abordagens, tal como o narrador as apreende e reproduz, mantêm-se inicialmente em registro de súplica.

Entretanto, os pedidos não demoram a comportar certo traço intimidativo. Seja pela ênfase na exposição de desgraças, seja por valer-se de movimentos corporais imprevistos, a presença do “outro” torna-se, a certa altura, algo assustadora. Os sinais de ameaça emergem, construídos meticulosamente pelo narrador, como veremos. Logo os esforços do pedinte passam a ser descritos também como ações persecutórias. Um procedimento discursivo sobre o qual algumas passagens não deixam dúvida: “Na hora do almoço, o mesmo sujeito emparelhou comigo, pedindo dinheiro”; “[...] eu estava caminhando quando ele apareceu subitamente ao meu lado”; “Tentei me desvencilhar dele e comecei a andar rapidamente, quase correndo. Mas ele correu atrás de mim [...]” (FONSECA, 1989b, p. 88). E o narrador-executivo converte-se, num átimo, em vítima, cujas “mãos tremiam” ao ser perseguido pelo miserável. Este deixa de ser, portanto, “o outro” inofensivo, suplicante, para tornar-se um perigoso desconhecido.

A partir de então, há predomínio de ações com doses crescentes de suspense. A violência espreita. A suposta ameaça é suficiente para atormentar progressivamente, constituindo-se no assunto principal do conto. Entre uma e outra referência a tribulações do trabalho penoso na empresa ou a progressos na mudança de hábitos, avultam apreensões, medos, percepções do narrador a respeito da presença cada vez mais insistente, ostensiva, diária, do pedinte. E como este se torna o antagonista, de quem não pode desvencilhar-se, será preciso tomar a decisão mais drástica.

Em certa passagem da narrativa, a exposição de ações reúne procedimentos discursivos que reconfiguram a dinâmica do conto, a interação dos personagens, as posições em jogo. Vejamos.

Como em quase todas as outras ocasiões, ao sair para fazer caminhada, cumprindo a recomendação médica, o executivo torna a se deparar com o mesmo “sujeito”. Daquela vez, não há outro motivo para o desvalido estar ali, segundo aquele que narra: “Vi que o sujeito que me pedia dinheiro estava em pé, meio escondido na esquina, me espreitando, esperando eu passar” (FONSECA, 1989b, p. 89). O tom é assertivo, pois não há qualquer indicação de dúvida quanto à atitude suspeita. O flagrante expõe a intenção do “outro”: ocultando-se parcialmente, atento, vigilante. Diante da situação de ser objeto de perseguição (mesmo hipotética, como lhe parece), o narrador faz tentativa de fuga, tomando a direção contrária, com o passo acelerado e “um sentimento infantil de medo” (FONSECA, 1989b, p. 89). Sintomaticamente a associação entre mal-estar cardíaco e aproximações do “outro”, presente no início do conto, reativa-se de certo modo em duas referências. O executivo sente “um aperto no coração”. Logo a seguir: “Meu coração batia, de nervoso e de cansaço” (FONSECA, 1989b, p. 89).

Apesar de o pequeno diálogo travado evidenciar o abismo entre posições sociais e o comportamento não solidário como uma das marcas do narrador, as percepções do executivo tentam virar o jogo da violência de classe. Assinale-se que o pedinte mantém o tom de súplica, acentuando o desamparo, e o uso do termo “doutor”, com o qual atesta o relevo social de seu interlocutor. Da outra parte, em contraste, a modulação da voz visa dar à resposta toda a autoridade possível: “Respondi com toda autoridade que pude colocar na voz, ‘arranje um emprego’” (FONSECA, 1989b, p. 89, grifo do autor). Assim, desse ponto de vista, a solução é simples. Há convicção, subentendida na resposta, de que o problema

está na falta de disposição do “outro” para o trabalho. Salta aos olhos a simplificação grosseira da vida social, própria do conservantismo antipopular, na recomendação do executivo, a qual reduz a pobreza extrema à responsabilidade de indivíduos que optam pela escassez porque recusam a via sempre aberta da integração pelo trabalho, como é o caso daquele pedinte. Não poderia ser maior o desajuste entre essa posição de classe, sem pé no mundo real, e a modernização conservadora da ditadura militar, com seu modelo concentrador de renda e produtor de miséria. Em passe de mágica ideológico, com o cinismo de certa elite, o Brasil vira um país de pleno emprego e uma sociedade salarial digna do nome. Por conseguinte, a condição de pária existe apenas como escolha individual, por mais numerosos que sejam os desamparados⁷.

No país, esse modo de ver não é exclusividade de privilegiados, como se sabe. Ao contrário, trata-se de entendimento não incomum e a transferência da responsabilidade pela miséria ao miserável alivia algum mal-estar subjetivo e social causado por nossas iniquidades ostensivas. No conto, enunciada em tom imperativo por um privilegiado, a recomendação torna patente a violência de classe, a qual não é evidentemente percebida como tal pelo narrador. Para este, na verdade, a violência está presente, é verificável, mas se manifesta nas palavras e na postura do “outro”, as quais lhe parecem, num crescendo, agressivas e ameaçadoras. Se o executivo afirma não ter como ajudar, o pobre reitera o pedido de ajuda, mas sua elocução passa a ter certo tom impositivo, na percepção do narrador, insinuando consequências que devem ser evitadas: “[...] eu não sei fazer nada, o senhor tem de me ajudar [...]. Não tenho que ajudá-lo coisa alguma, [...] Tem sim, senão o senhor não sabe o que pode acontecer”. O comportamento torna-se mais enérgico, decidido: “ele me segurou pelo braço e me olhou” (FONSECA, 1989b, p. 89). A revelação dos riscos está inteira na descrição do rosto do pedinte, com a qual se acentua a periculosidade: “pela primeira vez vi bem como era o seu rosto, cínico e vingativo” (FONSECA, 1989b, p. 89). A visão agora é segura a ponto de facultar ao narrador o uso de adjetivos duros, dirigidos a uma pessoa a respeito da qual quase nada sabe. Vimos que, segundo descrição anterior, o homem é forte também. A força, a ação enérgica, o cinismo e a disposição para a vingança, supostos atributos do pedinte, são suficientes para intimidar, invertendo a situação de vulnerabilidade. Como se vê, com arдил discursivo, um deslocamento de posições vai-se configurando: o pobre, antes inofensivo, é quem ameaça; o rico, não obstante suas prerrogativas de classe (é chamado de doutor, fala com autoridade, assume postura antipopular), é quem carece de proteção.

Os encontros passam a ser diários e repentinos. Mantém-se a ambivalência no modo de abordar do pedinte, entre “súplice e ameaçador”. A consideração a respeito da

⁷ Trata-se de concepção de alcance amplo, com especificidades históricas a considerar. Referindo-se ao debate na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, por volta dos anos 1980, Tom Bottomore cita Ruth Lister, para quem o termo “subclasse”, empregado para designar cidadãos muito pobres em contexto de declínio econômico e ampliação da pobreza (sobretudo na Grã-Bretanha), é ideológico ao estigmatizar os desvalidos, definindo-os, nas palavras de Bottomore, “em termos morais em vez de econômicos”. Na “aplicação desse rótulo estigmatizante”, ressuscitam-se “[...] as concepções do século XIX do pobre como responsável pela sua própria pobreza”, conclui Bottomore (2021, p. 138). No conto de Rubem Fonseca, trata-se de alguém ainda mais despossuído do que aqueles pobres britânicos, provavelmente, em vista da miséria brasileira. São comparáveis, entretanto, os estigmas, as concepções morais.

presença deletéria do “outro” avança. Reaparece aqui, desvelando agora mais um pouco de seu conteúdo sinistro, aquela associação entre o doentio e a presença do miserável. A proximidade indesejada estava “arruinando” a saúde do executivo. Assim, para este, também quanto a uma de suas inquietações de momento, tais encontros e até apenas o pensamento naquele “sujeito” passam a ser causa patente de uma vida não sadia e seus sintomas: “Minha pressão subiu ainda mais, meu coração explodia só de pensar nele”. A postura não poderia ser mais antissocial: mantida a distância, a existência dos pobres não perturba, tampouco a engrenagem social que a reproduz. Insuportável mesmo é a proximidade de um deles. Por isso, “não queria mais ver aquele sujeito”. Esse desejo de apartar-se do desvalido a ponto de este não ser mais sequer visto, aspiração afinada com as enormes clivagens da vida brasileira, torna óbvia a resposta à falsa e cínica indagação de quem se exime ostensivamente de qualquer envolvimento: “que culpa tenho eu de ele ser pobre?” (FONSECA, 1989b, p. 89-90). Se não há vínculo de nenhuma espécie com o problema da pobreza, justifica-se o desejo de que o “outro” não seja mais visto. E quanto a responsabilidades, como vimos, a única aludida é a que cabe ao próprio miserável: apegado à miséria, não quer trabalhar.

O narrador mantém seus procedimentos para a recuperação da saúde e a certa altura, mais enfaticamente associado a sintomas de mal-estar físico, o pedinte passa a ser obstáculo à consecução desse objetivo. Na passagem do conto comentada acima, conforme vimos, o executivo passa da percepção de que “o outro” lhe arruína a saúde, aludindo a manifestações físicas, para o desejo de não o ver mais. À luz dos esforços por uma vida mais saudável, aquele desejo expõe o intento de fazer cessar a presença vinculada ao doentio e prenuncia o final sinistro: a eliminação do desvalido.

Logo a seguir, o executivo decide fazer uma pausa no trabalho, durante dois meses, para cuidar mais da saúde. Vencidas as dificuldades iniciais, habitua-se aos poucos ao novo modo de viver, obtendo melhoras progressivas, até sentir-se ótimo. O bem-estar conquistado dá sentido ao propósito de mudança de vida efetiva e não apenas temporária. No plano estritamente individual, o único a contar para ele, pode-se ter o domínio das coisas, os problemas são solúveis. A destacar o contraste entre o novo cotidiano saudável, a ser mantido, e a rotina anterior de trabalho estafante, decerto insustentável agora. Sintomaticamente, aquele motivo de inquietação e adoecimento, os reencontros com “o outro”, não é sequer mencionado, como se não existisse. Naquele espaço protegido, a residência, cabe cuidar de si sem a interferência incômoda da miséria e seus reclames.

Para a desgraça do narrador, existem os espaços comuns, a cidade comum, entretanto. As ruas são espaços nos quais ele pode fazer seu “passeio matinal”, uma das providências necessárias a uma vida mais saudável. Mas as ruas são também locais onde tem de se arriscar a defrontar o indesejado. Em certo dia, o “outro” reaparece. Como esperasse estar a salvo de reencontros no bairro onde mora, para o narrador o pedinte “surte inesperadamente”. Esse último encontro entre eles será o desfecho da narrativa.

A abordagem mantém-se suplicante, centrada no desamparo: “Doutor, não me abandone!”. Mas a voz revela “mágoa e ressentimento” de quem se julga abandonado sem justificativa. Mais uma vez, nas falas do miserável, embora a tônica seja a súplica, não escapam ao leitor modos de expressão nos quais se insinuam obrigações dirigidas ao

interlocutor: “Só tenho o senhor no mundo, *não faça isso comigo de novo*, estou precisando de um dinheiro, esta é a última vez, eu juro!” (FONSECA, 1989b, p. 90, grifo nosso). Diga-se, no entanto, que o intento de ameaçar velada ou ostensivamente, nas elocuições do pedinte, tem vigência porque sempre reforçado por referências do narrador a gestos e atos de seu antagonista, os quais são descritos invariavelmente como ameaçadores: “[...] e ele encostou seu corpo bem junto ao meu”; “Ele era mais alto do que eu, forte e *ameaçador*”; “o rosto fixo, virado para o meu, me vigiando curioso, desconfiado, *implacável*” (FONSECA, 1989b, p. 90, grifo nosso)

A cena final é narrada com frieza e distanciamento característicos de parte da ficção de Rubem Fonseca, a “linguagem quase de relatório” (LAFETÁ, 2004, p. 388), resultando no contraste máximo entre procedimento narrativo e ação brutal. Após deixar o pedinte à espera de outra esmola à porta de sua casa, o executivo entra e sai logo depois, já de posse de arma para executar a sangue frio o miserável. As ações do narrador se sucedem rapidamente, após dizer ao “outro” que o esperasse apenas. O choque produzido é calculado, pois não há qualquer manifestação prévia da intenção sinistra para o leitor; registram-se apenas ações banais anteriores ao ato bárbaro (entrar em casa, fechar e abrir porta). Um último registro de fala antecipa a ação assassina, a derradeira manifestação do pedinte interrompida pelo “barulho do tiro”: “*não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo*” (FONSECA, 1989b, p. 90). A frase ecoa outras dirigidas ao executivo. A diferença está no significado tenebroso ao final: ter no mundo apenas o seu algoz, o seu assassino.

O fechamento do conto explicita a citada “ferocidade da burguesia”, manifestada por um de seus representantes, imprescindível para fazer valer seus interesses grandes ou pequenos, denúncia presente em narrativas de Fonseca, segundo Finazzi-Agrò e Vecchi (2007). Trata-se de uma ação bárbara e “higienizadora”, pois o pedinte foi quase sempre associado, pelo executivo, a doença ou a estado doentio, alguém cuja existência passou a ser a certa altura a principal ou única causa de uma vida não saudável. Medo, raiva e covardia são os ingredientes da cena final, conjugados, de modo lapidar, nos versos de “As Caravanas” (2017), canção de Chico Buarque que atualiza a conflagração urbana nossa de cada dia: “Filha do medo, a raiva é mãe da covardia”.

Difícilmente a verificação derradeira do narrador deixará de produzir no leitor o choque final: “Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande [...]” (FONSECA, 1989b, p. 90). Não poderia ser maior o contraste entre a atitude ameaçadora de adulto forte e perseguidor, na percepção anterior do executivo, totalmente condicionada por seus prejulgamentos de classe, e a criança ou adolescente morto no final do conto, cuja aparência explicita sua curta existência de privações.⁸ Engendrada por descrições da aparência, construída por imagens e atos supostamente agressivos, a periculosidade do pedinte é interrompida de modo

⁸ Tratando de assunto diverso, o tráfico de drogas, Roberto Schwarz (1999, p. 167) registra um contraste igualmente tenebroso a respeito do romance *Cidade de Deus*, expressão da barbárie brasileira: “Morto no chão, o senhor violento e astuto da vida e da morte dos outros é um menino desdentado, desnutrido e analfabeto, muitas vezes descalço e de bermuda, de cor sempre escura, o ponto de acumulação de todas as injustiças de nossa sociedade”.

brusco, negada pela realidade que o narrador se recusava a ver e só naquele momento *vê*: “então vi”. O assassinato e o corpo franzino no chão têm efeito de desmentido máximo ao que se construía pelo olhar do executivo. Este, coerentemente com seu já referido desejo de não ver mais “aquele sujeito”, efetiva a eliminação física de quem o molestava. O ato homicida visa a “anular o conflito” e ao mesmo tempo enseja “o momento da revelação” (VIDAL, 2000, p. 146). Somente a ação bárbara do narrador, ao assassinar, facultava-lhe ver o “outro” em seu desamparo manifesto, cuja palidez “nem mesmo o sangue, que foi cobrindo sua face, conseguia esconder” (FONSECA, 1989b, p. 90).

Concluída a análise do conto, cabe ainda tentar compreendê-lo como parte do livro *Feliz ano novo*, situá-lo em contexto histórico e confrontá-lo com outras produções literárias de Rubem Fonseca. Será necessário dialogar outra vez com a crítica especializada.

Diferentemente de outros contos, como “O cobrador” e “Feliz ano novo”, nos quais pobres barbarizam, exercitam seu ódio, propagam o medo, em “O outro” pode-se dizer que a ameaça se constitui subjetivamente, avançando no íntimo do indivíduo por efeito da eventual proximidade física com o desvalido. Ao final da narrativa, verifica-se, a ameaça não tem lastro na realidade objetiva. Não há correspondência efetiva entre os atos supostamente aterradores do pedinte e a imagem do corpo franzino, o qual se revela por fim, já sem vida, diante dos olhos do assassino. Inextricáveis, os medos individuais do executivo e os de sua classe social, nele internalizados, decorrem dos encontros involuntários com o menino, a quem considerava como ameaçador. Por outro lado, se pensarmos em narrativas do mesmo livro nas quais o narrador pertence também ao mundo dos privilegiados, no crime perpetrado em “O outro” não há decerto nada daquela “crueldade fria e deliberada” do homem de negócios ao caçar pessoas para atropelá-las em “Passeio noturno – parte I” e “Passeio noturno – parte II”. Sem distinguir os atos por diferentes graus de barbárie, o que não seria defensável, talvez caiba dizer que em “O outro”, diferentemente daqueles contos, o assassinato aparece sobretudo como resultante de engrenagens sociais, com presença sólida no cotidiano, das quais são forças constitutivas certos modos de ver e comportamentos de classe do narrador. A ser assim, sobrelevam-se tais posições classistas no ato bárbaro, as quais tornariam talvez mais acerba nesse conto, em comparação com as narrativas citadas, a crítica social.

Feliz ano novo foi publicado em 1975, quando, com a crise mundial provocada pelo preço do petróleo, o país já não se beneficiava do crescimento econômico, da pujança produtiva que passou à história sob nome de fantasia. Entretanto, os ventos favoráveis do “milagre econômico”, àquela altura tão recentes, ainda eram evocados pela propagação do regime, como sublinha João Luiz Lafeté (2004). Para o crítico, os contos de Fonseca colocam em causa o “processo de modernização” brasileiro, privilegiando a representação da violência rotinizada nas grandes cidades como uma de suas disfunções mais explícitas. A contrapelo da propagação oficial, a negatividade das narrativas “[...] descia a fundo na crítica à modernidade brasileira”, deixando expostas as fraturas de uma sociedade (LAFETÁ, 2004, p. 388-389).

Embora concorde em parte com Lafeté a respeito dessa dissonância entre *Feliz ano novo* e afirmações oficiais da ditadura, Luís Alberto Alves faz outras ponderações, as quais

dão continuidade a sua investigação acerca dos vínculos entre obra e atuação política, entre o texto literário e a “experiência ipesiana” do escritor, considerados ao longo de décadas e em face de mudanças do poder militar.

Certa afirmação do narrador de um dos contos de *Feliz ano novo*, “Intestino grosso”, é destacada por Lafeté como das mais representativas do desajuste entre o livro e a ideologia oficial: “Estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afixam o arame farpado” (FONSECA, 1989b, p. 173). A passagem “[...] registra, por certo, a grande desilusão do escritor com os rumos da modernização conservadora do país”, pondera Alves (2014, p. 85). Além disso, o ensaísta indaga sobre a razão de tal “tomada de consciência” (as aspas e a expressão são minhas) de Fonseca somente naquele momento, meados da década de 70 e não antes: “[s]erá por que a ditadura já dava mostras de desgaste?”. Porque não se deve esquecer: o escritor, “durante seu estágio no IPES, foi um desses tecnocratas que afixou o arame farpado”. São dificuldades nem sempre postas pela crítica acerca de uma trajetória como a de Fonseca, como artista e cidadão, ou seja, trata-se de “uma equação repleta de incógnitas” (ALVES, 2014, p. 86).

Não apenas em razão da contundência e negatividade das narrativas, mas também por ter sido censurado, *Feliz ano novo* tornou-se um marco na carreira de Rubem Fonseca, a partir do qual à fama do autor adiciona-se certo reconhecimento político dado a sua produção artística. O escritor “[...] foi guindado à condição de artista progressista e crítico das mazelas sociais, além de ícone da luta contra a ditadura” (ALVES, 2014, p. 87). À luz da inquirição de trajetória ligada ao IPES, com os desdobramentos no âmbito estético já referidos, a construção de imagem tão positiva impressiona e demanda certamente mais estudo. De todo modo, justamente por dar ênfase a tal percurso na biografia de Fonseca e frisar problemas relevantes, estéticos e políticos, que dele derivam, a pesquisa de Alves não corrobora como ponto pacífico aquela aproximação entre o autor e as liberdades democráticas, a qual deve ser vista com o devido pé atrás.

Como procurei demonstrar em minha análise, “O outro” é um conto no qual os procedimentos narrativos garantem força crítica ao tratamento da alienação de classe e da violência urbana, no contexto da ditadura; problemas que se interconectam até a barbárie explícita no ato final do homem de empresa. Não me recordo de outra narrativa de Rubem Fonseca, romance ou conto, com equivalente penetração crítica ao expor aqueles problemas e testar suas conexões. Para simplificar, à parte os riscos evidentes na aplicação direta de classificações político-ideológicas a obras literárias, trata-se de uma narrativa que levaria água para o moinho da imagem do escritor “progressista” construída a partir de toda a repercussão de *Feliz ano novo*, como vimos. Evidentemente essa consideração simplificaria um debate complexo a respeito da obra fonsequiana, porque há boas razões para questionar a construção dessa fama, reitero: não se pode elidir ou subestimar parte da biografia de um artista e seus vínculos decisivos com transformações de certa experiência nacional, a vida brasileira sob ditadura militar. Por tudo o que ficou dito, não há solução fácil a respeito dessas questões. Os alvos da obra de Fonseca são vários, assim como variam os modos de representar a violência, em conexão com as mudanças no país – e estas estão sob escrutínio de um artista que, ostensiva ou mais implicitamente, *marca suas posições*. Para aumentar as dificuldades, lembremos as indagações feitas no segmento inicial deste

artigo a respeito da representação da violência, diversa e muito problemática, sem parte com os objetos da crítica identificados em “O outro”, também no contexto da ditadura, em um conto posterior a *Feliz ano novo*: “O cobrador”.

Em Rubem Fonseca não faltam problemas a exigir novos estudos com fôlego dialético. Se incógnitas permanecem, elas continuam a nos desafiar.

MAIA, J. R. About the short story “O outro” or Rubem Fonseca and his work: “An equation full of unknowns”. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 51-65, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *This article analyses “O outro”, by Rubem Fonseca, in dialogue with some readings of this author’s work. The objective is to place this tale in the historical context and in part of the Fonseca fictional production. The consideration of the differences and dissensions of strong critical positions is important for understanding the fiction of author of Feliz ano novo, one of the great references of contemporary Brazilian literature.*
- **KEYWORDS:** *Rubem Fonseca. Criticism. Brazilian society. Military dictatorship.*

Referências

ALVES, L. A. Compromisso secreto com a ordem: os primeiros passos de Rubem Fonseca. *In*: MAIA, J. R.; ALVES, L. A.; LEMUS, V. R. **Em parceria**: estudos de literatura, crítica e sociedade. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p. 65-122.

BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. *In*: BOSI, A. (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 7-22.

BOTTOMORE, T. Cidadania e classe social, quarenta anos depois. *In*: MARSHALL, T. H; BOTTOMORE, T. **Cidadania e classe social**. Tradução de Luiz Antônio Oliveira de Araújo. São Paulo: Ed. Unesp, 2021. p. 103-182.

CANDIDO, A. A nova narrativa. *In*: CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

AS CARAVANAS. Compositor e intérprete: Chico Buarque. *In*: CARAVANAS. Compositor e intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. Disponível em: <https://www.letras.com.br/chico-buarque>. Acesso em: 16 maio 2022.

COELHO, M. Les bons et les méchants. **Europe**: revue littéraire mensuelle, Paris, v. 83, n. 919-920, p. 45-63, 2005.

FINAZZI-AGRÒ, E.; VECCHI, R. Pior do que ser assassino.... **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 29, p. 67-86, jan./jun. 2007.

- FONSECA, R. **O cobrador**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.
- FONSECA, R. **Feliz ano novo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.
- FONSECA, R. **Lúcia McCartney**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GALVÃO, W. N. Realismo feroz. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 jun. 2001. Jornal de Resenhas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0906200112.htm>. Acesso em: 16 maio 2022. Não paginado.
- GALVÃO, W. N. **As musas sob assédio**. São Paulo: SENAC, 2005.
- LAFETÁ, J. L. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 372-393.
- PINTO, M. C. Rubem Fonseca. In: PINTO, M. C. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 90-92.
- SCHNAIDERMAN, B. Rubem Fonseca, precioso: num pequeno livro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 set. 1980. Disponível em: http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/sobreele_imprensa_rubemfonsecaprecioso.shtml. Acesso em: 28 set. 2009.
- SCHWARZ, R. Cidade de Deus. In: SCHWARZ, R. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 163 –171.
- SCHWARZ, R. Leituras em competição. In: SCHWARZ, R. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 9-43.
- SZKLO, G. S. A violência em Feliz ano novo. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 58, p. 93-107, 1979.
- VIDAL, A. J. **Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

O REAL VIOLENTO COMO FETICHE: INTERSEÇÕES ENTRE EN OCTUBRE NO HAY MILAGROS E O BALCÃO

Lara POENARU*

- **RESUMO:** O romance *En Octubre no hay milagros*, lançado em 1965, de Oswaldo Reynoso se aproxima da peça de Jean Genet, *O Balcão* escrita em 1956 e encenada pela primeira vez no Brasil em 1968, na representação de realismos violentos. Propõe-se pensar como a paixão pelo real se entrelaça no romance e na peça sob o viés do escândalo, da “operação teatral”, da carnavalização e do distanciamento brechtiano. Sob este prisma, desvelar-se dos disfarces forjados e travestir-se são faces da mesma moeda. Essa dicotomia complexifica a própria noção de real. A realidade, portanto, não pode ser compreendida como aquilo que sobra quando se caem as máscaras da representação, uma vez que elas próprias são semblantes e são também parte do real. Pode-se afirmar que as obras conseguem captar imediatamente o fenômeno da fetichização com a imagem do real violento, de forma a alcançar o efeito da espetacularização da violência de uma maneira particular e inaugural.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura peruana. Oswaldo Reynoso. Jean Genet. Estudos teatrais. Ficção e realidade.

Introdução

Em 1965, o escritor peruano Oswaldo Reynoso publica seu primeiro romance, *En Octubre no hay milagros*, após iniciar sua produção literária com um livro de poesias *Luzbel* e o livro de contos, *Los inocentes*, lançados, respectivamente, em 1955 e 1961. Jorge Eslava, ao comentar a importância do romance de estreia de Reynoso, afirma que ele apresentava um quadro expressionista que exibía a deterioração moral da sociedade peruana, tendo como pano de fundo a procissão do Senhor dos Milagres (ESLAVA, 2005).

Enquanto seus primeiros livros atraem os olhares de importantes referentes da cultura peruana, como os escritores José María Arguedas e Mario Vargas Llosa e o crítico e teórico Antonio Cornejo Polar, a publicação de *En Octubre no hay milagros* é recebida pela crítica com espanto. Dentre as opiniões mais descontentes, destaca-se a do crítico José Miguel Oviedo, que considera Reynoso um autor escandaloso e coprolático, que se inclui na linha condenada de certos escritores pornográficos, como Henry Miller (OVIEDO, 2006). Outro referente dessa linhagem maldita é o escritor francês Jean Genet, cuja biografia violenta e errante muitas vezes se confunde com as transgressões das personagens de suas

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras. Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil. 31270-901 – larapoenaru@gmail.com

Artigo recebido em 20/08/2022 e aprovado em 10/10/2022.

obras. Poesia, romance e dramaturgia se destacam em suas produções artísticas, muitas delas escritas da prisão, de onde Genet foi libertado por influência direta do poeta Jean-Paul Sartre, admirador de seus textos. Notadamente, sua peça de teatro *O Balcão* é um de seus trabalhos mais profícuos, em que o dramaturgo apresenta um ambiente de ilusão e fantasias eróticas, um prostíbulo chamado O Balcão, no qual os limites entre realidade e ficção se borram.

Alguns críticos analisam a relação entre ambas criações literárias, a partir da maneira como seus autores tratam o tema do sagrado e do profano. Enrique Planas (2011) afirma que, nas obras dos dois autores, o abjeto é vivido com devoção de santidade. Esse é um traço recorrente nas obras de Reynoso (e também de Jean Genet), em que o autor peruano busca, através do elemento “pornográfico”, a realização plena, o tesouro maior das suas personagens, uma ode ao corpo.

As obras de Reynoso e Genet apresentam cenas explicitamente cruéis e ou desconcertantes que, apresentadas sem nenhum julgo crítico, deixam a cargo do receptor avaliar moralmente as ações das personagens. A particularidade do realismo trazido nessas produções deve ser compreendida considerando-se sua relação com o leitor/audiência: eles o/a tomam de assalto.

Sobre esse aspecto do real, o pesquisador Karl Eric Schøllhammer (2012) comenta que o que antes era compreendido como experiência de contemplação da obra, converte-se em choque, em uma potência de interrupção sobre o leitor. Para Schøllhammer (2012, p. 133), esse realismo “[...] procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror”. Dentro desse marco, a noção de “real” se relaciona com os impactos sensíveis provocados no público, isso é: “[...] a obra se torna referencial ou ‘real’ nesta perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão” (SCHØLLHAMMER, 2012, p.133, grifo do autor).

Quando se afirma que essas produções não realizam mediações morais ou julgamentos críticos frente aos episódios que apresentam, outro ponto de contato entre as obras precisa ser elencado: a presença do corpo e suas funções fisiológicas como balizadoras da dramatização da experiência urbana. É interessante observar como o choque provocado pelas obras se relaciona intimamente com a frequente alusão aos órgãos genitais, ao “baixo corporal”, na conceituação de Mikhail Bakhtin (1981) e a todo o universo simbólico a ele relacionado.

Nesse sentido, o professor de filologia Marlos de Barros Pessoa (2013) explica como a linguagem, através dos palavrões, tão recorrentes em ambas as produções, subverte os valores simbólicos associados ao corpo físico, suas funções e seus fluidos, através de um fenômeno de reinterpretação semântica, fornecendo matéria-prima para que esse universo de formas linguísticas agressivas ou pejorativas faça alusão à moral.

Com base na metáfora direcional – “para o alto, o bem; para baixo, o mal” –, essas partes baixas reúnem as condições para a produção do escárnio, da depreciação, da baixeza, para resumir. Tanto os órgãos sexuais, já aludidos, quanto o que eles

produzem constituem a extensão dos conteúdos, transformados em palavras. [...] Daí o que esses órgãos produzem também assumem essas funções. As fezes, os gases, o esperma, por exemplo, recebem outras designações pejorativas. (PESSOA, 2013, grifo do autor).

A partir da reflexão, pode-se compreender que existe um processo histórico de associação, no nível simbólico, a todo um universo de valores e princípios morais que subjazem o “rebaixamento” da linguagem. Dentro do recorte adotado, interessa-nos analisar as diferentes formas como a arte se apropria desse processo semântico e linguístico sob o viés do real violento. Bakhtin, ao estudar a produção do escritor francês renascentista François Rabelais, explica que: “É nessa atmosfera densa do ‘baixo’ material e corporal que se efetua a renovação formal da imagem do objeto apagado. Os objetos ressuscitam literalmente à luz do seu novo emprego rebaixador; renascem à nossa percepção” (BAKHTIN, 1987, p. 328, grifo do autor).

A prosa de Oswaldo Reynoso e a peça de Jean Genet, ao utilizarem o grotesco, realizam a renovação formal da imagem daquilo que já está automatizado pela linguagem cotidiana sob um novo prisma, em que não há a proposição de um valor positivo ao abjeto, ao conjunto corporal e seus limites, mas sua representação crua, sem mediação nem resolução possível. É por isso que a experiência com o baixo corporal, nas produções analisadas, implica uma nova relação com a materialidade do real, como veremos a seguir.

Uma retomada teórica sobre o real

Ao se analisarem os materiais críticos contemporâneos sobre as produções artísticas das últimas décadas do século XX, pode-se perceber uma preponderância do realismo como articulador metodológico comum à maior parte deles. Nesse sentido, tem-se uma pista da importância desse operador que se reflete na proliferação de estudos, debates e conceitos que tentam dar conta das novas formas do realismo retomadas pelos escritores contemporâneos.

Ainda que a discussão sobre o papel da arte e sua relação com o contexto histórico e sociocultural sempre tenha sido perene nos estudos críticos e teóricos ao longo do tempo, nota-se que, nos fins do século XX, o realismo ganha ainda outros contornos. A tendência realista das artes pode ser compreendida como uma tônica nas produções literárias do último século. Reflexo disso é a proliferação de estudos teóricos sobre o real¹ lançadas nas últimas décadas do século passado.

Dentre eles, destacam-se duas obras do filósofo francês Alain Badiou (2007, 2017), *O século* e *Em busca do real perdido*, que discutem o real como conceito que comporta a

¹ No contexto brasileiro, destacam-se as obras *Tal Brasil, qual romance?* de Flora Sussekind (1984); *Literatura e realidade(s)*, organizada por Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schöllhammer (2011) e *Novos realismos*, organizada por Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (2012). Internacionalmente, podemos destacar *Os novos realistas* de Pierre Restany (1979); *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson (1997); *O retorno do real*, de Hal Foster (2017) e, ainda, de Alain Badiou (2007, 2017), *O século* e *Em busca do real perdido*.

subjetividade que permeia o século XX. Badiou toma de empréstimo o conceito de *passion du réel*, cunhado por Jacques Lacan, para embasar sua percepção sobre as novas formas de se ler o século XX. Para tanto, é preciso retomar algumas categorias propostas por Lacan (2005), em sua conferência intitulada “O simbólico, o imaginário, o real”.

O campo do imaginário, dentro desse viés, refere-se às expectativas, à ilusão e à alienação. Pode-se considerar, de maneira simplificada, que o imaginário relaciona-se às projeções a partir do ego, com as quais estabelecemos vínculos de semelhança e simetria ao compreender o mundo e nossas relações, tendo como parâmetro a perspectiva narcísica. Já o simbólico trata-se da estrutura que corta a dimensão imaginária. Ele baliza as relações entre o inconsciente e o imaginário, considerando que há um sistema que medeia as posições assumidas pelo sujeito (e pela sociedade), sejam os mitos, as relações de poder, os sistemas econômicos, etc., contribuindo para que o significado e o modo como se compreende o mundo sejam inferidos a partir de formas simbólicas. Por fim, Lacan (2005) compreende o real como aquilo que precisamos subtrair da realidade para que o amálgama entre o simbólico e o imaginário se apresente como uma totalidade harmônica e homogênea. O real, na perspectiva psicanalítica, é, portanto, aquilo que sobra, o que resta, aquilo que não se integra, é o abjeto, o que não pode ser nomeado. Ele é, ao mesmo tempo, aquilo que resiste ao imaginário e ao simbólico, o que está no limite, que é impossível de se representar.

Alain Badiou e, posteriormente, Slavoj Žižek propõem uma reelaboração da noção de real relacionada às expressões artísticas do século XX, a partir das articulações das descobertas psicanalíticas lacanianas no interior dos estudos culturais. A perspectiva de compreensão dos estudos de Lacan, sob o viés hegeliano defendido por Badiou e Žižek, leva em consideração o que o psicanalista francês considera como específico ao campo do inconsciente e do sexual: a sua resistência à simbolização autorreflexiva, isso é, para Lacan, no sentido dialético, o inconsciente e o sexual são aquilo que é irredutivelmente negativo no sujeito, é a posição de não-identidade que o sujeito sustenta nos espaços de representação, de autorreflexão e de identificação social (SAFATLE, 2020, p. 182).

Sob este referencial teórico, tem-se que o homem é um sujeito ontologicamente negativo, porém, sem que isso implique pessimismo frente à sua falta ou incompletude. Trata-se, por outro lado, da possibilidade de abrir uma nova via de se pensar o real, permitindo que a liberdade negativa se inscreva no campo do reconhecimento político. A partir dessa premissa, Žižek defende que é a partir da “violência criadora” que a negatividade do sujeito seria capaz de romper com o ordenamento jurídico. Violência essa que “se transforma em ato revolucionário capaz de romper o ciclo de repetições e suspender a rede de diferenciais que dá forma ao nosso universo simbólico.” (ŽIŽEK, 2000, p. 159 *apud* SAFATLE, 2020, p. 185).

Contudo, Žižek e Badiou observam que a potência transgressora da violência criadora, no século XX, acabou por acomodar-se em uma produção fetichista da aparência, em uma espetacularização da violência como produto mercantil. A partir daí, e tomando as proposições psicanalíticas de Lacan, Badiou reelabora a “paixão pelo real” ou “paixão do real”, expressão que reflete o caráter dicotômico da relação que se estabelece com o real: por um lado, refere-se ao afeto ativo, à paixão pelo real, à busca por sua compreensão,

pela sua dimensão de “verdade”, por aquilo que ele desvela; por outro, diz respeito à sua dimensão passiva, ao afeto que o real mobiliza, à sua fetichização, na tentativa de representá-lo, através de uma encenação.

A atualidade das discussões sobre a noção de real proposta por Badiou e refletida na obra de Žižek (2003) pode ser observada na entrevista à Folha de São Paulo, em que este explica o duplo movimento que o termo lacaniano representa desde o último século:

Há uma questão importante aqui porque eu uso o mesmo termo [paixão pelo real] em dois sentidos que não devem ser confundidos. De uma maneira meio ingênua, eu diria que há uma boa e uma má paixão pelo real. A má paixão assenta-se na ideia de que a única experiência potente é a experiência de transgressão, seja na figura da violência política, da sexualidade, sadomasoquismo etc. Essa paixão pelo real, eu a vejo no terrorismo e, por exemplo, na fascinação do revolucionário que, para defender a causa, não teme ir até o fim e fazer o trabalho sujo que vai contra seus princípios morais privados. Mas essa paixão pelo real é complementada atualmente pelo seu inverso aparente, ou seja, por uma certa paixão pelo semblante, pelo simulacro, pelo espetáculo. (ŽIŽEK, 2003).

O Posfácio deste livro de Žižek, escrito pelo filósofo Vladimir Safatle, complementa a afirmação, ao explicar como se deu a inversão da paixão pelo real no último século, subvertendo seu potencial corrosivo:

A paixão pelo real seria, pois, a paixão estético-política pela ruptura, niilismo apaixonado pela transgressão, pela radicalidade da violência como signo do aparecimento de uma nova ordem cujo programa positivo nunca foi exaustivamente tematizado. [...] O desejo de destruição da aparência, desejo animado pela crença na possibilidade do advento de uma nova experiência da ordem do Real, realizou-se como paixão pelo *efeito espetacular de destruição*. (SAFATLE, 2020, p. 186, grifo do autor).

Somado a essa reflexão acerca do aspecto dúbio do real, da potência transgressora que se transforma na paixão pelo espetáculo, Badiou traz outro operador teórico para buscar compreender onde esses dois pontos se encontram: o semblante, que, na teoria do filósofo francês, também pode ser intercambiado por representação. Badiou (2017) afirma que o real se encontra coberto por máscaras de representação e que eles, real e semblante, estabelecem-se a partir de uma relação dialética. Nesse sentido, o real só pode ser acessado na ruína da representação, mas, para isso, é preciso que o próprio semblante também seja real, isso é: “[...] o acesso ao real é sempre uma divisão, pois ao dividir o semblante do real, estamos retirando uma parte do real: o próprio semblante” (BENZAQUEN, 2017, p. 335). Diante disso, Badiou apresenta como exemplo da paixão do real o teatro de Bertolt Brecht, especialmente sua técnica de distanciamento, que expõe a dialética entre o semblante e o real.

Tomando-se o exemplo de Žižek, na geopolítica pós-moderna, é apenas quando as máscaras são retiradas por algum motivo, como em crises políticas, períodos autoritários,

etc., em que são produzidos estados de animosidade coletivos, que visam à transgressão, como os movimentos terroristas, que, em sua execução, deixam-se entrever que são, eles mesmos, simulacros, encenações midiáticas que afetam (e causam afetos) no público. E é nesse rompimento, na ruptura do semblante, que reside a possibilidade de acesso ao real.

Sob este prisma, é interessante pensar como o romance de Oswaldo Reynoso (2005) e a peça de Jean Genet (1968) dialogam com essa noção de real e com a relação dialética entre real e representação. Por um lado, a dimensão “ativa” ou brutal, a “má paixão” é facilmente identificada nos atos de violência e transgressão perpetrados em ambas as produções. Em segundo lugar, pode-se pensar na espetacularização da violência, sua encenação dentro da própria obra de arte.

O real como semblante

En Octubre no hay milagros apresenta a procissão religiosa como uma performance, em que o caráter sagrado é subvertido, transformando-se em um espaço confuso e ambivalente, onde as personagens cometem atos obscenos e violentos que se sobrepõem aos cantos litúrgicos, às rezas, às pregações, às cruzes. Como simulacro, o caráter divino da manifestação é colocado em mesmo plano que as ações profanas. Sob este prisma, faz-se necessário pensar como a paixão pelo real se entrelaça no romance de Reynoso, especialmente sob o viés do escândalo, como explica o sociólogo Guilherme Figueredo Benzaquen, na resenha crítica sobre o livro *Em busca do real perdido*, de Alain Badiou.

Para o autor [Badiou], o sensível é sempre mediado pelo discurso sobre o real. Portanto, ambos os casos não fornecem um caminho possível para a busca do real perdido, será necessário construir outro caminho baseado em Lacan e na “paixão pelo real” típica do comunismo. O fim dessa seção é marcado pela análise acerca da noção de escândalo – outra via para o real como submissão – que, apesar de se apresentar como uma exceção que revela o real, é apenas uma operação teatral cujo objetivo é manter a aceitação de um real muito similar ao escândalo em si. Os escândalos de corrupção seriam, portanto, uma encenação que turva a percepção de que toda a sociedade está corrompida (BENZAQUEN, 2017, p. 334, grifo do autor).

A “operação teatral”, por um lado, está intimamente ligada aos discursos ideológicos, providos de um caráter forjado de falsa consciência, como na literatura marxista, na qual a própria representação dos conflitos sociais é levantada através de montagens, de arquétipos teatrais. Por outro lado, a encenação e seu efeito catártico também estão relacionados com o efeito final da paixão do real, o “grande espetáculo explosivo que nos fascina”. Não à toa, o exemplo dessa paixão adotado por Badiou em seu livro, *O século*, são as peças de Bertolt Brecht, em especial, devido à sua técnica do distanciamento que “[...] radicaliza a diferença entre o real e sua encenação e problematiza os elos ‘íntimos e necessários’ que unem o real com a semelhança.” (OLINTO; SCHØLLHAMMER, 2011, p. 80).

O distanciamento brechtiano é uma ferramenta dramática que causa estranhamento no espectador, ao quebrar a ilusão mimética da encenação, provocando estranheza diante

de situações e ações que sempre se apresentaram como normais. Para Brecht (*apud* BORNHEIM, 1992, p. 243), “distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade”. É interessante pensar como o efeito de distanciamento implica uma possibilidade de “acontecimento” – aqui, assumindo-se o termo como “[...] uma relação de forças, que se inverte, um poder confiscado [...] uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e outra que faz sua entrada mascarada” (FOUCAULT, 1992, p. 18), quando se considera que o real só pode ser acessado na “ruína da representação”. A partir dessa reflexão, é preciso destacar como o romance de Oswaldo Reynoso (2005) dialoga com essa perspectiva realista, em especial, na sua aproximação com a obra dramática de Jean Genet (1968), *O Balcão*.

O texto de Genet é uma peça curta ambientada em um bordel, o Grande Balcão, gerenciado pela personagem Irma e frequentado por homens das mais altas classes: políticos, juízes e clérigos. A peça transcorre ao longo de um dia e é dividida em cenas as quais compreendem o Bispo, o General e o Juiz interagindo com Irma e com as prostitutas daquele lugar, enquanto uma revolução que visa a depor a Rainha ocorre do lado de fora da casa. Uma das funcionárias do prostíbulo, Chantal, é confundida com uma militante e torna-se, por engano, mártir da revolta popular. Também de maneira equivocada, Irma, a cafetina, transveste-se de rainha, em uma tentativa de confundir a massa popular.

A convulsão social desenrola-se até chegarem ao Grande Balcão, representado como um paralelo ao Palácio real, onde Chantal é morta após ser atingida por uma bala perdida, e seu amante, Roger, fingindo ser o chefe-de-polícia, ao ser expulso do bordel e perceber que não teria nenhum poder na nova hierarquia que se estabelecia, decide arrancar seus testículos.

A encenação termina com Irma sozinha – após o juiz, o general e o bispo se retirarem pelas portas do fundo do Balcão, com medo de serem cercados pela multidão –, preparando-se para o próximo dia, quando seus afazeres como cafetina/rainha deverão recommençar.

IRMA (Sozinha, e continuando a apagar as luzes) – Foi preciso tanta luz... mil francos de eletricidade por dia! ...Trinta e oito salões! ...Todos dourados, e todos com uma maquinaria capaz de encaixar uns nos outros, de conjugá-los... E todas estas representações para que eu fique sozinha, Doma e assistente desta casa e de mim mesma... [...] Daqui a pouco, será preciso recommençar... acender tudo de novo... vestir-se... (Ouve o canto do galo), vestir-se... ah, as fantasias! Redistribuir os papéis... assumir o meu... (GENET, 1968, p. 86).

Assim como *O Balcão*, o romance de Reynoso (2005) é construído a partir de uma divisão em atos ou cenas, com uma aparente separação cronológica precisa, em que cada capítulo indica o horário e o local onde ocorre a cena narrada, apresentando os eventos que se sucedem no decorrer do dia da Procissão do Senhor dos Milagres.

Em oposição à organizada divisão cronológica do romance, a estrutura narrativa da obra é construída de modo propositalmente confuso, em que as mudanças de ação acontecem, muitas vezes, de forma abrupta, sem nenhuma marca de separação de

cada evento. A aparente temporalidade linear da narrativa é cortada pela construção caleidoscópica das cenas retratadas. O procedimento empregado por Reynoso (2005) reforça ainda mais a proximidade da construção literária com o texto teatral, podendo-se, inclusive, separar os capítulos em atos, ora protagonizados por Dom Lucho e sua família, ora por Dom Manoel. A narrativa constrói-se em atos aproximando-se da linguagem dramática com o estabelecimento de “cenografia” impressionista.

A construção narrativa da obra é fortemente imagética, no que se aproxima, mais uma vez, ao teatro e a outras expressões artísticas de apelo visual. O livro inicia-se com uma descrição poética do centro de Lima, amanhecendo e se preparando para receber a procissão: “Cinza. Cinza ácido sobre o céu de fumaça. Suja a nuvem podre de pescados. Cinza doce na grama. Cinza turvo y sinuoso em corpos morenos. Cinza morno na manhã fria: molhada.”² (REYNOSO, 2005, p. 165, tradução nossa). Tem-se, então, uma interrupção: um diálogo entre Bety e Mery: “– Olha olha, lá está seu irmão, Miguel. — Mas, mulher, já pedi para não falar desse bêbado”³ (REYNOSO, 2005, p. 166, tradução nossa).

O corte abrupto entre as cenas retratadas no romance é uma técnica utilizada por Reynoso em todas suas obras, e isso se dá pela forma como diferentes linguagens audiovisuais estão conjugadas ali. As descrições poéticas, quase imagéticas, como um roteiro audiovisual, são interrompidas por fluxos de consciência ou por diálogos que demandam seu complemento visual (de quem é aquela voz?) para o imediato entendimento da cena e, como isso não ocorre, o leitor é obrigado a se afastar daquela cena e o efeito mimético de representação é problematizado. Nesse sentido, *En Octubre no hay milagros* pode ser considerado exemplar na execução do distanciamento proposto por Brecht.

Outro ponto de convergência entre *En Octubre no hay milagros* e *O Balcão* é a utilização de arquétipos, que reforçam a semelhança com o gênero dramático. Ambas as produções apresentam personagens que representam a sociedade dividida em estratificações sociais, o que permite explicitar didaticamente as posições hierárquicas instituídas em determinado contexto social. Desta forma é notável a percepção que Reynoso (2005) faz uso da mesma forma de representação seccionada dos extratos sociais utilizada por Genet (1968) em *O Balcão*, para analisar a sociedade peruana dez anos depois. Na passagem a seguir, o procedimento se torna claro, com a representação da reunião organizada por Dom Manoel para planejar o golpe de estado que visa à destituição do atual presidente peruano. São convidados a compor a mesa deliberativa representantes das finanças, das indústrias, da imprensa, do exército, do planejamento e da tecnologia, da política e dos sindicatos.

O empregado aproveitou a pausa de Dom Manoel e anunciou que a comida já estava servida. Abriu a pesada porta de madeira escura com adornos de metal, e ali estavam a diretoria do seu Banco, [...] o inteligente jovem editorialista de seu jornal,

² “Morado. Ácido morado sobre cielo de ceniza. Sucia la niebla podrida de pescado. Morado dulce en alfombra. Morado turbio y ondulante en cuerpos morenos. Morado tibio en la mañana fría: mojada.” (REYNOSO, 2005, p. 165).

³ “– Miramira, allá está tu hermano Miguel. — Pero, hija, te digo que no me hables de ese borracho” (REYNOSO, 2005, p. 166).

o manhoso general [...], o empresário mais poderoso do país [...], o obeso chefe do Partido Democrático Popular, o representante dos bancários; o dono da mais nova e florescente indústria do país; o técnico de planejamento e desenvolvimento; o político da tempestuosa aventura internacional [...] e o velho sindicalista vestido com tosco refinamento inglês.⁴ (REYNOSO, 2005, p. 202-203, tradução nossa).

Por outro lado, essa estratégia dramática também se relaciona com a proposição de carnavalização proposta por Mikhail Bakhtin (1981), em seu texto de mesmo nome, publicado no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*. Para o estudioso russo, o carnaval (retomada sua concepção medieval) refere-se a um ritual a partir do qual estabelece-se uma ruptura momentânea dentro de um ambiente (tradicionalmente a praça pública, como em *En Octubre no hay milagros* e o prostíbulo, em *O Balcão*) de maneira a permitir que todos se encontrem e se igualem-se socialmente, de modo que “O corpo individual deixa, até certo ponto, de ser ele mesmo e se une aos demais ao travestir-se por meio de fantasia e máscara – exigência a todos os corpos individuais para formar um único corpo” (SOERENSEN, 2017, p. 319).

Sob este prisma, quando Jean Genet (1968) constrói sua peça utilizando as personagens do bispo, do juiz, do chefe de polícia, do mendigo, do general, ele não visa à sua representação subjetiva e complexa acerca dos seus traços individuais. Mas, sim, solapar essas particularidades e propor que, no espaço fechado do bordel, onde elas transitam, há uma liberdade de se falsear como bem desejam, fugindo de convenções e regras sociais, como explica a pesquisadora Nilda Aparecida Barbosa: “Assim, desaparecem os nomes que marcam uma individualidade, um tipo único, e todo aquele que quiser tomar um desses papéis sociais para si pode fazê-lo sem reprimendas ou sem medo de tornar-se ridículo perante os pares” (BARBOSA, 2020, p. 65). Esta reflexão é corroborada na fala de diversas personagens da peça, por exemplo, quando Roger, fantasiado de chefe de polícia, recusa-se a não ser reconhecido por Carmen como seu alter-ego: “Se o bordel existe e se tenho direito de vir aqui, tenho também o direito de levar a personagem que escolhi até o fim de seu destino... não, do meu... de confundir o seu destino com o meu [...]” (GENET, 1968, p. 84).

É importante destacar como o espaço utilizado para o ritual carnavalesco, no livro de Reynoso, passa a ser a própria praça pública onde ocorre a procissão religiosa. Ali, assim como nos quartos do *Balcão*, pode-se experimentar fantasias sem nenhum pudor, sem o julgamento moral que a sociedade imputa a todos os cidadãos. O carnaval suspende os juízos de valor e estabelece suas próprias leis, permitindo a “[...] plenitude os sentimentos e desejos que no mundo comum não seriam permitidos” (BARBOSA, 2020, p. 60). Na passagem a seguir, Zorro se excita ao ver uma conhecida, vestida com hábito religioso, masturbar-se durante a procissão e, diante da cena, reza um Pai Nosso.

⁴ “El criado aprovechó una pausa de Don Manuel y anunció que la comida ya estaba servida. Abrió la pesada puerta de madera oscura con adornos de metal, y ahí, estaban el directorio de su Banco, [...] el inteligente joven editorialista de su diario, el mañoso general [...], el industrial más poderoso del país [...], el obeso jefe del Partido Democrático Popular el representante de la banca; el dueño de la más nueva y floresciente industria del país; el tecnico en planificación y desarrollo; el político de borascosas aventura internacional [...] y el viejo dirigente sindical vestido con tosco refinamiento inglés” (REYNOSO, 2005, p. 202-203).

Quando virei o pescoço, curioso, para olhar Melenita, vi, perto, Samaritana. [...] Então, fazendo-se a rezadora, começou a se masturbar, suave, dissimulada, no ritmo da procissão. E as pessoas apertavam mais e mais. Excitado, enfiei a mão por debaixo do hábito. [...] Então, ficando sério, ao Senhor dos Milagres rezei um pai-nosso”⁵ (REYNOSO, 2005, p. 282-284, tradução nossa).

Ou, ainda, quando a família de Dom Manoel observa a procissão desde o balcão de sua casa, e, apesar da pompa e da riqueza da varanda, que se distancia e está literal e metaforicamente acima da “sujeira” da Praça, eles apenas falseiam uma aparente moralidade e religiosidade, que se desfazem quando se aproximam de seus amantes:

Um forte odor de corpo suado, sujo, subia até os balcões coloniais da casa: pedacinhos de madeira escura resistente talhada, pregados à parede de pedra: a caixa dianteira aberta e a varanda com rica manta de Manila. Dom Manoel, volumoso, com sua grande cabeça calva e sua papada, no centro de sua varanda; à sua esquerda, a senhora Katy, religiosa, de hábito roxo e véu branco sobre o rosto; à direita, Toño, sério, digno. [...] Mas as inquietas mãos de borboleta buscam, por baixo, as mãos quentes de Tito que, atrás de Dom Manoel, olha para a rua. A senhora Katy, de rabo de olho, devora, ardente, o jovem de cabelo curto e cutis de canela que não para de olhá-la.⁶ (REYNOSO, 2005, p. 291-292, tradução nossa).

Pode-se considerar que há um movimento dialético na carnavalização experienciada em ambas as produções; a liberdade é alcançada ao se retiram as máscaras sociais que a tradição e as normas vigentes nos impõem para que não se atente contra a lei, pois vive-se “[...] um tempo que é fugaz e intenso, um tempo que permite que se experimente viver o outro do mesmo e que rompe o estabelecido socialmente” (BARBOSA, 2020, p. 77).

Ao mesmo tempo, tem-se que, um dos fetiches, ao se libertar das normas impostas nesse espaço catártico, é a possibilidade de se fantasiar de qualquer outra personagem. Desvelar-se dos disfarces forjados e travestir-se com qualquer outra fantasia estão, nesse sentido, imbricados, são faces de uma mesma moeda. Essa dicotomia complexifica (e, talvez, seja este mesmo o objetivo de ambos artistas) a própria noção de real. A realidade, portanto, não pode ser compreendida como aquilo que sobra quando se caem as máscaras da representação, uma vez que elas mesmas são semblantes, para se retomar o conceito

⁵ “Cuando torcí el pescuezo, curioso, para luquear a Melenita vi, cerca, a la Samaritana. [...] Entonces, haciéndose la rezadora, comenzó a menearse, suave, disimulada, al ritmo de la proce. Y a la gente apretaba más y más. Arrecho le metí la mano por debajo del hábito. [...] Poniéndome serio, de seriedad, compadre, al Ñorse Milagrero le recé un padrenuestro.” (REYNOSO, 2005, p. 282-284).

⁶ “Un espeso olor a cuerpo sudado, sucio, se elevaba hasta los balcones coloniales de la casona: paralelepípedos de recia madera negra tallada, pegado, a lo largo, a la pared de piedra: recuadro delantero abierto y baranda con rico mantón de Manila. Don Manuel, voluminoso, con su gran cabeza calva y su patricia papada, en el centro mismo de su baranda; a su izquierda, la señora Katy, religiosa, de hábito morado y mantilla blanca sobre el rostro; a la derecha, Toño, serio, digno. [...] Pero las inquietas manos de mariposa buscan, por lo bajo, las manos tibias de Tito que, detrás de Don Manuel, trata de mirar a la calle. La señora Katy, de reojo, devora, ardiente, al joven de perita recortada y cutis de canela que no deja de mirarla.” (REYNOSO, 2005, p. 291-292).

proposto por Badiou (1968), e, exatamente por isso, são também parte do real, e nisso reside o caráter ambivalente da experiência humana.

Também se pode considerar como uma aproximação entre *O Balcão* e *En octubre no hay milagros* a necessidade de se alterar a ordem política vigente em ambas as sociedades. Enquanto em Lima o desejo parte da própria elite econômica, sob a figura de Don Manoel, dono do banco e dos veículos de comunicação do país, na peça, a mobilização parte do povo, que vai às ruas desejando que a Rainha seja destronada. A partir daí pode-se considerar uma diferença basilar entre as mobilizações: a última visa a uma efetiva mudança de poder, em que a hierarquia social se altere, e, por isso, trata-se de uma revolta violenta de efetiva ação das camadas populares, que saem às ruas para tirar a monarca do poder com suas próprias mãos. A primeira não tem interesse algum em alterar o regime econômico do país, mas, apenas, depor o presidente eleito e escolher o novo representante que se alinhe aos interesses da elite, por isso, trata-se de um golpe de estado “silencioso”, em que diversas forças e poderes se juntam para que a população se mantenha alienada quanto ao movimento planejado.

[...] então seu pai ministro, banqueiro, empresário e quase Presidente da República lhe havia dito que a única forma de governar este povo de negros, índios e favelados era por meio da fome, prisão e bala, mas dosados com inteligência e tato para manter tranquila a plebe.⁷ (REYNOSO, 2005, p. 189, tradução nossa).

Os movimentos populares de insurgência emergidos ao longo das obras de Reynoso e Genet, no entanto, são todos falhos. Na peça, a revolta popular acaba frustrada, pois, ainda que os revolucionários quase triunfem, eles veem sua líder (Chantal, que é uma falsa heroína) ser morta e o suposto chefe de polícia se castrar frente à não-aceitação de sua fantasia (novamente, tem-se um falso herói). Já no romance, também se observa o insucesso de todas as tentativas de se obter algum êxito com a mudança social das personagens. Primeiramente, a busca pelo novo lar da família Colmenares é infrutífera. O narrador, então, explicita o fracasso de Don Lucho, no final da tarde do último dia que tinha para encontrar outra casa:

Assim como Dom Lucho, amanhã pode ser você. Podem jogar seus móveis na rua. Será como cortar seu estômago e deixar exposto a todos os seus intestinos, o mais íntimo que tem. Então, depois de muitos anos de trabalho, você compreenderá que nunca teve nem um pedacinho de terra para viver, que tudo o que já possuiu era de outrem, que nem sequer é dono de sua pátria.⁸ (REYNOSO, 2005, p. 322, tradução nossa).

⁷ “[...] *ya su padre ministro, banquero, industrial y casi Presidente de la República le había dicho que la única manera de gobernar a este pueblo de zambos, indios y cholos era la fuerza hambre, cárcel y bala, pero dosificados con inteligencia y tacto para mantener tranquila la plebe.*” (REYNOSO, 2005, p. 189).

⁸ “*Y así como a Don Lucho, mañana a ti, también, pueden sacarte los muebles a la calle. Será como abrirte el estómago y dejar, a la mirada pública, tus intestinos, lo más íntimo que tienes. Entonces, después de muchos años de trabajo, comprenderás que nunca tuviste un pedacito de tierra para vivir, que todo lo tuyo fue ajeno, que ni siquiera eres dueño de tu patria.*” (REYNOSO, 2005, p. 322).

Também é malsucedida a possibilidade do pedido de casamento de Bety, que se transforma em um envelope com o pagamento de Coqui pela (falsa) virgindade da jovem; e, por fim, a tentativa de Miguel de fazer justiça “com as próprias mãos” também é frustrada. Miguel tenta alcançar seu objetivo, expurgando toda a revolta pela frustração com o destino de sua família em um ato violento contra a imagem do Senhor dos Milagres: “Miguel: Não sei, mas tenho que fazer alguma coisa, algo violento [...] Não quero ser covarde. Leonardo: E você acha que fazendo algo violento vai deixar de ser covarde? / Miguel: Não sei, tenho que fazer alguma coisa.”⁹ (REYNOSO, 2005, p. 329, tradução nossa). A massa de fiéis, ao perceber a tentativa de derrubar o andor do santo, desfere golpes, pisoteia-o, até que, às 21:22, ao ser encontrado morto na Assistência Pública, finaliza-se o romance: “Levantou um lençol branco e, ali, deitado estava Miguel: seu rosto coberto de sangue coagulada e seus olhos negros perdidos na cara inchada: estava morto. Gritou: — A PUTA QUE OS PARIU”.¹⁰ (REYNOSO, 2005, p. 364, tradução nossa).

Apesar da frustração de todas as tentativas populares de ascensão social e econômica, como já observado, há o sucesso, no romance e na peça, da manutenção de todos os privilégios daqueles que já ocupavam os lugares mais altos na hierarquia: Irma e Don Manoel. É interessante observar como eles conseguem manobrar a massa popular desde um lugar superior (metafórica e geograficamente), pois ambos estão posicionados no “balcão”, a partir do qual eles se colocam acima dos outros extratos sociais.

Irma utiliza-se de uma retórica visual para o convencimento dos revoltosos. O ato de destronamento e de coroação performado pela personagem, ao assumir a identidade da rainha, contribui para a alegoria da destituição dos poderes hierárquicos. Trata-se, no entanto, de uma ação forjada. Ela é uma falsa rainha, assim como é falsa a mudança política advinda de sua coroação, como se observa no último ato da peça: “Daqui a pouco, será preciso recomeçar... acender tudo de novo... [...] vestir-se... ah, as fantasias! Redistribuir os papéis... assumir o meu... [...] preparar o de vocês... juízes, generais, bispos, camareiros, revoltosos que deixam a revolta congelar.” (GENET, 1968, p. 86).

Enquanto Irma aplaca a multidão popular utilizando-se da castração e da simbólica coroação, Don Manoel também manipula a massa popular, que participa do ritual religioso do alto de seu balcão, mas através do dinheiro. O banqueiro distribui envelopes com cheques aos fiéis, enquanto o andor passa por debaixo do balcão:

Um fiel vigoroso recebe um ramo e um envelope; entrega o ramo ao chefe do grupo de carregadores e abre o envelope; tira um cheque e um cartão: assombrado, olha para o balcão e, com humilde reverência, cumprimenta Dom Manoel [...]. Fala com um grupo de fiéis, mostrando o cheque; então, um a um, os fiéis vão

⁹ “Miguel: No sé pero tengo que hacer algo, algo violento [...] No quiero ser covarde. / Leonardo: Y crees que haciendo algo violento vas a dejar de ser covarde? / Miguel: No sé, tengo que hacer algo.” (REYNOSO, 2005, p. 329).

¹⁰ “Levantó una sábana blanca y, ahí, tendido estaba Miguel: su rostro cubierto con sangre coagulada y sus ojos negros perdidos en la cara hinchada: estaba muerto. Rompió la vara: — LA PUTA QUE LOS PARIÓ”. (REYNOSO, 2005, p. 364).

levantando a cabeça em direção ao balcão de Dom Manoel.¹¹ (REYNOSO, 2005, p. 309, tradução nossa).

O ato generoso do financista reflete-se na admiração dos fiéis que corroboram com a noção de superioridade – também moral – daqueles que estão “acima”, no balcão, como observado em: “Todos ficam, respeitosos, olhando as damas elegantes que, contritas, contemplam o opulento andor do Senhor dos milagres”¹² (REYNOSO, 2005, p. 309, tradução nossa). A distribuição de dinheiro à multidão por Dom Manuel, no contexto comparativo com a encenação teatral, pode ser interpretada como uma representação, um gesto performático que visa ao impacto da audiência, e essa impressão é corroborada pela presença de um fotógrafo que registra o momento da boa ação. Além disso, é preciso ressaltar que o caráter forjado da alta moral da elite limenha do romance é explicitado também na passagem a seguir, quando, logo após a simulação do pudor e do respeito à imagem sagrada que acaba de passar, as personagens que estão no balcão simulam sua inocência aos olhares públicos (“virgem”, “criança”, “monja”, “seminarista”) enquanto liberam seus impulsos sexuais (“obsceno”, “gazela”, “masturbador”), sob os panos:

A senhora Katy, com o véu sobre o rosto, mantém uma luminosa expressão de virgem, enquanto, por baixo, é acariciada, em livre movimento de obsceno misticismo, pela mão do jovem de pele queimada de canela. Fredy, a incorrigível gazela gorda, com cara de jovem religiosa, estática, goza pelo contato em seus músculos do membro do jovem displicente, com expressão de seminarista masturbador. E todos, íntimos e familiares, apertam-se no balcão de madeira colonial escura.¹³ (REYNOSO, 2005, p. 310, tradução nossa).

O escritor Luis Fernando Cueto também comenta as similaridades do desfecho das personagens. Para o estudioso, a forma como lidam com a população revoltada é, em ambos os casos, uma castração simbólica perpetrada pelas elites:

Assim como Irma tem um balcão em seu prostíbulo (por isso o nome da comédia), Dom Manoel tem um em sua mansão colonial do centro de Lima. Quando já se sentia arruinada, a madame (fingindo ser a rainha) saiu do balcão acompanhada do bispo, o juiz e o general, e, como num passe de mágica, conseguiu aplacar a ira dos revolucionários. Dom Manoel, no dia da adoração ao Senhor dos Milagres,

¹¹ “*Un hermano vigoroso recibe un ramo y un sobre; entrega el ramo al jefe de la cuadrilla de cargadores y abre el sobre; saca un cheque y una tarjeta: asombrado, mira al balcón y con humilde reverencia saluda a Don Manuel [...]. Habla con un grupo de hermanos, enseñándoles el cheque; entonces, uno a uno, los hermanos van levantando la cabeza en dirección al balcón de Don Manuel.*” (REYNOSO, 2005, p. 309).

¹² “*Todos quedan, respetuosos, mirando a las damas*” (REYNOSO, 2005, p. 309).

¹³ “*La señora Katy, con el velo sobre el rostro, permanece en luminosa expresión de virgen, mientras, por lo bajo, acaricia, en libre transporte de obsceno misticismo, la mano del joven de perita recortada y cutis quemado de canela. Fredy, la incorregible gazela gorda, con cara de niña monja, estática, goza del contacto en sus muslos del miembro del joven displicente que está con expresión de seminarista masturbador. Y todos, íntimos y familiares, se apretujan en el balcón de oscura madera colonial.*” (REYNOSO, 2005, p. 310).

vai ao balcão com sua família, seus amigos íntimos e seu amante, e, em um ato de magnanimidade, presenteia a população com um cheque. [...] Os dois, Irma e Dom Manoel, dominam o povo, castram-no; a primeira com a suplantação da rainha; o segundo, com seu dinheiro; ambos, com a ilusão de Poder.¹⁴ (CUETO, 2021, p. 115, tradução nossa).

Considerações finais

A partir da comparação entre *O Balcão* e *En octubre no hay milagros*, procurou-se refletir sobre a dimensão do real no romance de Oswaldo Reynoso. Sob este prisma, pensar a obra literária em paralelo aos procedimentos teatrais de Bertolt Brecht e, especificamente, à peça *O Balcão*, de Jean Genet, é buscar na interseção com as artes dramáticas, uma reelaboração do real, a partir da representação.

Também é preciso destacar que a perspectiva analítica que propomos utilizar para estudar o realismo, a leitura dialética de Lacan proposta por Žižek e Badiou, nesse sentido, vai ao encontro da noção de real desenvolvida nas produções analisadas. Isso é, é possível fazer um paralelo do que esses autores conceituam como a liberdade negativa do sujeito e os atos abjetos, delinquentes e pornográficos praticados por todas as personagens. Quando Lacan afirma serem o campo do inconsciente e do sexual as esferas que resistem à racionalização e que, por isso, descentram o sujeito de seu inconsciente (daí sua negatividade ou sua não identidade), é preciso pensar como a procissão, no livro, torna-se o espaço que permite a liberação de toda a “violência criadora”, a “boa” paixão do real.

Vladimir Safatle (2020, p. 185), comentando o que Žižek compreende como violência criadora, ao afirmar que “Só um gesto desta natureza, que rompe o contínuo da história ao suspender a estrutura simbólica na qual o sujeito inscreve o sentido do seu ato, nos garantiria que a história não se reduz atualmente a um tempo morto e desprovido de acontecimentos”, ratifica a relação dialética do real expresso nas obras. Na procissão e no prostíbulo, os poderes hierárquicos, as classes sociais, os papéis e identificações éticas e morais das personagens são suspensos, para que as pulsões e os desejos do inconsciente e do sexual sirvam apenas ao gozo, e é isso o que talvez Žižek denomina de liberdade negativa.

Nas obras, não há o estabelecimento de uma nova política ou de uma nova ordem jurídica. E, inclusive, é exatamente por isso que ela pode ser considerada na perspectiva adotada por Badiou e Žižek, uma vez que esta outra via é possível apenas em estado de latência, nunca efetivamente institucionalizada. No entanto, o romance e a peça também

¹⁴ “Tal como Irma tiene un balcón en su prostíbulo (de ahí el nombre de la comedia), don Manuel tiene uno en su casona colonial del centro de Lima. Cuando ya se sentía perdida, la madama (en su papel de reina) salió al balcón acompañada del obispo, el juez y el general, y, como por encanto, logró aplacar la ira de los revolucionarios. Don Manuel, en el día central de la adoración al Señor de los Milagros, sale al balcón con su familia, sus amigos íntimos y su amante, y, en un acto de magnanimidad, regala a la feligresía un cheque bancario. [...] Los dos, Irma y don Manuel, dominan al pueblo, lo castran; una con la suplantación de la reina; el otro, con su dinero; ambos, con la ilusión del Poder.” (CUETO, 2021, p. 115).

aportam a outra dimensão da paixão do real: a espetacularização da brutalidade do real. Quando consideramos os anos de lançamento dessas produções, podemos afirmar que elas conseguem captar muito imediatamente o fenômeno da fetichização com a imagem do real violento, que irá se consolidar apenas nas décadas seguintes, especialmente nas mídias audiovisuais.

POENARU, L. The violent real as fetish: intersections between en Octubre no Hay Milagros and the Balcony. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 67-83, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *The novel En Octubre no hay milagros by Oswaldo Reynoso approaches the play by Jean Genet, The Balcony, in the representation of violent realisms. It is aimed to discuss how the passion for the real is correlated in the novel and in the play under the bias of scandal, “theatrical operation”, carnivalization and Brecht’s estrangement effect. Under this prism, removing oneself from forged costumes and dressing up are two sides of the same coin. This dichotomy complicates the very notion of the real. Reality, therefore, cannot be understood as what remains when the masks of representation fall, since they are semblances themselves and are also part of the real. It can be said that the romance and the play manage to immediately capture the phenomenon of fetishizing the image of violent reality, in order to achieve the effect of the spectacularization of violence in a particular and inaugural way.*
- **KEYWORDS:** *Peruvian literature. Oswaldo Reynoso. Jean Genet. Theatrical studies. Fiction and reality.*

Referências

BADIOU, A. **O século**. São Paulo: Idéias e Letras, 2007.

BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAKHTIN, M. Carnavalização. In: BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p.122-132.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBOSA, N. A. O balcão, de Jean Genet: da carnavalização como um regime da ordem inversa. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, Dourados, v. 18, n. 18, p. 58–77, 2020.

BENZAQUEN, G. Badiou, Alain. Em busca do real perdido. **Estudos de Sociologia**, Recife, v. 2, n. 22, p. 331-339, 2017.

- BORNHEIM, G. A. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- CUETO, L. F. **Viaje a través de la piel**: travesía por la obra de Oswaldo Reynoso. Lima: Editorial Trascender, 2021.
- ESLAVA, J. Oraciones del Cuerpo. *In*: TARAZONA, R. R. (org.). **Narraciones 1**. Lima: San Marcos, 2005. p. 9-22.
- FOSTER, H. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu, 2017.
- FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. *In*: FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 15-37.
- GENET, J. **O Balcão**. São Paulo: Abril Cultural, 1968.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.
- LACAN, J. O simbólico, o imaginário e o real: 1953. *In*: LACAN, J. **Nomes-Do-Pai**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. p. 11-53.
- MARGATO, I.; GOMES, R. C. (org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- OLINTO, H. K.; SCHØLLHAMMER, K. E. (org.). **Literatura e realidade(s)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- OVIEDO, M. Reynoso o la fascinación de lo abyecto. *In*: TARAZONA, Roberto Reyes (org.). **Narraciones 2**. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006. p. 396-397.
- PESSOA, M. de B. Palavrões surgem de alusões ao Baixo Corporal. **Revista Continente**, Recife, n. 143, nov. 2013. Não paginado.
- PLANAS, E. (org.). **Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud**. Lima: Estruendomudo, 2011.
- RESTANY, P. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- REYNOSO, O. **Narraciones I**. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2005.
- SAFATLE, V. Posfácio: a política do real de Slavoj Žižek. *In*: ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2020. p. 179-191.
- SCHØLLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 129-148, 2012.
- SOERENSEN, C. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 1, p. 318-331, 2017.
- SUSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

ŽIŽEK, S. A paixão pelo real. [Entrevista concedida a] Vladimir Safatle. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 2003. Caderno +mais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3011200304.htm>. Acesso em: 10 maio 2023. Não paginado.

ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

FINDINGS [ACHAMENTOS] IN THE “LETTER” OF CAMINHA AND THE PORTUGUESE VIEW OF BRAZILIAN WOMEN

Maria Luísa de Castro SOARES*
Luisa Maria Pereira Osório da FONSECA**
Maria João de Castro SOARES***

- **ABSTRACT:** The focus of this study is an approach from the sociocultural and literary-historical point of view of the “Carta de Achamento do Brasil”, written by Pero Vaz de Caminha to King D. Manuel I of Portugal. In addition to highlighting the first impressions of the Portuguese with the new place and its inhabitants, the present paper also explores the intentions of the Crown over the territory and the power dynamics announcing the exploratory intention of Brazil, confirmed by the subsequent colonization. Investigating the view of the “Other” and the discourse of Caminha around the views constructed about the female body, this paper addresses the impressions on women, nudity, the reading of the body, and its imbrications in sexuality. The authors, finally, aim to reflect on how the “Letter” may offer elements for understanding the image of Brazilian woman in the male imaginary of the Portuguese.
- **KEYWORDS:** Caminha’s “Letter”. Woman, Female body. Sexuality. Relations of power. Discoveries.

Introduction

Following Vasco da Gama’s return to Portugal after his successful voyage to India via the sea route around the Cape of Good Hope, a second expedition with a fleet of thirteen ships left the Tagus River in Belém, on a Monday March 9th in 1500, under the command of Pedro Álvares Cabral, supposing to follow the same route. The mission of the expedition was the conquest his predecessor had begun, to establish a robust presence in Asia, and to develop a profitable spice trade. This includes the strengthening of commercial ties with the Zamorin of Calicut and the setting up a Portuguese trading post (“Feitoria”). In this fleet there were between 1200 and 1500 men, including some

* UTAD – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Departamento de Letras, Artes e Comunicação. Vila Real – Portugal. 5000-801 – lsoares@utad.pt

** UFMA – Universidade Federal do Maranhão. Departamento de Artes Visuais. São Luís – Maranhão – Brasil. 65080-805 – luisafonseca@uol.com.br

*** UC – Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Coimbra – Portugal. 3000-370 – msoares@fmed.uc.pt

Artigo recebido em 20/08/2022 e aprovado em 10/10/2022.

Franciscans priests, under the leadership of Henrique de Coimbra, some navigators/military/and men of science (e. g., the physician and astronomer João Faras, and probably Duarte Pacheco Pereira, the author of the Treatise on Geography and Cosmography, *Esmeraldo de Situ Orbis*)¹, fifteen hundred soldiers, twenty convicts, adventurous traders, adventurers, a wide range of goods and coined money revealing that trading was the main purpose of this expedition (ABREU, 1998; DIAS, E., 1992; PEREIRA, 1935; SCHWARTZ, 2010), but interests of developing nautical science may also be present as well as evangelization intentions to spread the Catholic faith through these regions (BETTENCOURT, 1997). This model of spiritual action does not exclude the possibility of fighting enemies of the Christian faith, as described by Fernão Mendes Pinto in his work Pilgrimage (*Peregrinação*) (SOARES, M. L.; SOARES, M. J., 2019, 2020) and by Dom Pedro de Meneses in his Wisdom Prayer, pronounced in 1504: “Oh how many barbaric and savage men, enemies of Jesus Christ, [the Portuguese] did not defeat and eliminate with small forces by land and sea, especially in the last months of the expedition to India”² (MENDES, 1997, p. 335, our translation).

The “Letter” describes the route followed by the fleet from its departure, its passage off the Canary Islands, then Cape Verde, the first signs of a new land nearby, the sighting of Pascual Mount (Easter Mount) in the lands of Vera Cruz (“Terra de Vera Cruz”), on April 22nd of 1500, which was described in the following way:

This same day, at the hour of vespers we sighted land, that is to say, first a very high rounded mountain, then other lower ranges of hills to the south of it, and a plain covered with large trees. The admiral named the mountain Easter Mount and the country the Land of the True Cross. (SCHWARTZ, 2010, p. 1).

[*E neste dia, a horas de vésperas, houvemos vista de terra, isto é, primeiramente de um grande monte, mui redondo e alto, e d’outras serras mais baixas a sul dele e de terra chã com grandes arvoredos, ao qual monte alto o capitão pôs o nome o Monte Pascoal e à terra a Terra de Vera Cruz.* (CAMINHA, 2000, p. 5)].

The Vera Cruz land will be later known as Brazil, and the Pascual Mount (Easter Mount) is in the State of Bahia and can be seen from sixty miles from the sea (ABREU, 1998).

The “Letter” also describes the exploration of the Brazilian coast, including the place where it was signed near where today is the city of “Porto Seguro” (Safe Port) (ABREU, 1998). “I kiss Your Majesty’s hands: From this Porto-Seguro, in Your Majesty’s

¹ George H. T. Kimble, in the introduction of his English translation of the work *Esmeraldo de Situ Orbis*, stated that Duarte Pacheco Pereira in 1500 sailed in Cabral’s fleet, which, by order of King Manuel I, intended to reach and land on the Brazilian coast (which Pacheco had apparently sighted) before going to India (PEREIRA, 1935). Other Portuguese authors share the same opinion (e.g., Damião de Góis, Fernão Lopes de Castanheda, João de Barros, Luciano Pereira da Silva, Damião Peres) but others do not (e. g., Duarte Leite) (PEREIRA, 1988; SILVA, 1921).

² “*Oh quantos homens bárbaros e selvagens, inimigos de Jesus Cristo [os Portugueses], não derrotaram e eliminaram com pequenas forças por terra e por mar, especialmente nos últimos meses da expedição à Índia!*” (MENDES, 1997, p. 335).

island of Vera Cruz, to-day, Friday, 1st May 1500” (SCHWARTZ, 2010, p. 9). [*Beijo as mãos de Vossa Magestade, da vossa ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de Maio de 1500*] (CAMINHA, 2000, p. 30)]. Caminha describes this place in the following way:

On Saturday morning, the admiral ordered the sails to be hoisted. We approached the entrance, which was a very broad, and some six or seven fathoms in depth. All the ships entered it and anchored in five or six fathoms. The anchorage was so good and fine and safe inside that more than two hundred ships and vessels could lie in it. (SCHWARTZ, 2010, p. 4).

[*Sábado, 25 de Abril*] Ao Sábado, pela manhã, mandou o capitão fazer vela e fomos demandar a entrada, a qual era mui larga e alta de seis, sete braças. E entraram todas as naus dentro e ancoraram-se em cinco, seis braças, a qual ancoragem dentro é tão grande e tão fremeosa e segura que podem fazer dentro nela mais de 200 navios e naus. (CAMINHA, 2000, p. 10)].

After exploring the coast and establishing contacts with the native peoples, during only few days, the main fleet continued the travel to India and one of its ships was sent back to Portugal carrying two letters, one of which is the “Letter” of Pero Vaz de Caminha to the King D. Manuel of Portugal about the discovery of Brazil (“Carta a El-Rei Dom Manuel Sobre o Achamento do Brasil”) (SCHWARTZ, 2010, p. 1).

Pero Vaz de Caminha, a knight of a noble family from Oporto, was born in this city in 1450. He was most likely traveling to India to be the scribe of the Portuguese trading post (“Feitoria”) to be built in Calicut, but he was also the scribe of the fleet (SCHWARTZ, 2010; ABREU, 1998). Calicut is the place where he died on the 16th of December 1500, probably the victim of an attack by the Moors on this trading post (MARTINS; MOTA, [1960]).

The reason for Cabral’s Armada deviation from the newly discovered route to India around the Cape of Good Hope to westward has been the subject of a continuing debate among authors (DIAS, E., 1992).

The “Letter” begins with Caminha writing about the finding (“achamento”) of the Vera Cruz lands, a term he used and that will later be questioned by several authors who wonder whether it was really a finding (“achamento”) or a discovery (“descobrimto”). This intense discussion involves the question of whether the arrival of Cabral’s fleet in this land was intentional or occurred accidentally, and whether the Portuguese Crown had prior knowledge of the existence of this land or not. Controversy also exists in respect to whether the term finding (“achamento”) designates accidental and the term discovery (“descoberta”) designates intentionality (ALEGRIA; DAVEAU; GARCIA; RELAÑO, 2007; DIAS, E., 1992).

According to several authors, numerous questions are raised that lead us to believe in the intentionality of the conquest of this new territory (DIAS, E., 1992; DIAS, M., 2001). In an analysis of the historical process of conquest of the Brazilian lands, Manuel Nunes Dias (2001) pointed out that Brazil had an owner before being discovered, since

it had already been divided between Portugal and Spain by the “Treaty of Tordesillas” (assigned in 1494).

The usual explanation that Cabral’s fleet would have accidentally blown west to the Brazilian coast due to contrary winds is not plausible, because it would be the lack of wind and not its excess that would produce this effect (DIAS, E., 1992). In an interview conducted by Manuel Costa Freire, João Paulo Oliveira e Costa stated that King D. João II of Portugal and his advisors, at the time of the “Treaty of Tordesilhas”, already knew the wind system of the southern hemisphere and that navigators had to sail to the southwest to have favorable winds (FREIRE, 2019).

Moreover, the Portuguese navigators had the experience of almost a century of navigation along the coast of Africa, which makes it unlikely that they made a navigational error regarding the arrival in Brazil (DIAS, E., 1992; DIAS, M., 2001) and more probable that the Portuguese had already known the lands to the west (DIAS, E., 1992).

An additional important issue to be raised is that Portugal would already have knowledge of these lands by the expeditions carried out by Christopher Columbus [e.g., João Paulo Oliveira e Costa in the interview conducted by Freire (2019)] or by Duarte Pacheco Pereira (1935, 1988).

Almost all authors, based on information provided by Duarte Pacheco Pereira in his work *Esmeraldo de Situ Orbis* and other research resources, postulate that there was an oceanic expedition to the “western region” ordered by the King (apparently in secret), before the discovery of Brazil, which was led by Duarte Pacheco Pereira in 1498 (PEREIRA, 1935; PEREIRA, 1988; SILVA, 1921). In fact, a support of this finding can be found in chapter II of the *Esmeraldo de Situ Orbis*, as follows:

Most fortunate Prince, we have known and seen how in the third year of your reign in the year of Our Lord 1498, in which your Highness ordered us to discover the Western region, a very large landmass with many large islands adjacent, extending 70° North of the Equator, and located beyond the greatness of the Ocean, has been discovered and navigated; this distant land is densely populated and extends 28° on the other side of the Equator towards the Antarctic Pole. Such is its greatness and length that on either side its end has not been seen or known [...]. Thus if from the shores and coast of Portugal or from the Promontory of Finis Terra or from any other point of Europe, Africa or Asia we sail across the Ocean due West and East, through 36 degrees of longitude (though some points are slightly more distant) which at eighteen leagues to the degree are 648 leagues, we find this land [there is a corruption in the text here], along which the ships and subjects of your Highness now coast at your command and permission. Following this coast 28 degrees from the Equator towards the South Pole there is found much excellent Brazil, with which (and with many other things) the ships of these realms return heavily laden.³ (PEREIRA, 1935, p. 12).

³ “[...] *Bem aventurado Príncipe, temos sabido e visto como no terceiro ano do vosso reinado do ano de Nosso Senhor de mil quatrocentos e noventa e oito, donde nos Vossa Alteza mandou descobrir a parte oucidental, passando além a grandeza do mar oceano, onde é achada e navegada ũa tão grande terra firme, com muitas e grandes ilhas adjacentes a ela, que se estende a satenta graus de ladeza da linha equinocial contra o polo ártico, e, posto que seja assaz fora, é*

There is some disagreement among the authors in respect to the land that was discovered. Considering the information transcribed above, George H. T. Kimble (PEREIRA, 1935, p. 12) observed that the land that can likely be found at the distance referred from the west of Portugal is the Bermudas, but if the point of longitude given is considered it may well correspond to the north-east salient part of Brazil (but this is by no means by sailing “across the Ocean towards the west” from “the shores and coast of Portugal”). The most prevalent opinion among Portuguese authors is that it was Brazil (SILVA, 1921; PEREIRA, 1988), but some of them argue that it could be Greenland, Florida or Newfoundland (PEREIRA, 1988).

The secrecy imposed by the King D. Manuel I involving discoveries in order to prevent the export of maps, nautical instructions and pilots’ observations, especially after the return of Cabral from India⁴, makes it difficult to clarify some doubtful aspects related to them (DIAS, E., 1992; PEREIRA, 1935).

The controversy over whether the discovery/ finding (“achamento”) of the lands of Vera Cruz was intentional or accidental has been ongoing to the present day, but the dominant thesis is that the discovery of the land of Vera Cruz was intentional, irrespective of the term used to describe it is discovery or finding (ALEGRIA; DAVEAU; GARCIA; RELAÑO, 2007).

The “Letter” of Pero Vaz de Caminha has come to be regarded as the foundational document of Brazilian history, the “birth certificate” of the nation. His report offers accurate details about the geography, nature, climate, the Tupi indigenous people’s habits and customs, the conditions in the new territory, and also suggested the interests and intentions of the Portuguese Crown over it.

The purposes of the present paper are to explore the first impressions of the Portuguese with the new place and its inhabitants, the view of the “Other” and of the female body, the established relations of power and the intentions of the Crown over this new territory.

grandemente povorada, e do mesmo círculo equinocial torna outra vez e vai além em [além de] vinte e oito graus e meo de ladeza contra o polo antártico, e tanto se dilata sua grandeza e corre com muita longura, que de ãa parte nem de outra não foi visto nem sabido o fim e cabo dela [...]; assim que temos sabido que das praias e costa do mar destes Reinos de Portugal, e do promontório de Finis Terra e de qualquer outro lugar da Europa e da África [d’África] e da Ásia [d’Ásia], atravessando além todo o oceano diretamente a ocidente, ou a loeste segundo ordem de marinbaria, por trinta e seis graus de longura, que serão seiscentas e quarenta e oito léguas de caminho, contando a dezoito léguas por grau, e a lugares algum tanto mais longe, é achada esta terra não navegada pelos navios de Vossa Alteza e, por vosso mandado e licença, os dos vossos naturais. E, indo por esta costa sobreditã, do mesmo círculo equinocial em diante, por vinte e oito graus de ladeza contra o polo antártico, é achada nela munto e fino brasil com outras muitas cousas de que os navios nestes reinos vem grandemente carregados”. (PEREIRA, 1988, p. 20-21).

⁴ According to Kimble, it has been shown by several authors that, in the pursuit of the goal of maintaining the monopoly of trade in Guinea and the adjacent coasts of Africa, successive kings of Portugal decided on the suppression of all information that aroused the interest of other powers. King D. John II (reigned from 1481-1495) had already made efforts to “prevent leakage of information either from printed or manuscript sources”. These efforts also included the silence of his official chroniclers, Ruy de Pina and Zurara, on matters of discoveries. During the reign of Manuel I this vigilance was intensified, particularly after Cabral’s return from India. Inclusive, the king decreed the death penalty for anyone sending information, maps, nautical instructions and pilot observations abroad (PEREIRA, 1935).

The first encounters with Brazil and native peoples: the crown intentions and relations of power

In the “Letter” to King D. Manuel about the discovery of Brazil, written in 1500 [found in the “Torre do Tombo” archive in 1773 (MARTINS; MOTA, [1960]), and first published in 1817 (CASTIGAN, 2008)], the indigenous people are seen as exotic beings, like Adam and Eve before the Fall, and the local luxurious nature is referred to as a paradise. In fact, the “Other”, when speaking of the indigenous, is regarded with interest, respect, and is sometimes associated with the state of original purity. It is his image of the indigenous, as representative of the “Golden Age”, that is expressed by missionaries and men with a high humanistic sense (SOARES, M. L., 2009). Similarly, the image of Pero Vaz de Caminha of the indigenous women (which he describes in contrastive comparison with the Guinean women) reveals some attraction on the part of the Portuguese man, because – as he states – they have “[...] their hair very black, long down to the shoulders”⁵ (CAMINHA, 2000, p. 11, our translation) and walk naked, as well as men. This objective description of the first sixteenth-century reporter is also a distanced image of the “Other” (SOARES, M. L., 2009), but distancing does not necessarily imply rejection. Instead, in Caminha’s description, we perceive a certain attachment, a sexual inclination for the indigenous woman, a woman who would cause, in whole or in part, envy to many Portuguese women (SOARES, M. L., 2009).

The narrative about women is done through a specific view. The first record about Brazil must be understood considering that it was written in the last year of the 15th century, by a man, who was European and Catholic. Thus, in the perspective or focus of Pero Vaz de Caminha’s “Letter” we find the cultural tendency of that 15th and 16th century profile. We considered – like Saussure – that “[...] far from saying that the object precedes the point of view, we would say that it is the point of view that creates the object”⁶ (SAUSSURE, 1997, p. 15, our translation).

Certain peculiarities in the writing of Pero Vaz de Caminha allow the understanding of the prevailing thought in the Portugal of the fifteen hundreds (SOARES, M. L., 2016). The “Letter” shows us the intentions of the Portuguese Crown with the territory and what were the first impressions regarding the new place and its inhabitants. In line with Max Weber (2004), who seeks to understand the meaning of the so-called social actions and find the causal links that determine them, we can see in Caminha’s “Letter” what Weber calls “social goal-oriented rational action” / “social-purposeful action”. In fact, the action is rational if there is an end of action that is logically sought, and there is the choice of the best means to achieve this end. In the “Letter”, the social power relations (the action) are effectively drawn under the perspective of domination of the “Other” (the end), a fact that will be confirmed with the subsequent colonization.

⁵ “[...] cabelos muito pretos, compridos, pelas espáduas” (CAMINHA, 2000, p. 11).

⁶ “[...] bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto” (SAUSSURE, 1997, p. 15).

From the impressions taken and registered in the “Letter”, we can recognize the construction of an image of those inhabitants in records full of visualism and taste for detail.

However, it is necessary to consider the conditions of production of this image from another one: the image that was constructed by those who arrived there. As a civilization, Portugal, at the time, was experiencing “[...] a period of change: the ‘hundred glorious years’ that represent a time of artistic and cultural boom”⁷ (SOARES, M. L., 2007, p. 9, our translation), a renewal, in part, arising from humanism. Portugal became, in fact, a Renaissance state, with new social, political, and legal systems and the progressive affirmation of a mentality that reflected the modern worldview, centered on the “transoceanic naval experience”⁸ (SOARES, M. L., 2007, p. 11, our translation).

It is in this context of voyages that the navigators of the fleet commanded by Pedro Álvares Cabral encountered a civilization whose apparent simplicity represented everything they were not, and therefore meant liberation, but also contradiction, as explained by Limberti (2012, p. 16, our translation):

A subject perceives the other from the viewpoint of himself. Respect or contempt, appreciation or indifference, among other passions and value judgments, can be aroused from the levels of congruence and incongruence between the senses, which, in turn, determine how the values will be apprehended (positively or negatively). The subjects act as mirrors, with varying degrees of optical effects. If they belong to the same community, the effects tend to reflect images of identity; if they belong to different communities (here included different cultures and civilizations), the effects tend to reflect images of contradictoriness, contrariness, opposition, and incongruence.⁹

Besides reporting an important part of the history of Brazil’s foundation, Caminha’s writing brings the discovery of new territories, the paradise, the nudity, as well as the attempt to return to the ideals of Antiquity. The description of the indigenous social behaviors that, in the author’s view, are sometimes considered naïve/pure and sometimes bestialized, lead us back to the manuals of civility existing in Portugal, that serve as a model of reference. Thus he describes the first contacts with the indigenous in this way:

⁷ “[...] *um período de mudança: os ‘cem anos gloriosos’ que representam um tempo de auge artístico e cultural*” (SOARES, M. L., 2007, p. 9, emphases in the original).

⁸ “[...] *“experiência naval transoceânica”* (SOARES, M. L., 2007, p. 11).

⁹ *“Um sujeito vê o outro a partir do olhar de si mesmo. O respeito ou o desprezo, o apreço ou a indiferença, entre outras paixões e juízos de valores, podem ser suscitados a partir dos níveis de congruências e incongruências entre os sentidos, os quais, por sua vez, determinam como os valores vão ser apreendidos (positiva ou negativamente). Os sujeitos atuam como espelhos, com graus de efeitos óticos diversos. Se pertencem à mesma comunidade, os efeitos tendem a refletir imagens de identidade; se pertencem a comunidades diferentes (aqui incluídas culturas e civilizações diferentes), os efeitos tendem a refletir imagens de contraditoriedade, contrariedade, oposição e incongruência”* (LIMBERTI, 2012, p. 16).

They were dark brown and naked, and had no covering for their private parts, and they carried bows and arrows in their hands. They all came determinedly towards the boat. Nicolau Coelho made a sign to them to put down their bows, and they put them down. (SCHWARTZ, 2010, p. 2).

[*Eram [...] pardos, todos nus, sem nenhuma coisa que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos e suas setas. Vinham todos rijos [rijamente, correndo] para o batel e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pusessem [depusessem, pousassem] os arcos; e eles os puseram* (CAMINHA, 2000, p. 6)].

For many theorizers, this first contact was extremely symbolic, because the small (non-verbal) dialogue between the two civilizations already represents a subjugation of the Indians. In the first moment, the natives showed confidence and grandeur. They were described carrying bows and arrows and as having a firm posture. After only one orderly gesture from the Portuguese sailor, their warrior image got deconstructed.

Analyzed from the standpoint of otherness, the native could have only practiced an act of cordiality and goodwill. Caminha certainly perceived it differently, as demonstrated by the discourse of his “Letter”. He shows his first look of superiority when he perceives the obedience of the “Other” in face of just a sign/ an order

Pero Vaz de Caminha, as the scribe of the Portuguese fleet, was the official eyewitness of the event (ABREU, 1998). The structure of the text written to D. Manuel is clear and, although it shows an intentional intimacy, is a text of great erudition. With a detailed narrative, in respect to both the sea and land, Caminha also describes his impressions concerning the native people, their habits and customs as a Portuguese man, having the intention to not turn the reality more beautiful or uglier than it really is or seems to him [“creia (Vossa Alteza) que por afremosentar nem afeiar haja aqui de pôr mais que aquilo que vi e me pareceu”] (SCHWARTZ, 2020, p. 1; CAMINHA, 2000, p. 4). Brazil belongs to the so-called “New World”, being, as such, a very young territory compared to Europe.

Despite the enduring controversy over whether the discovery of Brazil was intentional or accidental, was a discovery or a finding (“achamento”), the ignorance or previous knowledge of the lands does not invalidate the fact that there were indigenous populations there, the local inhabitants. It is important to point out that the historiography for a long period acknowledged the Lusitanian achievement of great deeds while discarding the presence of the native peoples. It is clear that the Portuguese were, in fact, looking for new lands in order to explore it, and the search for precious metals and other riches was an unquestionable fact. Portugal’s mercantilist interests are already clearly evidenced in Caminha’s “Letter”.

In the perspective of Enrique Dussel (1993), presented in the work *1492: O Encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*, discoveries are an invention of Western Europe and are part of the myth of modernity, where the victim becomes guilty and the invader, paradoxically, is innocent. For the author, indigenous history has been affected, in every way, by colonization and natives are the first victims of modernity, as they had to survive inhuman oppression (DUSSEL, 1993).

Caminha reports the efforts to communicate with the indigenous people in an attempt to identify if there is gold and silver in lands of Vera Cruz. Their exploratory intention is visible, since contact with the “primitive” peoples, as Caminha reports in his missive, is made gradually and through barter.

The ingenuity of the natives is seen as primitivism, but without negative moral intentions. The discourse present in the “Letter” refers to the values of antiquity related to the “Golden Age”, an era known as a period of stability, peace and harmony, according to Hesiod.

The nakedness found in the tropics is further related to the Biblical allegory of Adam and Eve and their innocence in relation to what was around them. For Jacques Revel (2009), the original sin is directly associated with nudity. Clothing obeyed religious norms and, once the body was covered, the sin could not be passed on to another person. The modes of civility were socially adjusted and all bodily and gestural expressions should be revised, in order to not relapse into or repeat less appropriate or unacceptable attitudes.

In his book *The Renaissance*, Nicolau Sevcenko (1994) refers that, at that time, the Humanists were all Christians and interpreted the Gospel according to ancient ideals. Since anthropocentrism gives man capacity to know more and more and to dominate the world he is getting to know – which partly explains the reason for the great navigations – as man is the supreme work of nature, he believes he can exploit it¹⁰. In fact, at the time of the great navigations, the mentality centered on anthropological optimism and on the cult of reason dictated the idea of the possibility of dominating nature to the European Man. Moreover, the purpose of the voyages was not only to explore the territory, but also to dominate the people of the lands encountered, instilling the idea of the “supremacy of the old world” of Europe (SOARES, M. L., 2009), which was considered the standard model. In the modern view, the world was open and possessed infinite riches and the Portuguese through observation and experience, broadened the knowledge of the world and of mankind (SOARES, M. L., 2016; SOARES, M. L.; SOARES, M. J., 2020)¹¹. As Caminha explained in his “Letter” to the King, this group, when getting off the boats, did not enter into the territory by force, but with care and caution not to cause conflict with those who lived there.

The imagery of the Modern Age is linked to Antiquity, the paradise of Adam and Eve was lost. When the caravels sighted the mount named Pascoal, the link with this place is immediately perceived. In many passages, Caminha describes Brazil as a flat land

¹⁰ For the essayist, the world in the Middle Ages was based on the figure of God and on the idea that the earth was finite, with the economy polarized in few regions, according to the structure of the feudal system. Human actions were all subordinated to religious dogmas, and everything was explained according to the divine will, with reason being synthesized in faith.

¹¹ The Portuguese contribution to the Renaissance was experimental, mechanical, and nautical knowledge. It was proven that the Indian Ocean is navigable; the Torrid Zone is habitable; the world is not flat and has different regions; new climates, faunas, floras, landscapes, customs were unveiled, opening the human horizon to the recognition of the exotic and the relative. The existence of antipodes was proved. The variety of languages and races, in the uniformity of humankind, were recognized. From then on, a new philosophy of knowledge was founded, making possible a quantitative and qualitative advance, namely: to know more in a different way (SOARES, M. L., 2016; SOARES, M. L.; SOARES, M. J., 2020).

of vast forests of great trees. According to the Holy Scriptures, God provides everything necessary for human subsistence, as long as no sin is committed. Caminha sees that the innocence of the natives is genuine, they live in a sin-free state concerning their nakedness, and thus they were not committing any infraction, which enabled them to be converted:

They seem to be such innocent people that if we could understand their speech and they ours, they would immediately become Christians, seeing that, by all appearances, they do not understand about any faith. Therefore, if the exiles who are to remain here learn their speech and understand them, I do not doubt but that they will follow that blessed path Your Majesty is desirous they should and become Christians and believe in our holy religion. May it please God to bring them to a knowledge of it, for truly these people are good and have a fine simplicity. (SCHWARTZ, 2010, p. 6).

[Parece-me gente de tal inocência que, se os homens entendesse e eles a nós, que seriam logo cristãos, porque eles não têm nem entendem em nenhuma crença, segundo parece. E, portanto, se os degradados que aqui háo-de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido, segundo a santa tenção de Vossa Alteza, fazerem-se cristãos e crerem na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. (CAMINHA, 2000, p. 25)].

Domination is something that passes through the acceptance of the interference performed in the individuals' ways of conduct. The contact between the indigenous peoples and the Portuguese occurred through curiosity regarding their habits and customs. Bartering was the first domination mechanism used by the Portuguese, when they realized that the Indians estranged their presence.

The Portuguese brought with them strange goods for this culture and, through the new, the relationship between the dominant and the dominated was legitimized.

Now the admiral ordered Nicolau Coelho and Bartolomeu Dias to go on shore and take the two men and let them go with their bows and arrows. He also ordered each of them to be given a new shirt, a red bonnet, a rosary of white beads of bone, which they put on their arms, a varvel, and a bell. And he sent with them, to remain there, a banished youth of the household of Dom João Telo, named Afonso Ribeiro, who was to stay with them there and learn about their lives and their customs. (SCHWARTZ, 2010, p. 4).

[E daqui [o capitão-mor] mandou o capitão Nicolau Coelho e Bartolomeu Dias que fossem em terra e levassem aqueles dous homens e os deixassem ir com seu arco e setas, a cada um dos quais mandou dar uma camisa nova e uma carapuça vermelha e um rosário de contas brancas d'osso, que eles levavam nos braços, e um cascavél [guizo] e uma campainha. E mandou com eles para ficar lá um mancebo degradado, criado de dom João Telo, a que chamam Afonso Ribeiro, para lá andar com eles e saber de seu viver e maneira [maneiras]. (CAMINHA, 2000, p. 10)].

Caminha's "Letter" is inserted in the testimony literature. The narration is made since the departure from Belém and the official scribe describes his impressions of the

new land and, in his writing, the Portuguese have individual and defined roles, while the Indians are described collectively and always with reference to their “habits”, that are considered “strange” by the narrator.

For Novaes (1999), seeing the “Other” is partly an intellectual act, because the appearance is built through previously constituted notions, that is, the imaginary. In the “Letter”, we can see how strange the Europeans found the natives, as they never tried to find any familiar traits in them. Also according to Caminha:

They are of a dark brown, rather reddish color. They have good well-made faces and noses. They go naked, with no sort of covering. They attach no more importance to covering up their private parts or leaving them uncovered than they do to showing their faces. They are very ingenuous in that matter. They both had holes in their lower lips and a bone in them as broad as the knuckles of a hand and as thick as a cotton spindle and sharp at the end like a bodkin. They put these bones in from inside the lip and the part which is placed between the lip and the teeth is made like a rook in chess. They fit them in such a way that they do not hurt them nor hinder them talking or eating or drinking (SCHWARTZ, 2010, p. 3).

[A feição deles é serem pardos, maneira d’ avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura, nem estimam [nem se importam com] nenhuma cousa cobrir nem mostrar suas vergonhas. E estão acerca disso com tanta inocência como têm em mostrar o rosto. Traziam ambos os beiços de baixo furados e metido por eles um osso branco de comprimento duma mão travessa e de grossura dum fuso d’ algodão e agudo na ponta como furador. Metem-no pela parte de dentro do beiço e o que lhe fica entre o beiço e os dentes é feito como roque de xadrez; e em tal maneira o trazem ali encaixado, que lhes não dá paixão nem lhes estorva a fala, nem comer, nem beber. (CAMINHA, 2000, p. 7-8)].

The physical complexion is subject to a detailed analysis by the European scribe who – coming from an extremely conservative society, where the most that can be seen of a woman are her ankles – is shocked and, at the same time, fascinated by the nudity and perfection of the native women’s bodies:

There were three or four girls among them, very young and very gentle, with their hair very black, long down to the shoulders; and their private parts (shames) were so prominent, so neat and so clean from their hairs that, if we looked at them very well, we did not get ashamed at all.¹² (CAMINHA, 2000, p. 11, our translation).

The writer Jaime Cortesão makes the following comment regarding these observations in his adaptation of the “Letter”:

¹² “Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos, pelas espáduas; e suas vergonhas tão altas e tão çarradinhas e tão limpas das cabeleiras que de as nós muito bem olharmos não tínhamos nenhuma vergonha” (CAMINHA, 2000, p. 11).

This physical perfection of the natives would have greatly impressed those who dealt with them in those first years of contact. Thus, their nakedness would demonstrate their innocence, so, as they had not been corrupted by civilization, they were naturally good, just as God had created them, still living in the bosom of a healthy and welcoming nature. Thus, they were free from sin and were just only waiting for the Word of God to be brought to become good Christians.¹³ (CORTESÃO, 1999, p. 4-5, our translation).

Caminha looks at the native women, attracted by a mixture of naivety and sensuality. Two biases that are very well constructed by the scribe, by making an intelligent polysemic game with the word *shame* (meaning both shame and private parts). In this way, the innocent aspect attributed to the natives is subtly corrupted when the focus becomes the woman:

There were also among them four or five young women, naked and did not look bad. Among them was one with one thigh, from the knee to the hip and the buttock, all painted with that black dye and the rest of them were all of their own color. Another had both knees with their curves painted like this, and also the tops of their feet. And their private parts (shames) were so naked and so innocently uncovered that there was no shame in it. There was also another young woman with a little boy or girl on her lap, tied with a cloth, which I don't know what it was made of, to her breasts, so that only his/her little legs were showing. But the mother's legs and the rest of her body didn't have any fabric.¹⁴ (CAMINHA, 2000, p. 17, our translation).

The dazzle for the new described by Caminha does not only concern cultural aspects. There is a sexual attraction of the Portuguese man towards the native women. In the "Letter", the clerk of the armada uses the word *shame* (*vergonha*) with different meanings (meaning both shame and private parts). This word is associated with the European and Catholic cultural view of the parts of a woman's body that are sexualized, and also denotes the act of looking at these naked natives without any embarrassment or modesty. Caminha even commits the inelegance of comparing them to European women:

¹³ "Essa perfeição física dos indígenas teria impressionado bastante quem com eles lidou nesses primeiros anos de contacto. Assim, a sua nudez demonstraria a sua inocência, pois, como não tinham sido corrompidos pela civilização, eram naturalmente bons, tal como Deus os tinha criado, vivendo ainda no seio de uma natureza sã e acolhedora. Estavam, então, isentos do pecado, e aguardavam apenas que até eles fosse levada a palavra de Deus para que se tornassem bons cristãos" (CORTESÃO, 1999, p. 4-5).

¹⁴ "Também andavam, entre eles, quatro ou cinco mulheres moças, assim nuas que não pareciam mal, entre as quais andava uma com uma coxa, do joelho até ao quadril e a nádega, toda tinta daquela tintura preta e o resto todo da sua própria cor. Outra trazia ambos os joelhos com as curvas assim tintas e também os colos dos pés. E suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas que não havia aí nenhuma vergonha. Também andava aí outra mulher moça com um menino ou menina ao colo, atado com um pano não sei de quê aos peitos, que não apareciam senão as perninhas, mas as pernas da mãe e o resto não traziam nenhum pano." (CAMINHA, 2000, p. 17).

And the body of one of those girls was all painted, from the bottom to top, with that tincture. And her body was so well-modeled and so rounded, and her shame they had seen her features, would feel ashamed for not having theirs look like hers.¹⁵ (CAMINHA, 2000, p. 12).

When doing this comparison, Caminha makes clear his preference for the native woman that he considers so *graceful*, that – in his view – would cause great embarrassment and envy of the Europeans. One cannot forget that Caminha adheres to a worldview in which “[...] the body was censored and repressed, according to medieval European and Portuguese beliefs”¹⁶ (GONZAGA, 2004, p. 51, our translation).

In the “Letter”, it is possible to find several characteristics that coincide with the thought of the contemporary Portuguese man, a fact that is profitable to the analysis, interpretation, and critical reflection of historical sources. Today (SOARES, M. L.; FONSECA; SOARES, M. J., 2020), as in the past, the Brazilian woman is characterized by Caminha’s stereotype: she is the exotic woman, with a rounded body, comfortable with nudity, brown skin, and long hair:

Only one woman came with those who were with us to-day. She was young and stayed throughout the Mass. We gave her a cloth to cover herself with and put it around her. But she did not pull it down to cover herself when she sat down. Thus, Sire, the innocence of Adam himself was not greater than these people’s, as concerns the shame of the body. (SCHWARTZ, 2010, p. 8).

[Entre todos estes que hoje vieram não veio mais que uma mulher moça, a qual esteve sempre à missa, à qual deram um pano com que se cobrisse e puseram-lho darredor de si. Mas ao assentar não fazia memória de o muito estender para se cobrir. Assim, Senhor, que a inocência desta gente é tal, que a d’Adão não seria mais quanta em vergonha. (CAMINHA, 2000, p. 29)].

It is possible to state that the indigenous people were seen as exotic beings, similar to Adam and Eve, and nature is described as a paradise. The innocence of natives is highlighted in several moments. Throughout his narrative, Caminha intends to dispel the idea of the Tupiniquim Indians as sinners, and states that they are simple and docile, and their conversion is easy. He also states that if they had knowledge of the faith, they would certainly be Christians.

Conversion is used for domination, although the Christian faith is at first strange to the indigenous people. Religion is thoughtfully placed in the native daily life, and natives gradually become converted to the Christian faith and to new habits and customs. The barter can be considered not only a way to establish and solidify social relations, but also

¹⁵ “E uma daquelas moças era toda tinta [tingida], de fundo a cima, daquela tintura, a qual, certo, era tão bem feita e tão redonda e sua vergonha, que ela não tinha, tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela.” (CAMINHA, 2000, p. 12).

¹⁶ “[...] o corpo era censurado e reprimido, de acordo com as convicções medievais” (GONZAGA, 2004, p. 51).

to highlight the naivety of the natives, since they would be easily ensnared by European novelties, brought by a people who consider themselves “civilizing and dominant”¹⁷ (SOARES, M. L., 2009, p. 189, our translation).

Conclusions

We highlight the importance of the “Letter” as a report or travel relation about the finding of the lands of Vera Cruz. In detriment of all past indigenous history, of which there is no written record, Caminha recognizes with his “Letter” the foundation of Brazil and his writing reinforces elements of domination, which are an integral part of European culture.

Even today, the recognition that the “Letter” is “the birth certificate of Brazil”¹⁸ (MACHADO, 1996, p. 95, our translation) validates the Eurocentric history and the view of this country from the perspective of domination, therefore, in a one-sided way.

By analyzing the “Letter” written by Pero Vaz de Caminha, it can be said that the approach to this document is dynamic and that it contributes to the understanding of Portuguese mentality and culture. Thus, it contains structural elements of the construction of pre-conceived attributes (which are commonly accepted and characterized by immutability) reflecting a given society and of a stereotypical image of Brazilian women (SOARES, M. L.; FONSECA; SOARES, M. J., 2020).

Caminha’s discourse can be considered the founding matrix of the representation of Brazilian women by the Portuguese. Colonization is the main refractor of the image of the Indian and of women by the Portuguese. It imposes a power structure and a monastic framework, that do not integrate the Indian and where the colonizers themselves are confined, at first, of pursuing the utopian mission of finding, and then establishing relations between the man of the old and the new world (SOARES, M. L., 2009).

Caminha, by seeing the nude natives, does not only have an anthropological view, but also a sexualized one. This view ended up leaving marks in the construction of the “image” of Brazilian women, both in Brazil and abroad. The Brazilian woman is constantly pointed out for the high rates of sexual tourism, and the biotype is still that of rounded shapes, suntanned skin, and well-shaped features. This image of the “Other” is made of commonplaces, revealing reductionism on the part of European men (SOARES, M. L.; FONSECA; SOARES, M. J., 2020).

Considering the temporality of texts, Mikhail Bakhtin (1992, p. 364, our translation) states that “[...] the great works of literature take centuries to be born, and at the moment they appear we harvest only the ripe fruit of a slow and complex gestation”¹⁹. Paraphrasing this author, today, in Brazil, we harvest the ripe fruit of a complex, pain-

¹⁷ “civilizador e dominante” (SOARES, M. L., 2009, p. 189).

¹⁸ “a certidão de nascimento do Brasil” (MACHADO, 1996, p. 95).

¹⁹ “[...] as grandes obras da literatura levam séculos para nascer, e, no momento em que aparecem, colhemos apenas o fruto maduro, oriundo do processo de uma lenta e complexa gestação” (BAKHTIN, 1992, p. 364).

ful, and slow gestation of the history of a colonized country, which is the target of a stereotyped representation, and that establishes with Portugal – despite the common language – a kind of asymmetrical relations.

SOARES, M. L. C.; FONSECA, L. M. P. O.; SOARES, M. J. C. Achamentos na Carta de Caminha e o olhar dos portugueses sobre a mulher brasileira. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 85-101, jul./dez. 2022.

- **RESUMO:** *O foco deste estudo é uma abordagem do ponto de vista sociocultural e histórico-literário da “Carta de Achamento do Brasil”, escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel I de Portugal. Além de se destacarem as primeiras impressões dos portugueses com o novo lugar e os seus habitantes, evidenciam-se igualmente as intenções da Coroa sobre o território e as relações de poder anunciadoras da intenção exploratória do Brasil, confirmada pela colonização posterior. Perspectivando a visão do “Outro” e analisando o discurso de Caminha em torno dos olhares construídos sobre o corpo feminino, visam-se abordar neste artigo aspectos como as impressões sobre a mulher, a nudez, a leitura do corpo e suas imbricações na sexualidade. Visa-se, enfim, refletir sobre o modo como a “Carta” pode oferecer elementos para a compreensão da imagem da mulher brasileira no imaginário masculino português.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *“Carta” de Caminha. Mulher. Corpo feminino. Sexualidade. Relações de poder. Descobrimientos.*

Referências

ABREU, J. C. **Chapters of Brazil’s colonial history 1500-1800.** Oxford: University of Oxford Press, 1998.

ALEGRIA, M. F.; DAVEAU, S.; GARCIA, J. C.; RELAÑO, F. Portuguese cartography in the renaissance. *In: WOODWARD, D. (ed). The history of cartography in the European renaissance.* Chicago: University of Chicago Press, 2007. v. 3, p. 975-1068.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BETTENCOURT, F. Os equilíbrios sociais do poder. *In: MAGALHÃES, J. R.; MATTOSO, J. (coord.). História de Portugal: do alvorecer à modernidade: 1480-1620.* Lisboa: Estampa, 1997. v. 3, p. 139-176.

CAMINHA, P. V. **A carta de Pêro Vaz de Caminha.** Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

CASTIGAN, L. H. Court culture, ritual, satire, and music in colonial Brazil and Spanish America. *In: CASTRO-KLAREN, S. (ed.). A companion to Latin American literature and culture.* Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p. 137-145.

- CORTESÃO, J. **A carta do descobrimento**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1999.
- DIAS, E. M. Brazil's birth certificate: the Letter of Pero Vaz de Caminha. **Pacific Coast Philology**, State College, v. 27, n. 1/2, p. 10-15, 1992.
- DIAS, M. N. **Expansão europeia e o descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- DUSSEL, E. **1492: o encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FREIRE, M. C. Tordesilhas: portugueses tinham 60 anos de experiência do Atlântico e Castela dois. **Diário de Notícias**, Lisboa, 7 jun. 2019. Available in: <https://www.dn.pt/pais/tordesilhas-portugueses-tinham-60-anos-de-experiencia-do-atlantico-e-castela-dois-10986574.html>. Access in: 3 Jan 2023.
- GONZAGA, S. **Curso de literatura Brasileira**. Porto Alegre: Ed. Leitura XXI, 2004.
- LIMBERTI, R. C. P. **A Imagem do índio: discursos e representações**. Dourados: Imprensa da Universidade Federal da Grande Dourados, 2012.
- MACHADO, A. M. **Dicionário de literatura portuguesa**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- MARTINS, J.; MOTA, J. (org.). **Selecta literária**. Lisboa: Livraria Didática, [1960]. v. 2
- MENDES, A. R. A vida cultural. In: MAGALHÃES, J. R.; MATTOSO, J. (coord.). **História de Portugal: do alvorecer à modernidade: 1480-1620**. Lisboa: Estampa, 1997. v. 3, p. 333-371.
- NOVAES, A. **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PEREIRA, D. P. **Esmeraldo de Situ Orbis**. Translation G. H. T. Kimble. London: The Harkluyt Society, 1935.
- PEREIRA, D. P. **Esmeraldo de Situ Orbis**. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1988.
- REVEL, J. O uso da civilidade. In: ARIÈS, Ph.; CHARTIER, R. (org.). **História da vida privada: da renascença aos séculos das luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. v. 3, p. 169-208.
- SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- SCHWARTZ, S. B. **Early Brazil: a documentary collection to 1700**. New York: Cambridge: University Press, 2010.
- SILVA, L. P. Duarte Pacheco Pereira precursor de Cabral. In: DIAS, C. M.; VASCONCELOS, E.; GAMEIRO, R. (dir.). **História da colonização Portuguesa do Brasil**. Porto: Litografia Nacional, 1921. v. 1, p. 223-256.

SOARES, M. L. C. **Do renascimento à sua questionação**: Sá de Miranda. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2007. v.1.

SOARES, M. L. C. O encontro do velho continente com o novo mundo na Carta a El-Rei Dom Manuel sobre o achamento do Brasil. *In*: SOARES, N. N. C.; MOREDA, S. L. (ed.). **Gênese e consolidação da ideia de Europa**: idade média e renascimento. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Universidad de Extremadura, 2009. v. 4, p. 171-191. Available in: <https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/38946>. Access in: 29 July 2022.

SOARES, M. L. C. **Portugal de Quinhentos e saber experimental**. São Francisco: Slideshare, 2016. Available in: <https://pt.slideshare.net/marialuisacastrosoares/portugal-de-quinhentos-e-saber-experimental>. Access in: 1 July 2022.

SOARES, M. L. C.; FONSECA, L. M. P. O.; SOARES, M. J. C. A mulher brasileira no imaginário do homem Português: da Carta de Caminha ao registo estatístico atual: igualdade(s), diferença(s) e estereótipo(s). *In*: REBELO, A.; MIRANDA, M. (coord.). **O mundo clássico e a universalidade dos seus valores**: homenagem a Nair de Nazaré de Castro Soares. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2020. v. 2, p. 321-336. Available in: <http://monographs.uc.pt/iuc/catalog/view/162/325/601-1>. Access in: 30 Aug. 2022.

SOARES, M. L. C.; SOARES, M. J. C. A imagem do Oriente, a identidade pessoal, a visão do Nós e do Outro na Peregrinação de Fernão Mendes Pinto. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 1, p.115-133, 2019.

SOARES, M. L. C.; SOARES, M. J. C. The literary and cultural resonances of the myth of Henry: The Lusiads and Pilgrimage. **Trames**: journal of the humanities and social sciences, Durham, v. 24, n. 2, p. 179-199, 2020.

SEVCENKO, N. **O renascimento**. São Paulo: Saraiva, 1994.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

LA DOBLE IMPRONTA DE LA MEMORIA EN *LAZOS DE FAMILIA. RELATOS CON IMÁGENES* DE GERMÁN MARÍN¹

Mariela FUENTES LEAL*
Juan D. CID HIDALGO**

- **RESUMEN:** El presente artículo interroga la propuesta interartística de Germán Marín en *Lazos de familia. Relatos con imágenes*, proyecto testamentario y memorial, compuesto de una serie de archivos coleccionados y montados episódicamente. En el volumen, analizamos tres líneas principales: el tiempo, el territorio y el yo, a través de las cuales el autor expone una doble impronta, visual y escritural, que exige el mismo statu *sígnico* en imágenes y textos. Este carácter iconotextual otorga la posibilidad de ingreso a otros niveles de sentido, sobre todo cuando la curaduría de ambas manifestaciones artísticas responde a la conjuración del pasado en un entrecruce memorial: individual y colectivo, de resistencia al olvido.
- **PALABRAS CLAVE:** Iconotexto. Memoria. Álbum. Tiempo. Historia.

Pese a todo, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber miraras tal y como se merecían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria. Georges Didi-Hubermann (2004, p. 17).

Desde que Roland Barthes (1989) asegurara –con justa razón– que las fotografías son fantasmas (*Spectrum*) y que son vehículos de retorno de lo muerto, su uso y su incorporación al flujo textual, ha significado un cambio interesante en la medida que la expresión memorial, su carácter testimonial y conjurador del olvido, quedan en entredicho justamente por su relación con la muerte, la finitud y la cesación. Sin embargo, creemos que precisamente en esta tensión entre fotografía y memoria individual es que se cifra el

* UDEC – Universidad de Concepción. Facultad de Humanidades y Arte – Departamento de Español. Concepción-Chile. jdcid@udec.cl

** UDEC – Universidad de Concepción. Facultad de Humanidades y Arte – Departamento de Español. Concepción-Chile. mariefue@udec.cl

¹ Este artículo incorpora resultados de la investigación “Reflexión y resistencia desde la poética de las ruinas de Germán Marín”. FONDECYT. N°11170585. Además, este trabajo forma parte de una investigación mayor de la Universidad de Concepción denominada “Poéticas en torno a las ruinas en la literatura latinoamericana de los últimos años”(código VRID2022000505INV) cuya investigadora principal es la Dra. Mariela Fuentes Leal.

Artigo recebido em 25/09/2022 e aprovado em 12/11/2022.

carácter *sui generis* de *Lazos de familia. Relatos con imágenes* (MARÍN, 2001) del novelista chileno Germán Marín (1934-2019)².

En primera instancia el título de la “novela” del escritor chileno nos lleva de inmediato a otorgarle el carácter de iconotexto (KRIEGER, 1967; HEFFERNAN, 1993, 1999; MITCHELL, 1994; WAGNER, 1996; CLÜVER, 1997; WEBB, 1999; PIMENTEL, 2003), fundamentalmente porque esta conjunción verbal nos emplaza a concebir un relato vehiculado por las imágenes donde convergen, “ilustran”, se coleccionan, se testamentan, se montan, yuxtaponen y se articulan elementos de naturaleza distinta aunque hermanas (PLATA, 2009)³ con el fin de conjurar el olvido colectivo a partir de la colección, exhibición, montaje y reflexión curatorial privada.

Dicho esto, proponemos que *Lazos de familia...* articula un proyecto testamentario y memorial, compuesto de una serie de archivos coleccionados y montados episódicamente, desarrollado en tres líneas principales: el tiempo, el territorio y el yo, a través de las cuales Germán Marín expone una doble impronta, visual y escritural, en que conjuga la memoria individual y colectiva, a partir de un intrincado y valioso trabajo interartístico.

² La tendencia del autor por relacionar su obra con el mundo plástico y/o artístico está presente desde los paratextos icónicos de sus primeras novelas publicadas. En *Las cien águilas*, Marín (1997, p. 358) afirma: “[...] el día que publique los tomos de *Historia de una absolución familiar*, no dejaré que el editor elija a su capricho los motivos gráficos de las portadas. Deseo que éstos tengan una relación poética con el contenido de cada libro”. De esta manera, la trilogía *Historia de una absolución familiar* compuesta por las novelas *Círculo vicioso* de 1994, *Las cien águilas* de 1997 y *La ola muerta* de 2005, exhibe: “Mit Federhut + Schwarzem” óleo sobre tela de Paul Wunderlich de 1973 y portada de *Círculo vicioso* (MARÍN, 1994); un montaje formado por un fragmento de la pintura de 1962 “El dominio de Arnheim” del pintor surrealista René Magritte, y una fotografía del archivo personal del autor en el casino de cadetes de la Escuela militar portada de *Las cien águilas* (MARÍN, 1997); “La gran ola” xilografía del japonés de Katsushika Hokusai, compuesta entre 1830 y 1835, portada de *La ola muerta* (MARÍN, 2005). También está presente una fotografía de Armindo Cardoso en la portada *La segunda mano* (MARÍN, 2009). Por otro lado, exhibe –ahora dentro del texto, pero antes de su inicio (a manera de epígrafe)– “El origen del mundo” de Gustave Courbet en *Ídola* (MARÍN, 2000). En todas estas obras el componente icónico asume un compromiso parental cuya reciprocidad es digna de un estudio acabado.

³ Francisco Plata (2009) en, *La novela de artista: el künstlerroman en la literatura española fnisecular*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Texas, Austin, nos acompaña en una breve descripción de los alcances de la hermandad entre literatura y pintura o registro icónico. “El hermanamiento de las artes es tema de reflexión desde Plutarco, quien describía la pintura como poesía muda y la poesía como pintura verbal. Aristóteles, por su parte, equiparaba el color y la forma en pintura a la voz humana en poesía, mientras que Horacio acuñó el tan citado y controvertido *ut pictura poesis*. Con todo, el paralelismo o competencia entre las dos artes hermanas se había planteado aún antes, siendo posiblemente su ejemplo primero y más ilustre la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Ilíada*, que probaba la supremacía del poeta, capaz de hacer ver tan bien como un pintor, y de reunir así los recursos de ambas artes” (PLATA, 2009, 159). El Renacimiento es un momento de auge en la combinación de las dos artes, tanto por la utilización en la pintura de temas extraídos de la Biblia, como por la aspiración en la poesía de apelar a imágenes que pudiesen sugerir las de un cuadro. La preocupación y la reflexión sobre las relaciones entre la poesía y la pintura se convierten en un tema habitual de discusión, que va acrecentándose y para finales del XVII es ya considerado un topos. Con todo, hay también una idea de que la poesía es superior, el arte por excelencia, ya expuesta desde la poética de Aristóteles. Otro momento decisivo en la reflexión sobre el tema del hermanamiento de las artes es el año 1766 en que Gotthold Epharaim Lessing publica su *Laocoonte*, donde se propone la separación entre artes espaciales y artes temporales; de este modo, la pintura “se sirve de colores y formas que se inscriben en el espacio”, mientras que la literatura “se sirve de sonidos que se articulan en el tiempo” (Standish 22). Sin embargo, esta distinción se muestra insuficiente, pues “resulta imposible captar una forma espacial fuera del tiempo; tampoco es posible articular una experiencia temporal sin implicar relaciones de espacio” (Standish 23). Es decir, considerar el tiempo y el espacio no como compartimentos estancos sino a través de una correspondencia interdependiente” (PLATA, 2009, p. 159-160).

El tiempo padecido

En oposición a esa insoslayable propuesta de Marcel Proust (2006) en *El tiempo recobrado*⁴ de su monumental *En busca del tiempo perdido*, publicada en 1913, Germán Marín pareciera exhibir el tiempo, sufrido, angustioso, afligido y padecido, pero a la vez el tiempo de formación, de aprendizaje, de estudios, del sexo, del desorden, de los cambios político y sociales; y de los sueños utópicos. El autor desempolva una carpeta dentro de la cual guardó por años una serie de imágenes que trazan un recorrido desde principios del siglo XX hasta la década de los setenta. Se trata de retazos históricos, culturales, políticos y personales adquiridos por vía familiar o por la experiencia del viaje, los que pretendo enlazar en un libro compacto sin desestimar su condición fragmentaria. La doble impronta de una memoria fisurada y ajada, compuesta por estelas de olvido (RICOEUR, 2008) que representa muchas veces el punto de origen de la obra que el autor pretendía indagar.

Georges Didi-Hubermann (2015) en *Remontajes del tiempo* acuña el término tiempo padecido precisamente para dar cuenta del influjo de las imágenes en la conformación tanto personal como colectiva de los sujetos que hemos vivido en un tiempo cronológico determinado, habitualmente cercanos a conflictos y violencia estatal. Las imágenes tienen, al decir del destacado crítico francés, un rol en la legibilidad de la historia, es decir, en la visibilidad, exhibición, puesta en valor de la imagen en vistas de su asunción a ser considerada como documento (LE GOFF, 1991), como un archivo testimonial que se atribuye un rol político al constituirse como memoria visual, registro objetivo (fotografías, publicidad, etc.), apostilla, glosa e inscripción simbólica que pone en la mirada (lente, encuadre, montaje, curaduría) aquellos acontecimientos sociales y colectivos significativos para el sujeto como para la comunidad nacional de la primera mitad del siglo XX⁵.

⁴ Primera edición en 1927. *El tiempo recobrado* corresponde al séptimo y último volumen que compone *En busca del tiempo perdido*. Según el mismo Proust fue escrito luego del último capítulo del primer volumen de *Por el camino de Swann*. En términos generales, Marcel, el protagonista de la novela, se reencuentra con el pasado y sus actores: amigos envejecidos, alejados de la belleza que los singularizaba y faltos de vitalidad por su cercanía con la muerte. Es un tiempo de retrospectión y balance por donde desfilan, sino todos, muchos de los sujetos que marcaron su vida y quehacer; el personaje rememora el pasado en una especie de balance contable respecto del aporte de cada escena memorial en la configuración de su yo. “Entonces, menos deslumbradora sin duda que la que me hiciera ver que la obra de arte era el único medio de recobrar en tiempo perdido, se hizo en mí una nueva luz. Y comprendí que todos esos materiales de la obra literaria eran mi vida pasada” (PROUST, 2006, p. 177). Y más categóricamente aún: “[...] nuestra vida, la verdadera vida, la vida por fin descubierta e iluminada, la única vida, por consiguiente, vivida en la realidad, esa vida plenamente vida, es la literatura” (PROUST, 2006, p. 174). En ello parecen coincidir Marín y el francés.

⁵ *Lazos de familia...* incorpora e interrumpe su flujo textual en la medida que inscribe imágenes en una especie de “libro-archivo” (BONGERS, 2016), álbum, libro objeto, registro anecdótico, apuntes, inventario, bitácora, etc. El volumen está compuesto por 50 imágenes, incluyendo la portada, las que están distribuidas de la siguiente manera: registro de dos pinturas, tres documentos, una variedad de instantáneas (30 fotografías, 1 fotograma, 2 fotomontaje, 1 fotonovela), cuatro tarjetas postales, dos dibujos, cuatro afiches y una caricatura.

Marín con sus *Lazos de familia. Relatos con imágenes* avanza en esta misma línea, que nos lleva precisamente a configurar lo que Leonor Arfuch (2008, p. 44), en *Crítica cultural entre política y poética*, ha denominado “territorio de intimidad”⁶.

El álbum recopilatorio de imágenes, la colección, el archivo de ficciones (GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, 1990) se comporta como un dispositivo que busca “retratar” al sujeto narrador a partir de aquellos estímulos visuales que se han conectado en el tiempo con su sensibilidad en tanto sujeto fuera del pacto de ficción. Es por ello que creemos que en el (ícono)texto de Marín el tiempo se padece, la seducción por el pasado lleva consigo sus riesgos: el dolor, el conocimiento, el fracaso, la angustia y la desesperanza. Todo el volumen se exhibe como una especie de diario de vida en que el narrador expone su intimidad, su pensamiento, su registro emocional constituido por imágenes fotográficas, documentos, publicidades, caricaturas, fotomontaje, noticias contingentes, etc. (Figura 1) que dejan al narrador/escritor desnudo frente a sus lectores, quienes percibimos el proyecto literario-memorial como una especie de (auto) retrato cubista en que el artista disemina su rostro en los diferentes estímulos plásticos convocados. El filósofo francés Jean Luc Nancy (2006) apunta, en su iluminador trabajo *La mirada del retrato*:

Así pues, el retrato no consiste simplemente en revelar una identidad o un “yo”. Esto es siempre, sin duda, lo que se busca: de ahí que la imitación tenga primeramente su fin en una revelación (en un develamiento que haría salir al *yo* del cuadro; o sea, en un “destelamiento”...). Pero esto sólo puede hacerse – si se puede, y este poder y esta posibilidad son los que está precisamente en juego– a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro-de sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición (NANCY, 2006 p. 15-16, énfasis en el original).

⁶ Leonor Arfuch, destacada intelectual argentina, académica e investigadora (fallecida el 18 de octubre de 2021), cuyo trabajo sobre la invención dialógica y del espacio biográfico, sobre las subjetividades, la memoria y las identidades, nos ha dejado una enorme batería de inquietudes intelectuales. En el capítulo 3 de *Crítica cultural entre política y poética* leemos “Álbum de familia”, texto cuyo interés es la noción de espacio biográfico, apunta “La noción de *espacio biográfico* se reveló de gran pertinencia para el tema: ella permitía incluir, más allá de los géneros literarios tradicionales, todas las variantes que asume actualmente el despliegue sin pausa de la subjetividad, esa tendencia a la instauración del yo en diversas narrativas, ese juego de inmediatez e identificación que compromete, en mayor o menor medida, los territorios de la intimidad –biografías, autobiografías, autoficciones, entrevistas, conversaciones, memorias, diarios íntimos, formas televisivas como el *talk-show* o el *reality show*” (ARFUCH, 2008, p. 44).

Figura 1 – Familia, archivo y publicidad



Fuente: Fotografía familiar “Álbum familiar” (MARÍN, 2001, p. 110), documento de archivo “Paleografía” (MARÍN, 2001, p. 32) y viñeta publicitaria “Ociosas lecturas” (MARÍN, 2001, p. 100).

Lazos de familia..., entonces, se construye como un dispositivo de visibilidad del yo, cuyo pasado problemático evidencia los costos de traspaso a un colectivo, a una instancia memorial amplia que converge con la historia propia, privada, íntima, reservada, personal y, en algunos casos, secreta cuyo eco amplifica zonas de contacto del yo con los otros yoes que de igual modo sufrieron la violencia estatal y que mitificaron, sublimaron, enaltecieron y deificaron algunos de los episodios registrados vía inscripción icónica; o bien que desaprobaron, recriminaron, criticaron, subvirtieron y censuraron esos mismos estímulos en una especie de resistencia a la inscripción de una sola verdad o realidad impuesta por los grupos hegemónicos de cualquier color. Tal es el caso de las imágenes/texto “Entre nosotros” (MARÍN, 2001, p. 44-45), “Amanecer en Santiago” (MARÍN, 2001, p. 50-51) y “Huellas” (MARÍN, 2001, p. 124-125) (Figura 2) en que el autor recoge testimonios de prensa, destacando el ambiente de sospecha del Estado y la caza de brujas sobre los ciudadanos con la pretensión de “limpiar la patria” y “extirpar de Chile el marxismo” para “restablecer una democracia moderna y depurada” (MARÍN, 2001, p. 125). Las imágenes orquestan el carácter fractal de los gestos de la violencia en compás con las palabras que denotan la imposición de un orden estatal a través de decretos de ley. Por ejemplo, Marín denuncia la expropiación de su librería *Letras*, anunciada en el Diario oficial el 15 de mayo de 1974, debido a “que se encuentra en la situación prevista”, referida a la incautación de bienes de partidos políticos.

pasajes ecfrásticos que nuevamente explicitan su subjetividad, sobre lo ausente en aquellas, a la vez que la evocación de retazos memoriales que develan el tiempo padecido referido en las instantáneas y que sostiene ese “incremento icónico” (PIMENTEL, 2012) que otorga a la obra, como dijimos, ese cambio de estatus denominado iconotexto.

Giorgio Agamben (2019, p. 24) en su *Autorretrato en el estudio* y siguiendo a Benjamin apunta que “[...] todo libro lleva consigo un índice histórico que marca el momento en el cual debería ser leído, cuando, muchos años después, esos mismos líderes se decidieron a leerlo, ya era demasiado tarde: la hora de su legibilidad ya había pasado hacía rato”. Para Marín (2001), se trata de ajustar el tiempo de la memoria con el tiempo oficial para develar las ironías de la historia y poner en escena imágenes de lo menor –por ejemplo, indígenas, campesinos, prostitutas– desplazado a los bordes del olvido. Porque en esta obra la literatura se constituye “[...] como operación capaz de rescatar el pasado, no tanto para guardarlo sino para exorcizarlo” (RODRÍGUEZ, 2004, p. 151). La serie de fotografías recuerdan lo ausente, un tipo de distorsión “entre la certidumbre y el olvido” que provoca vértigo y angustia en el sujeto (BARTHES, 1989).

El territorio (com)partido

Como señalamos párrafos arriba, el proyecto de *Lazos de familia...* pareciera definirse a partir de la configuración de un territorio de intimidad, de un álbum abierto de par en par en que el acceso al sentido se encuentra cada vez más lejos de las posibilidades de los lectores (sobre todo aquellos de generaciones más jóvenes), por lo tanto, la posibilidad de descubrir un secreto, por ejemplo, que comprometa la honorabilidad del sujeto es casi nula. La colección de archivos, su montaje discontinuo con heterogéneas preocupaciones, su yuxtaposición alejada de principios organizadores convencionales y el montaje que privilegia la discontinuidad, transforma el texto de Germán Marín en una colección episódica, en una colección/archivo que cede su coherencia interna en pos de remedar el funcionamiento de la memoria, vale decir, de una manera inorgánica que se despliega fuera de normas o privilegios racionales, sino más bien, adviene intuitivamente a partir de la mirada del observador y el deseo de examinar y dar sentido al iconotexto (imágenes / historias). Su condición de archivista está ligada a “[...] el escepticismo, la ironía, el descreimiento, la desmitificación de la prosa [que] producen un hueco por donde se desangra la correspondencia entre la imagen (el retrato) y el relato” (RODRÍGUEZ, 2004, p. 153). Es por este intersticio donde aparece la voz de Marín que amplía, vincula y fabula hasta develar las sombras de un pasado que a veces no es el que pensamos o imaginamos.

Como sabemos con Jacques Derrida (2002, p. 106) “no hay archivos inocentes”, por lo tanto, la configuración episódica –y caótica en sentido técnico⁷– del texto de Marín,

⁷ El trabajo de selección, disposición, edición, montaje y exégesis que realiza el archivista cobra entonces enorme significación, sobre todo si asociamos esta labor, en el caso de los escritores, al narrador y en caso de los artistas plásticos, al curador. Es por ello que valoramos el acto curatorial como una acción al menos

sus intervenciones del flujo textual con imágenes o archivos fotográficos, la descripción más o menos pormenorizada de esas imágenes en el flujo narrativo nos lleva a pensar, a ser interpelados por el proyecto iconotextual mariniano, el cual se abrirá ante nosotros precisamente porque el montaje tiene una intención que lleva a los lectores a concebir orgánicamente el volumen a pesar de su carácter episódico y fractal.

Ambos territorios exhibidos en el soporte libro: el plano textual y el icónico entran en tensión en el cubo blanco (O'DOHERTY, 2011). Las 49 imágenes interiores son incorporadas en las páginas izquierdas, es decir, en primer lugar, para efectos de su lectura y, frente a ellas, se despliegan los textos referidos al ícono –vía écfrasis⁸– y que siguen un patrón plástico. Todos los textos se exhiben como bloques textuales sin cortes o puntos aparte, por lo tanto, buscan imponerse en el territorio de las imágenes cuya naturaleza exhibe expresamente sus límites con lo cual se define su ser y sus márgenes de acción hacia el interior de los lindes de la imagen. En otras palabras, los textos exhibidos en las páginas derechas buscan asemejarse a esa dimensión plástica propia del ícono (Figura 3).

bidisciplinaria. Cuando hablamos de curaduría entendemos, en principio, la labor del especialista del arte capaz de montar, componer, ordenar y distribuir en un plano o soporte determinado (la sala de museo, por ejemplo) los archivos para su exhibición al público. Aun cuando ese montaje y distribución pueda calificarse como caótico o que no tiene una vertebración racional, son los espectadores los que al experimentar la exposición generan los lazos o trama intertextual de comprensión o, al menos, acercamiento al sentido de la obra expuesta. El relato plástico, entonces, adviene al espectador, aun cuando, el sentido aun pueda estar vedado. Brian O'Doherty (2011) en *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* llega más lejos aun cuando atribuye o piensa el contexto como contenido.

⁸ Sin embargo, la “ekphrasis”, desde este punto de partida, se convirtió en la descripción de una obra artística real como ejercicio en el arte de escribir. Ya en la retórica clásica se hablaba de “ekphrasis”, literalmente “descripción”, con el propósito de detener el flujo narrativo a través de un intento de representación espacial. El término fue acuñado por vez primera en los *Progymnasmata* de los siglos I al IV d.C., donde se concebía como una especie de narración descriptiva realizada a partir de cualquier estímulo temático que tenga como requisito la vividez o capacidad de poner el objeto ante los ojos. En otras palabras, dicha descripción debe ser tan fidedigna que el lector debe tener la sensación de encontrarse frente al original. A propósito de esta categoría o recurso literario recomendamos el trabajo de la investigadora Begoña Alberdi Soto (2016), en “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”; y de Iraidá Bárzaga Morales (2018) en “La écfrasis metaléptica: recurso representacional en *Una novelista en el Museo del Louvre*, de Zoé Valdés. Y los libros: *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad* de Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (2011); *Écfrasis: visión y escritura* de Jesús Ponce Cárdenas (2014); *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis* de Irene Artigas Albarelli (2013); y, *Las palabras de la imagen: Ecfrasis e interpretación en el arte y la literatura* de Pedro Agudelo Rendón (2019).

Figura 3 – Fotografía de una escena musical



RETRATO PERUANO

Acostumbrados a escuchar la música del órgano en templos decorados por la solemnidad del barroco, donde la idea de Dios resulta omnipotente como la palabra de un iracundo amo de palacio, no puedo menos de maravillarme ante ese engendro de aparato que, producto del talento del mestizaje, permite a través de la conjunción de unas tablas de mampostería, de unas cañas recortadas, de unas sogas de arreo y de otras invenciones de la pobreza, llevar a oír las partituras de los grandes maestros europeos. La foto del peruano Martín Champi fue sacada el año 1936 en un pueblito llamado Tinta, situado en Kanchis, perteneciente a un territorio que no he podido ubicar en el mapa de ese país andino. Me sobrecoge la presencia menesterosa del ejecutante indígena que, absorto en dicha capilla tal vez de adobe, maneja descalzo esa suerte de pedal que logra enhebrar, con la paciencia de un artesano, las graves notas de Dandrieu o de Bach del pentagrama que está leyendo, profundas como el silencio de las quebradas del contorno, oscuras al igual que los espíritus errantes que transitan perdidos en el polvo. La imagen obtenida por la cámara del maestro Champi es menos el testimonio de un instante capturado de la fluidez que la escena perdurable de una historia, antigua como el alma, estampada en la luz provisoria de la sierra andina.

Fuente: “Retrato peruano” (MARÍN, 2001, p.72-73).

El territorio, en principio local y cercano a la voz narrativa, comienza a desplazarse, creemos por un efecto curatorial determinado por el montaje, selección y ordenamiento de los distintos elementos en el plano o soporte libro, a zonas de convergencia e inclusión no solo en la dimensión pública vinculada con referentes de violencia política, sino también en zonas íntimas (ARFUCH, 2008) que de algún modo se articulan con una mirada colectiva o mayoritaria, por no decir directamente un espíritu epocal en consolidación temprana. La presencia de la dimensión privada, precisamente violentada por la expresión política generalizada, busca reivindicar la memoria privada, insumo por supuesto de la memoria colectiva que describe las taras, defectos y deficiencias de un colectivo, en cuya sintaxis visual es posible percibir que toda imagen se encuentra al borde de la crueldad (NANCY, 2003)⁹.

⁹ Nancy, Jean-Luc (2003). *Au fond des images*. Recomendamos con especial énfasis el capítulo dos “Image et violence” donde despliega una interesante mirada analítica sobre la convergencia entre representación icónica y violencia política: “*Les images font l’objet d’une déconsidération permanente et aussi intense que leur prolifération polymorphe. C’est une vieille affaire de l’Occident : méfiance pour les apparences, les reflets, les ‘idoles’, le ‘spectacle’ et l’ ‘illustration’*” [“Las imágenes están sujetas a un desprestigio permanente que es tan intenso como su proliferación polimórfica. Es un viejo asunto de Occidente: desconfianza por las apariencias, los reflejos, los ‘ídolos’, el ‘espectáculo’ y la ‘ilustración’”] (NANCY, 2003, contraportada, traducción nuestra, énfasis en el original), la confianza en los logos, el verbo, la seriedad del significado frente al brillo, el cromo o la pantalla de plasma. Pero esta rabia iconoclasta, que a los “intelectuales” a menudo les gusta o afecta, tiene su reverso iconódulo secreto. Porque, con la superficialidad de la imagen, también denunciamos su poder abusivo: una bella contradicción que cabalgamos con descuido. ¿De dónde saca la imagen la potencia que irradia su superficie? De un fondo inimaginable: de este fondo de ausencia para siempre retirado del cual la

Como dejamos entrever la imagen es un registro problematizador del soporte libro, ya que convoca en él dos códigos a un mismo plano de visibilidad. La evidente intensión de reivindicación memorial individual, deviene, se transforma, o se concreta en un ideario curatorial de agenciamiento colectivo, fundamentalmente por aquel recurso descrito por Eugenia Brito (1994, p. 19) en *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*, “Dicha ideología ocupará, como dije, los lexemas sustanciales de la vida cultural chilena, pero con otro significado, obligando a los precedentes a permanecer incrustados en la memoria, como recuerdo, por lo tanto, trauma”¹⁰. Como podemos ver este tema atraviesa el proyecto literario de Marín y se vincula a otros episodios implacables a los cuales obsesivamente regresa con persistencia para examinar “[...] la historia de Chile y violencia destructora” (RODRÍGUEZ, 2004, p. 151), la historia de uno que es la de muchos, una historia que es pasado pero que siempre se reactualiza, con variantes, frente a los ojos de las nuevas generaciones que en muchos casos piensan que ese registro con minúscula ha comenzado con ellos.

En “Memoria e imagen”, capítulo tres de *Memoria y autobiografía* de Leonor Arfuch (2013), describe expresamente como el trabajo de la memoria vehiculada por las imágenes se constituye en una diada que se nutre la una de la otra, que son contrarios complementarios, invocaciones al porvenir y espacios de convergencia memorial, política (en términos rancierianos) y utópica. En este contexto la destacada intelectual argentina apunta:

Imagen y narración se unen así, de modo indisoluble, en todo intento –y, por ende, en toda política– de transmisión de la memoria. Tanto por la dimensión icónica de la palabra, que hace de todo relato una pantalla proyectiva de nuestra imaginación –imaginación no menos “verdadera” que la que atestiguan las imágenes–, como por el carácter narrativo de la imagen, aunque ésta requiera a menudo de la vecindad de la palabra (ARFUCH, 2013, p. 7, énfasis en el original).

Tales des(encuentros) aparecen mayoritariamente en *Lazos de familia...* en forma irónica, el relato a veces nos devela el secreto que la imagen es incapaz de proyectar, por otra parte, las fotografías subvierten el relato “no cuando asusta, trastorna o estigmatiza, sino cuando es pensativa” (BARTHES, 1989, p. 81) (Figura 4). Desde

imago de los muertos romanos formaba la imponente y venerable presencia. Siempre, desde el fondo de las imágenes, la muerte nos mira fijamente; muerte, es decir, nuestra inmortalidad. Nos mira fijamente, sin ver ningún rostro y, mirándonos fijamente, nos abre los ojos a lo que las imágenes van pintando, o imaginando en un sentido deslumbrante: “*ressemblance qui n’a rien à quoi ressembler*’ (Maurice Blanchot) – *ou bien ressemblance du très distinctement et absolument dissemblable de tout*” [“semejanza que no tiene nada que parecerse’ (Maurice Blanchot) – o semejanza del muy distinta y absolutamente diferente a todo”] (NANCY, 2003, contraportada, traducción nuestra).

¹⁰ La académica chilena inclusive va más allá: “La escena que he denominado como Resistencia Chilena, padece pues este drama: cómo sobrevivir en un sistema opuesto conceptualmente al suyo; cómo reconquistar esa memoria y su lenguaje; cómo responder a la demanda cada vez más creciente del país por restaurar su Historia. Dentro de esa resistencia literaria, la ficción –la creación mimética de objetos de arte– responderá reconstituyendo el Otro acallado y silenciado por el lenguaje oficial” (BRITO, 1994, p. 19).

la confidencialidad de un álbum de familia, pasando por un archivo histórico, hasta llegar a la curaduría pública de relatos con imágenes, el sujeto espía la intimidad, colecciona momentos e investiga lo real, destacando su voz crítica e inquisitiva, en esta especie de crónica dual. Tal como aparece “Lecciones de la mentira” “Bronces y mármoles”, “Amarillo”, “Escena del parque”, “Loas al Pulento”, “La primera calle del país”¹¹ e “Historia de la patria”. En dichas imágenes/texto, Marín examina y reflexiona, a través de pinturas de óleo de 1920, fotografías en blanco y negro o afiches propagandístico, acerca de la evolución de la ciudad de Santiago, a partir de la primera mitad del siglo XX, en su territorio e historia. Afirma que dicha ciudad siempre está en construcción, su crecimiento maligno extingue el pasado, exacerbado además por los temblores e incendios, que ha provocado la carencia de una identidad genuina y un destino claro. Sus habitantes parecidos a los lotófagos padecen de una pérdida de memoria que provoca la abundancia en ironías y detritus de la ciudad en su tránsito territorial e histórico en forma cíclica, y sostenido por la teatralidad y artificialidad¹². Diseñada a partir de retazos, *Lazos de familia...*, expande su territorio en torno a voluntad de tres figuras soberanas que marcan su sino imprevisto y articulan la historia del país: los uniformados, curas y políticos. Es significativo que Marín, dieciocho años antes del estallido social de octubre de 2019, haya aludido precisamente a la estatua de General Baquedano, ubicada en la plaza del mismo nombre, para expresar el malestar que le suscita “[...] la presencia soberana del militar en territorio conquistado” (MARÍN, 2001, p. 27), en medio de una ciudad que no tiene claro su destino, pero que destruye a quien subvierte la voluntad de alguna de las tres figuras mencionadas. Frente a la aversión sobre aquellas tres figuras, Marín siente una atracción nostálgica por constelaciones de lo colectivo y espontáneo, lo que es visibilizado en imágenes perdidas en el tiempo que desentrañan y desenmascaran las ilusiones de la épica y el orden soberano y, en cambio, ellas expresan modos cotidianos y menores de los habitantes de dicha ciudad y presentan construcciones de gran valor cultural e histórico en torno a un “clima de recogimiento” (MARÍN, 2001, p.69) de una colectividad heterogénea y enriquecida culturalmente.

¹¹ Las imágenes que acompañan a los relatos “Lecciones de las mentiras”, “Loas al Pulento”, “La primera calle del país”, también aparecen en el proyecto gráfico *Chile o Muerte* de Germán Marín y Armino Cardoso, publicado en 1974, en la editorial Diógenes de México D.F. En la portada del volumen se nos informa que Marín es el encargado del “Argumento” y Cardoso de las “Fotos”.

¹² El relato “Puro Chile” ejemplifica el paisaje cíclico chileno en que Marín (2001, p. 65) recuerda la escena de los caballeros burgueses en las escalinatas del Banco de Chile, a mediados del siglo XX, quienes representaban “esa estirpe maldita, hija del fascismo” a cargo del país. Este mismo grupo de caballeros son referidos –vía écfasis referencial– en el libro *Círculo vicioso* vinculándolos al paisaje citadino “[...] esos caballeros solemnes de ojos lacrimosos, de mejillas encendidas arrellanados en los sillones de cuerpo que, si te acuerdas, era posible hasta principios de la década del setenta contemplarlos, muy tiesos al mediodía en la calle Ahumada, tomando el sol blanco de invierno en las gradas de acceso al Banco de Chile” (MARÍN, 1994, p.171).

Figura 4 – Imagen recorte de artículo fusilamiento de Raúl Silva



Fuente: “Amanecer en Santiago” (MARÍN, 2001, p. 50).

El yo imaginado / *sujet trouvé*

El develamiento del yo a que aludimos antes nos lleva a una zona de enorme interés respecto de los mecanismos de visibilización que impone el texto de Marín. El “*sujet trouvé*” a partir de las imágenes y sus reminiscencias del pasado textualizadas a propósito de la incorporación de las 49 imágenes interiores (más la imagen de portada), va delineando al sujeto de enunciación que expone sus vivencias, sus recuerdos, sus mitificaciones, su ideología, en definitiva, su testamento o ideario político que sobrevive el paso del tiempo y el rigor de la ruina y el despojo.

En *Lazos de familia...*, el sujeto memorial se delinea sin exhibirse por completo, sino a través de retazos (imágenes y textos) que fractalizan la memoria individual hasta ser percibida como comunitaria o colectiva. La memoria, entonces, es intervenida¹³, modificada o movilizada a partir de la subjetividad del recuerdo que como dijimos en

¹³ Esta idea es propuesta, aunque muy poco desarrollada, por Jeannette Miller (2009) en *Textos sobre arte, literatura e identidad. Ensayos*, texto que se refiere fundamentalmente a un diagnóstico acerca de la realidad dominicana y sus alcances en el contexto latinoamericano. En “El rescate de la memoria intervenida”, tercer ensayo de la colección ancla algunos puntos centrales para su propuesta: “La memoria es un elemento clave para el registro de la historia. Un pueblo sin memoria no es un pueblo. Un hombre sin memoria no es un individuo, no tiene un asidero de conformación, de idiosincrasia, de quién y qué es él, ni de cuál es su contexto. Las respuestas ante la vida son reflejos de la memoria no consciente; es decir, la memoria es

ocasiones sublima y en otras volatiliza aquello que gatilla el acto de mirar al pasado. De ese modo, las fotografías del texto interrogan “[...] el gesto, el objeto, todo lo que rodea el quehacer cotidiano y lo introduce en la dimensión del recuerdo, de la confrontación con la intención plenamente intelectual de interpretar la realidad, sin ocultar por ello lo que, de pasional, de deseo, posee tal ejercicio” (BARTHES, 1989, p. 14). En este sentido, el proyecto de Marín sigue la idea base del texto de Philipp Blom (2013), denominado *El coleccionista apasionado*, que es la pasión por coleccionar, ordenar, montar, poner en valor (curatoriar, diríamos nosotros) con el objeto de resistir el poder, el olvido, la ignorancia, el *status quo*.

Los estímulos en el texto de Marín, son claramente la (re)lectura de esas imágenes guardadas en el cajón y que cobran tal vez (otro)sentido que el que detona el acto de coleccionar, de resguardar, de archivar. Esa legibilidad asociada a un tiempo determinado, a la que aludía Agamben, tiene su expresión en una especie de guion museográfico que nos guía en el trayecto de esta sala de exposiciones en que se convierte el texto de Marín, un cubo blanco totalmente montado a la luz de una propuesta plástica consciente de su legibilidad pronta a caducar. El escritor chileno pareciera seguir de cerca al filósofo italiano cuando este se pregunta: “¿Qué estoy haciendo en este libro? ¿No me arriesgo, como dice Ginevra, a transformar mi estudio en un pequeño museo en el cual conduzco de la mano a los lectores?...” (AGAMBEN, 2019, p. 35). El carácter iconotextual de *Lazos de familia...* favorece precisamente la comprensión del volumen como un proyecto artístico memorial fractalizado en que lo privado a fuerza de evidencias, necesariamente deviene colectivo y, por lo tanto, político con intereses utópicos de restauración del equilibrio de poderes sociales en que la violencia, la opresión y el sin sentido desalojen el territorio común.

El yo nostálgico desplegado entre sus recuerdos fotográficos y sus exégesis narrativas, creemos, busca o aspira a una reivindicación memorial individual, a la visibilidad que un ilustrado escritor merece en cuanto a su labor disciplinaria. Resistir el olvido, entonces, pareciera la principal razón de ser de un texto híbrido, complejo y enrevesado como *Lazos de familia...*, donde la elucidad del narrador/autor contrasta con la reacción esperada de parte de los lectores contemporáneos suyo y que a la luz de estas revelaciones incorporan su propia historia, su experiencia vital, su desasosiego, su propio retablo iconográfico, sus antepasados, su genealogía abruptamente interrumpida, su retrato, “[...] retazos de vida, una vida atravesada por un misterio que se resiste a la búsqueda, una búsqueda identitaria que lo lleva sin descanso de un lugar a otro –como el “sin respiro” de la narración-.” (ARFUCH, 2013, p. 61, énfasis en el original). La reivindicación memorial del álbum, diría la intelectual argentina, sobrepasa el narcisismo de la autoproiedad y se abre al ingreso de una actitud generacional o espacio de identificación colectiva (HALBWACHS, 2004), por lo tanto, estadísticamente más relevante y, por cierto, visiblemente más asentada en lo que podríamos llamar tradición. En el capítulo “Álbum de familia” que leemos en *Crítica cultural entre política y poética*, Leonor Arfuch (2008, p. 49, énfasis en el original) sentencia:

condicionante de las formas y maneras en que interpretamos y existimos; por lo tanto, la memoria es cultura” (MILLER, 2009, p.37).

El valor de lo biográfico en lo público, en este tipo de experiencias, excede así el mero narcisismo para transformarse en un espacio de configuración grupal, generacional. Espacio de identificaciones ideológicas, estéticas, culturales, pero también primarias, ligadas a la vivencia más recóndita del “sí mismo”.

De ahí que el umbral del libro con la imagen de su madre en la portada, una inmigrante italiana, sirve para introducir dicha cultura y sus valores en una serie de instantáneas visuales: “Allá lejos (1)”, “Paleografía”, “Giovinezza”, “Allá Lejos (2)”, “Álbum familiar”, “L’Americana”. De algún modo Marín mantiene una relación de tensión con dicha cultura, por una parte, reconoce la importancia hacia la institución de la familia, el esfuerzo desmedido por liberarse de la pobreza y escapar del terror político en Italia; y otra parte, desprecia el exacerbado interés por “il denario”, la importancia de la apariencia de solvencia económica frente a los otros¹⁴ y los valores fascistas arraigados en la estirpe.

Lazos de familia. Relatos con imágenes, entonces, se erige como un proyecto artístico iconotextual y memorial, en cuya doble impronta, busca actualizar un “yo perdido”, donde la nostalgia reflexiona, reconstruye o crítica (BOYM, 2015), auxilia y socorre del olvido segmentos de la historia personal y colectiva de Chile, en una mirada panorámica de largo aliento en que el narrador/autor curatoría el pasado a partir de la exhibición plástica y textual de una colección heterogénea de estímulos visuales en una práctica poco extendida pero de enorme alcance en la medida que como recuerda nuestro autor, en el epígrafe del texto, citando a Kant: “la imaginación es la facultad de percepción en ausencia de un objeto” (MARÍN, 2001, p. 12).

Figura 5 – Fotografía de inmigrantes italianos



Fuente: “Allá lejos (2)” (MARÍN, 2001, p.88).

¹⁴ Esta idea también es expuesta en la novela *Círculo vicioso* (MARÍN, 1994, p. 148), en la cual el autor señala “[...] esas imágenes constituían el síntoma visual de una prosperidad que estaba naciendo del sacrificio de cada día y, como las fotos tenían el fin de ser vistas por los demás, había que lucir el dinero ganado, el denario figlio”.

FUENTES LEAL, M., CID HIDALGO, J. D. The double imprint of memory in Lazos de familia. Relatos con imágenes by German Marín. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 103-119, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *This article questions the inter-artistic proposal of Germán Marín in Lazos de familia. Stories with images, testamentary and a memorial project, made up of a series of archives collected and assembled episodically. In the volume, we analyze three main lines: time, territory, and the self, through which the author exposes a double imprint, visual and scriptural, that requires the same sign status in images and texts. This iconotextual character grants the possibility of entering other levels of meaning, especially when the curatorship of both artistic manifestations responds to the conjuration of the past in a memorial intersection: individual and collective, resistance to forgetting.*
- **KEYWORDS:** *Iconotext. Memory. Album. Time. History.*

Referencias

AGAMBEN, G. **Autorretrato en el estudio**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2019.

AGUDELO RENDÓN, P. **Las palabras de la imagen:** Ecfrasis e interpretación en el arte y la literatura. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2019.

ALBERDI SOTO, B. Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis. **Literatura y Lingüística**, Santiago, v. 33, p. 17-38, 2016.

ARFUCH, L. **Crítica cultural entre política y poética**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

ARFUCH, L. **Memoria y autobiografía:** exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ARTIGAS ALBARELLI, I. **Galería de palabras:** la variedad de la écfrasis. México, D.F: Bonilla Artigas Ed., 2013.

BARTHES, R. **La cámara lúcida:** notas sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1989.

BÁRZAGA MORALES, I. L. La écfrasis metaléptica: recurso representacional en Una Novelista en el Museo del Louvre, de Zoé Valdés. **Comunicación**, Cartago, v. 27, p. 19-34, 2018.

BLOM, P. **El coleccionista apasionado**. Barcelona: Anagrama, 2013.

BOYM. S. **El futuro de la nostalgia**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.

BRITO, E. **Campos minados:** literatura post-golpe en Chile. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

BONGERS, W. **Interferencias del archivo**: cortes estéticos y políticos en cine y literatura Argentina y Chile. Berlín: Peter Lang, 2016.

CLÜVER, C. Ekphrasis reconsidered: on verbal representations of nonverbal texts. *In*: LAGERROTH, U. B.; LUND, L.; HEDLING, E. (ed.). **Interart poetics**: essays on the interrelations of the arts and media. Amsterdam: Rodopi, 1997. p. 19-33.

DERRIDA, J. El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida [Entrevista realizada] por Antoine de Baecque, Thierry Jousse y Stéphane Delorme al filósofo francés Jacques Derrida. Traducido por Antonio Tudela-Sancho. **Desobra**: pensamiento: arte: política, Madrid, n. 1, p. 93-106, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imágenes pese a todo**: memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontajes del tiempo padecido**: el ojo de la historia 2. Buenos Aires: Biblos – Universidad del Cine, 2015.

GONZÁLEZ AKTÓRIES, S.; ARTIGAS ALBARELLI, I. (ed.). **Entre artes, entre actos**: ecfrosis e intermedialidad. México, D.F.: Bonilla Artigas Ed., 2011.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, R. **Mito y archivo**: una teoría de la narrativa latinoamericana. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.

HALBWACHS, M. **La memoria colectiva**. Traducido por Inés Sánchez-Arroyo. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004.

HEFFERNAN, J. **Museum of world**: the poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

HEFFERNAN, J. Speaking for pictures: the rhetoric of art criticism. **Word & Image**, London, v. 15, n. 1, p. 19-33, 1999.

KRIEGER, M. The Ekphrastic principle and the still movement of poetry: or Laoköon revisited. *In*: KRIEGER, M. **The play and place of criticism**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1967. p. 3-26.

LE GOFF, J. Documento/monumento. *In*: LE GOFF, J. **El orden de la memoria**: el tiempo como imaginario. Barcelona: Paidós, 1991. p. 227-239.

MARÍN, G. **Chile o muerte**. Fotografía de Armindo Cardoso. México DF: Editorial Diógenes, 1974.

MARÍN, G. **Círculo vicioso**. Santiago: Planeta, 1994.

MARÍN, G. **Las cien águilas**. Santiago: Planeta, 1997.

MARÍN, G. **Ídola**. Santiago: Sudamericana, 2000.

MARÍN, G. **Lazos de familia. Relatos con imágenes**. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.

- MARÍN, G. **La ola muerta**. Santiago: Sudamericana, 2005.
- MARÍN, G. **La segunda mano**. Santiago: Mondadori, 2009.
- MILLER, J. **Textos sobre arte, literatura e identidad**: ensayos. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana, 2009.
- MITCHELL, W. J. T. **Picture theory**: essays on verbal and visual representation. Chicago: Universidad de Chicago, 1994.
- NANCY, J. **Au fond des images**. París: Galilée, 2003.
- NANCY, J. **La mirada del retrato**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- O'DOHERTY, B. **Dentro del cubo blanco**: la ideología del espacio expositivo. Murcia: CENDEAC, 2011.
- PIMENTEL, L. Ecfrasis y lecturas iconotextuales. **Poligrafías**: revista de literatura comparada, Mexico, v. 4, p. 205-215, 2003.
- PIMENTEL, L. Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal. *In*: PIMENTEL, L. **Constelaciones I**: ensayos sobre teoría narrativa y literatura comparada. México: Bonilla Artigas Editores, 2012. p. 307-350.
- PLATA, F. **La novela de artista**: el künstlerroman en la literatura española finisecular. 2009. Tesis (Doctor en Filosofía) – Universidad de Texas, Austin, 2009. Disponible: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18378/plataf74100.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acceso: 4 jun. 2021.
- PONCE CÁRDENAS, J. **Écfrasis**: visión y escritura. Madrid: Fragua, 2014.
- PROUST, M. El tiempo recobrado. *In*: PROUST, M. **En busca del tiempo perdido**. Buenos Aires: CS Ediciones, 2006. v. 7, p. 3-327.
- RICOEUR, P. **La memoria, la historia, el olvido**. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- RODRÍGUEZ, F. M. Germán Marín: Lazos de familia. Relatos con imágenes. Santiago: Editorial Sudamericana. 2001. 140 pp. **Atenea**, Concepción, n. 489, p.151-153, 2004. Disponible: <https://www.scielo.cl/pdf/atenea/n489/art12.pdf>. Acceso: 21 sept. 2021.
- WAGNER, P. (ed.). **Icons – Texts – Iconotexts**: essays on Ekphrasis and intermediality. Berlín: Walter de Gruyter, 1996.
- WEBB, R. Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. **Word & Image**, London, v. 15, n. 1, p.7-18, 1999.

EL SERMÓN PARA LA CONQUISTA ESPIRITUAL MAPUCHE: LA PROPUESTA DE LUIS DE VALDIVIA (SIGLO XVII)¹

Nataly CANCINO CABELLO*
Daniel ASTORGA POBLETE**

- **RESUMEN:** Según Luis de Valdivia, a través de su planteamiento de la guerra defensiva de inicios del siglo XVII, la conquista de los mapuches rebeldes a los hispanos debía ser espiritual, lo que implicaba convencer a los indígenas sobre la supremacía del cristianismo. Uno de los textos que se propone como modelo de oratoria sagrada para conseguir esta forma de evangelización mapuche es *Sermón en lengua de Chile* del mismo Valdivia (1621). Los nueve sermones que componen esta obra se caracterizan por la relación intercultural de los participantes del circuito comunicativo y por la dimensión argumentativa del discurso, que se desprende de la voluntad de convencer y persuadir. No obstante, en este artículo sostenemos que el enunciador no logra comprender a cabalidad la cultura mapuche, lo que deviene en que estos dos rasgos (interculturalidad y argumentación) no se cumplan totalmente ni aporten al éxito de la comunicación.
- **PALABRAS CLAVE:** Evangelización. Sermón. Mapuche. Guerra defensiva. Conquista espiritual.

Introducción

Los sermones, como tipo de discurso, se caracterizan por tener un fin vinculado con la persuasión y por su carácter estético. Ahora bien, la mayor parte de los estudios que los toman como objeto lo hacen desde la segunda perspectiva y, aun así, los sermones son considerados como un género menor. Por citar un ejemplo, Carrascosa Tinoco (2007) señala que esta es la característica que diferencia al sermón del resto de la producción

* UFRO – Universidad de la Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación. Temuco, Chile. nataly.cancino.cabello@gmail.com

** ULS – Universidad de La Serena. Facultad de Humanidades, Departamento de Artes y Letras. La Serena, Chile. daniel.astorga@userena.cl

¹ Este artículo deriva de dos investigaciones. En primer lugar, de la tesis doctoral de Nataly Cancino Cabello, “Recursos pragmalingüísticos y textuales de la argumentación: “Sermón en lengua de Chile” de Luis de Valdivia (1621)”, Universidad de Sevilla, 2013. En segundo lugar, del proyecto Fondecyt Iniciación N° 11200796 “El ‘más allá’ en los sermones misioneros en náhuatl: almas entre espacios cristianos y mexicas” y del Proyecto Anillo ATE220054 “Patrimonio, Espacio y Género”.

Artigo recebido em 25/09/2022 e aprovado em 12/11/2022.

literaria religiosa del siglo XVII. A pesar de esto, en las actuales investigaciones históricas y etnográficas se ha entendido la relevancia de los sermones. Según Núñez Beltrán (2000), esto se debe tanto a sus aspectos formales y a su importancia bibliográfica, como a su valor como fuente ideológica. Así lo demuestran los estudios del mismo Núñez Beltrán (2002) o de Zaragoza (2008).

Por otra parte, se ha privilegiado la condición de oralidad de estas formas discursivas (ALONSO, 1962), lo que lleva aparejado ignorar que el registro escrito es el único medio por el que podemos acceder a ella, debido a su naturaleza histórica. Este criterio resultaría injustificado si se asume al carácter “continuo” de la relación oralidad/escrituralidad, pues este implica abandonar la idea de lo medial a la hora de abordar estas manifestaciones².

Sobre la producción de sermones americanos, las visiones de los estudiosos son disímiles. Hay quienes piensan que los trabajos siguen siendo escasos (BURBANO ARIAS, 2011), lo que se debería, a juicio de Clisa (2008), a la dispersión de los textos, su lectura dificultosa y su composición por abundantes citas bíblicas y referencias a los clásicos. Quienes firmamos este texto, al contrario, creemos que esta situación está cambiando, al menos en el ámbito de los sermones indígenas (o de inspiración “indigenista”), gracias, por ejemplo, a los ensayos de Farris (2014), Christensen (2014), Astorga Poblete (2019); lo anterior encuentra su causa en la relevancia histórica de la evangelización y en las relecturas que se han venido dando sobre las relaciones que se establecieron en América a partir de los estudios de la Nueva Filología (ASTORGA POBLETE, 2019). Un claro ejemplo del interés por estas formas de discurso es la producción chilena y, en específico, la del jesuita granadino Luis de Valdivia (1560?-1642), que ha sido objeto de atención de la comunidad académica por su labor como mediador intercultural, lo que ha incluido el estudio sistemático de su producción catequética (doctrina, catecismo y confesionario), presente en su *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reino de Chile* de 1606. De hecho, son varias las investigaciones que consideran el quehacer de este autor, entre las que se encuentran Kosel (1997); Aedo Fuentes (2005); Payàs, Zavala y Samaniego (2012); Cancino Cabello (2013, 2014, 2016); Lepe-Carrión (2016) y Redden (2017).

Además del *Arte*, Luis de Valdivia produjo una serie de nueve sermones, agrupados en la obra *Sermón en lengua de Chile*, texto impreso en Valladolid en 1621. Se trata de un escrito bilingüe mapudungun-español, que corresponde al primer sermonario para la evangelización mapuche del que tengamos noticias, de lo cual se deriva su valor patrimonial y como fuente de investigaciones literarias, lingüísticas, históricas, etnográficas, entre otras.

En este artículo analizamos los sermones en cuanto modelo para la prédica que los jesuitas realizarán entre los indígenas a fin de implementar la guerra defensiva. A partir de ello, sostenemos que la obra, herramienta de conquista textual en un contexto intercultural, termina tensionando la interpretación de la cultura mapuche y, con ello, convierte en falible la argumentación.

² Cf. KOCH; OESTERREICHER, 2011.

El contexto de *Sermón en lengua de Chile*

Entendemos *Sermón en lengua de Chile* como un producto de la sistematización de la propuesta política de su autor, Luis de Valdivia, sobre las relaciones hispano-mapuches (CANCINO CABELLO, 2013). Este religioso había llegado a Santiago de Chile en 1593, en el primer grupo de ignacianos enviados a Chile, y se hizo cargo de la catequesis de los mapuches, gracias a lo cual –y a las enseñanzas de Hernando de Aguilera y Juan de Olivares (ambos jesuitas y hablantes del mapudungun)-, aprendió esta lengua y escribió el *Arte* de 1606 (FOERSTER, 1994).

El proceso de conquista mapuche estaba lejos de ser pacífico; al contrario, la respuesta indígena, bélica y organizada, marcó desde los inicios las relaciones con los hispanos. En particular, los sucesos de Curalaba de 1598 dieron inicio a un levantamiento general mapuche que se extendió hasta 1602 y ante el cual la Corona respondió con más hombres y recursos para la guerra. Aunque Valdivia durante sus primeros años en Chile formó parte de un grupo que fomentaba el enfrentamiento, más tarde elaboró y propuso la estrategia de la guerra defensiva. Esta consistía en que se persuadiría a los indígenas para que abandonaran sus costumbres y se convirtieran al cristianismo, a través de un sistema de parlamentos o reuniones entre indígenas y españoles, en que se trataban asuntos que interesaban a ambos grupos. Ante el fracaso militar, las autoridades hispanas se vieron obligadas a buscar otras formas de conquista, por lo que aceptaron el planteamiento del misionero (DÍAZ BLANCO, 2010).

Sin embargo, Valdivia enfrentó la oposición de encomenderos, de algunos políticos y también de otros jesuitas, en especial, tras la muerte de tres ignacianos a manos del cacique Angamanón, en Elicura, en 1612. En noviembre de 1619, Valdivia salió rumbo a España, donde defendió su propuesta, pero la Compañía lo envió a Valladolid en 1621 y le prohibió el retorno a Chile. Nunca regresó a América y murió en la ciudad castellana en 1642 (DÍAZ BLANCO, 2010).

Pocos meses después de su llegada a Valladolid, entregó a la imprenta *Sermón en lengua de Chile*. Esta obra se elaboró en mapudungun y español para enviarla a Chile, como un modelo que facilitara la cristianización entre los mapuches, insertándose en la institucionalización efectiva de la guerra defensiva como estrategia de conquista (CANCINO CABELLO, 2013). El sermionario se caracteriza por la tradición y la innovación, ya que, por una parte, toma los métodos verbales de evangelización del Arzobispado de Lima (del cual dependía la Iglesia chilena), pues se basa en el *Tercero Catecismo* (CONCILIO PROVINCIAL DE LIMA, 1585) de los complementos pastorales del III Concilio Limense –realizado entre 1582 y 1583-, mientras que, por otra parte, constituye un modelo textual para un proceso particular de conquista espiritual (la mapuche) (CANCINO CABELLO, 2015).

Los auditorios del sermón

La relevancia de los sermones en la Colonia radica en que con ellos se pretendía erigir un modelo de conducta, informando las costumbres y la moralidad de la época.

Toda la vida colonial tuvo eco en el púlpito, ya que “[...] habiendo de ser la oratoria sagrada una como conversación con el auditorio era imposible que en ella no se tratase de lo que a todos interesaba y mantenía despierta la atención” (VARGAS UGARTE, 1942, p. 10). Según Clisa (2008), sus funciones se sintetizan en favorecer determinados cultos, instruir acerca de los modelos bíblicos de santidad y adaptarlos a la época, impulsar la práctica de los sacramentos, relacionar el modelo descrito con las prácticas cotidianas y ejercer un control que modelara las mentalidades y alejara de los vicios. Así, los sermones recreaban el entorno de los creyentes, contextualizado en una historia mayor de la humanidad, y dotaban de sentido la existencia individual, alentando la piedad popular y dando a conocer las posturas oficiales de la Iglesia. En definitiva, los sermones “[...] fueron una pieza clave en la construcción de la mentalidad popular” (ROSELLÓ, 2006, p. 232), pues constituyeron una de las formas por las cuales se logró instituir una determinada ideología en la vida colonial (BURBANO ARIAS, 2011).

El empleo del sermón obedecía a un criterio de distinción teórica entre los grupos que conformaban la sociedad colonial. Esta diferenciación estaba dada de antemano en América y la Iglesia la había reconocido previamente, cuando había direccionado su acción práctica hacia estos grupos. Cabe destacar que los criterios de inclusión y exclusión de dichos grupos eran de carácter étnico. En consecuencia, los textos catequéticos de evangelización se produjeron “adecuados” o “acomodados” a la capacidad y a la cultura del público al que se dirigían: hispano-criollos, indígenas y, en menor proporción, negros. Esta voluntad por adecuar el discurso para el “otro” (para el auditorio) no era una novedad en la predicación cristiana, sino que ha estado presente en la oratoria sagrada desde el establecimiento de la preceptiva retórica de San Agustín (1969), en el siglo IV. Ahora bien, “La adaptación de la doctrina a las lenguas indígenas supuso no sólo aproximarse a las culturas y lenguas de los pueblos originarios, sino adentrarse fundamentalmente en sus religiones” (MALVESTITTI; NICOLETTI, 2012, p. 2).

En consecuencia, de acuerdo con el criterio de adecuación al público, identificamos un sermón dirigido a los hispano-criollos. Estos, como creyentes y practicantes del cristianismo, compartían un mundo cognitivo con el locutor. Por esta razón, para este grupo se generó un conjunto textual abundante, en el cual el sermón respondió a una dinámica de colonización en/desde los centros del poder político y económico que establecieron los conquistadores. Estas obras encontraban su función efectiva en las zonas rurales, centros urbanos y militares.

Por otra parte, distinguimos un auditorio indígena para el sermón. Se trataba de naturales que ya estaban iniciados en asuntos de la fe, pues su catequesis se complementaba con la prédica. De hecho, de acuerdo con Cárdenas Bunster (2019), el mismo III Concilio de Lima sostenía que los sermones eran de uso “voluntario”, mientras que el catecismo era “obligatorio”. Los sermones para este auditorio indígena se elaboraban “[...] para un *otro* diferente, determinado por su propia cultura y explicado desde el eurocentrismo, cuyo destino (la salvación de su alma) está en manos de la Iglesia y la Corona, y que es parte de una cultura que debe ser desplazada en favor de la europea” (CANCINO CABELLO, 2016, p. 127, énfasis en el original). Asimismo, estos sermones se compusieron con el fin de asegurar la conquista espiritual, por lo que “Obedecen a una *posición de conquista*

del otro, desde una perspectiva política, eclesial y cultural, y surgen desde el centro de la esfera de relaciones coloniales de sujeción” (CANCINO CABELLO, 2016, p. 127, énfasis en el original).

El sermón americano para indígenas surge, entonces, en concordancia con la estructura de una sociedad colonial fragmentada, como un texto originado en la cuna de la diferencia étnica y racial. De ello, *Sermón en lengua de Chile* es una muestra. Además, este hecho manifiesta las relaciones por las cuales el contexto extratextual opera de modo constante sobre la comunicación humana y sus productos escritos. Vemos también cómo los textos reproducen la situación relacional entre los mismos y sus condiciones de producción.

Lo falible del texto: argumentación e interculturalidad

De acuerdo con lo anterior, la misión evangelizadora mapuche supuso la elaboración de materiales textuales adecuados a aquello que los misioneros interpretaban como la realidad cultural de este pueblo y como la capacidad cognitiva de sus habitantes (CANCINO CABELLO, 2014). Dichas obras se elaboraron a partir de una posición de conquista desde el centralismo ibérico y desde la condición del misionero como un agente de la misma; también surgieron desde el seno de la esfera de relaciones coloniales de sujeción. Los sermones constituyen una clase textual marcada por la búsqueda de la persuasión. Concretamente, el modelo que propone Luis de Valdivia en *Sermón en lengua de Chile* es el de un discurso orientado a la conquista espiritual, que se caracteriza, a nuestro juicio, por la adecuación, la falibilidad de la argumentación y la interculturalidad.

En este trabajo nos centraremos en los dos últimos rasgos, ya que el primero y sus mecanismos discursivos (repetición, reformulación, concreción, ejemplificación) se han tratado en Cancino Cabello (2014). Ahora bien, los recursos que describiremos a continuación deben verse como un esfuerzo de sistematización metodológica de aquellos que se emplean en el sermulario y no como una clasificación inmanente del mismo.

El sermón es un discurso de carácter argumentativo, en el cual la argumentación se relaciona con el orden social que se pretende alcanzar a través de la difusión verbal de fe y de la consiguiente y pretendida práctica religiosa. En el caso de los textos elaborados para la conquista espiritual, la argumentación está orientada a la instauración de un orden desde el centralismo político y administrativo de los hispanos-criollos y desde la Iglesia como agente de la conquista. En *Sermón en lengua de Chile* la finalidad de la argumentación es doble: el abandono de la práctica cultural vernácula y la adopción del ideario cristiano. Por ello, hemos diferenciado dos nociones estrechamente vinculadas en los objetivos discursivos como actividades derivadas de la argumentación: convencer y persuadir. La primera corresponde a un proceso cognitivo y la segunda, a uno conductual:

Plano cognitivo	: pensar x	→ pensar y
Plano conductual	: actuar de acuerdo con x	→ actuar de acuerdo con y

Si un hablante pretende que su interlocutor cambie de proceder, debe primero hacer que modifique sus criterios ideológicos sobre las acciones que realiza. Este doble objetivo obedece al ámbito del cristianismo practicante en que se insertan los sermones: no basta con creer, hay que ser cristiano; esto se debe a que el sermón y su representación calzarían con las “[...] prácticas cristianas de conversión que entran en juego con las prácticas de conquista, expansión y explotación durante el siglo XVII, en el ámbito de una compleja matriz colonial de poder que supone y proyecta a un sujeto moral y obediente” (LEPE-CARRIÓN, 2016, p. 247-248).

Ahora bien, la diferencia entre convencer y persuadir es de gradación. De igual modo, una argumentación que respete los principios de cooperación considera el convencimiento previo como un requisito indispensable para la persuasión; en caso contrario, hablamos de manipulación e imposición.

Aunque la finalidad del texto es convencer al oyente sobre la supremacía de la fe cristiana y las ventajas del abandono de las creencias y prácticas indígenas, el hablante en ningún momento explicita su objetivo. Más bien constantemente manifiesta un fin soteriológico, lo que tensiona el carácter argumentativo del discurso.³ Valdivia (1621), en concordancia con el espíritu contrarreformista, señala que la predicación se realiza para salvar las almas, declaración que se establece a partir de la promoción de las verdades del cristianismo, como queda inaugurado en el sermón primero. Esto también constituye un recurso discursivo para la relación (retóricamente mediada) entre los participantes, pues el bienestar espiritual (eterno) de los oyentes está en directa relación con el ejercicio del hablante, aumentando su poder:

Hermanos míos muy amados, con deseo vengo de enseñaros la verdadera ley de Dios, para que *conociendo, y amando el bien, salvéis vuestras almas.*

Oídme con atención, porque *os va la vida en saber el camino del cielo*, y si me escucháis, entenderéis cuál es lo bueno que habéis de seguir, y cuál lo malo que habéis de dejar⁴ (VALDIVIA, 1621, p. 1, énfasis nuestro).

El uso de las Escrituras como prueba apodíctica, es decir, como un medio que puede usarse para convencer sin el uso de una demostración lógica-formal, diferencia la predicación cristiana de la oratoria clásica, que admite solo la probabilidad, pero no la apodicticidad de las pruebas (MURPHY, 1986). Este aspecto se traspasará a la predicación americana dirigida a los indígenas, como ocurre en Valdivia (1621), cuando introduce, en el último sermón, un argumento por autoridad que funciona anafóricamente para todo el sermulario:

³ La importancia de la soteriología, o salvación de las almas, viene dada de la discusión que surge en el Concilio de Trento (1545-1563) en el marco de la cuestión de la Justificación del Hombre, pues los reformistas habían planteado que la salvación se obtenía del bautismo (para el perdón de los pecados, incluyendo el original) y de la fe. Los católicos interpretan este tema de un modo ligeramente distinto, pues creen que la salvación se logra con instrucción, particularmente mediante la audición, y fe (ENGEMANN, 2014).

⁴ La modernización de la ortografía y de las formas es nuestra. Se ha mantenido la puntuación del original.

Todas las cosas que enseña Dios por la santa escritura, que es un libro escrito de Dios, y por la santa Iglesia, estamos obligados a creerlo firmemente, y cuanto es cosa cierta ser ahora de día, tanto son ciertas estas cosas, y mucho más ciertas son, porque son dichas por Dios, que no puede mentir, ni engañar a nadie.

Por esto cualquiera persona que quiera subir al cielo a gozarse para siempre, tiene necesidad de creer estas cosas que os he enseñado, que hay un solo Dios, y que es Criador de todo, y que es Trino en personas [...] Bien os acordáis que todo esto os lo dije más extendidamente en otros sermones.

Ahora hijos míos sabréis que no basta creer todas las cosas que os he dicho para subir al cielo, tenéis también necesidad de aborrecer el pecado, y tenéis necesidad de volveros a Dios de todo corazón (VALDIVIA, 1621, p. 69-70, énfasis nuestro).

Según Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989, p. 470), el argumento de autoridad está condicionado por el “prestigio”, ya que con él se utilizan los “actos o juicios de una persona como medio de prueba a favor de una tesis”. Por ello, al mencionar la fuente —es decir, “el origen de las argumentaciones” (FUENTES; ALCAIDE, 2007, p. 39)—, las intenciones del emisor no son meramente informativas o expositivas, sino que también pretende afirmarse en el carácter irrefutable de esta, pues considera que la Santa Escritura es un poderoso instrumento para el convencimiento, ya que los conocimientos y las informaciones que expone provienen de una autoridad divina, incuestionable. Sin embargo, esa autoridad no es necesariamente compartida, de modo que, a oídos de los indígenas, no tiene validez el carácter irrefutable de las fuentes del cristianismo: la pretendida obediencia no está garantizada. En la práctica, el enunciador impone una autoridad, lo que tensiona —otra vez— el carácter argumentativo de los sermones, ya que la argumentación se basa en la racionalidad y en la voluntad, mientras que la apodicticidad bíblica atenta en contra de este principio general, pues sin razonamiento no hay convencimiento y el ejercicio elocutivo deriva en la imposición.

En este caso, además, la supuesta autoridad bíblica se emplea también para introducir la finalidad del convencimiento: la persuasión. Recordemos que el cristiano “ideal” que busca construir el autor a través de su discurso, actuará de acuerdo con las nuevas creencias y, por lo tanto, aborrecerá el pecado. En ese sentido es que el texto se usa para la implementación del nuevo orden colonial.

La falencia en la argumentación también se presenta con la desfocalización del *topos*, uno de los componentes del esquema de la argumentación (FUENTES; ALCAIDE, 2007), que garantiza la validez de los argumentos en función de la conclusión (ANSCOMBRE; DUCROT, 1994) y sugiere la existencia de un mundo cognitivo compartido entre hablante y oyente. En el discurso de Valdivia (1621), los patrones mentales de los participantes difieren, por lo cual la relación argumento-conclusión no está garantizada. No obstante, el emisor supone que sus receptores tienen su misma visión de mundo y desde este supuesto construye un discurso argumentativo que termina siendo falible, pues el hablante no se percata de que las prácticas intraculturales se explican por sí mismas, en el seno de la comunidad, e interpreta la forma mapuche de percibir el mundo a través de la suya.

Con lo anterior, además de afectar el proceso argumentativo, da paso a una invisibilización de las diferencias culturales. El carácter intercultural de *Sermón en lengua de Chile* (VALDIVIA, 1621) deriva del hecho de que estos textos se elaboraron en consideración de que los participantes de la comunicación corresponden a miembros de culturas diferentes. Estos grupos conviven en una situación asimétrica de poder en la cual el eje clasificador de los sujetos es la filiación étnica. Esto conduce a que el grupo dominante, los hispano-criollos, conceptualice al indígena sin llegar a entender sus sentidos y sus formas. Entre los recursos empleados por el hablante para marcar la pertenencia étnica del auditorio indígena, están la incorporación de léxico en mapudungun y la referencia metaléxica.

Aunque inserta palabras mapuches, el hablante no se percata de que no ha logrado comprender a cabalidad el sentido de los términos que menciona, por lo que no hay coincidencia en el referente que designan. Más bien, en la obra hallamos una interpretación que el autor ha realizado con el filtro de su propia cultura. Este resultado no es exclusivo del sermonario que analizamos, sino que el proceso de contacto entre términos importados y otros vernáculos condujo, en América, a una serie de desplazamientos semánticos en nociones afines o antagónicas, que creó nuevos significados (CORREA, 1995). Esto se produce porque en las situaciones de colonización, “[...] los referentes de las palabras de las dos lenguas que entran en contacto suelen cambiar modificando su significado en virtud de los ajustes necesarios a la nueva realidad” (PARODI, 2007, p. 479-480). Así es como Valdivia (1621) traslada a su universo términos de otro, de otra lengua, que no son equivalentes a aquellos que quiere representar.

Para constatar lo anterior, remitiremos a dos conceptos que se refieren a la organización social mapuche: *cona* y *machi*. Ambos aluden a autoridades reconocidos intraculturalmente en el mundo mapuche. El significado del término *cona* puede deducirse del contexto posterior a su mención en el mismo sermonario: “los que pelean”. El concepto está también presente en la oración en que se inserta: “ayuda a *pelear a los conas*”:

Dice el diablo, que no adoréis a Dios, y porque no sea adorado Dios de vosotros dice que adoréis al Pillan sin fundamento. Preguntalde al diablo, qué cosa es el Pillan? él dice muchas mentiras, porque no hay cosa alguna que sea realmente Pillan, que si el diablo no es Pillan, es cierto que no hay cosa alguna que sea Pillan. Dice el diablo que el Pillan truena en el cielo, y *ayuda a pelear a los conas*: pero miente que solo Dios es el que truena, y también el que ayuda a *los que pelean*, o con su voluntad vencéis, y sois vencidos: Y por esto no hay cosa que lo sea, sino es el diablo y él miente, porque si él es el Pillan, él no truena, *ni con su voluntad viene la victoria de una parte, y de otra, sino por la voluntad de Dios* [letras borrosas]. El diablo os dice, que al que truena en el cielo, y *el que ayuda a pelear* habéis de adorar En esto solo verdad dice, que el que truena en el cielo, y *el que da las victorias*, merece ser adorado séase el que se fuere. *Quién* es el que truena, y *da las victorias* sino solo Dios? Pues por qué os dice el diablo que no adoréis a Dios? Veis ahí como es cogido en mentira el diablo, que sabe él que Dios solo hace los truenos, y *ayuda a las victorias*: y porque Dios no sea ho[*]rado, por eso dice sin

fundamento, y con mentira, que adoréis al Pillan, y que él truena (VALDIVIA, 1621, p. 44-45, énfasis nuestro).

La importancia social del *cona* entre los mapuches se explica por los enfrentamientos bélicos con las huestes españolas y, anteriormente, con los incas, ya que la situación de guerra motivaba la modificación organizacional mapuche, pues, para afrontarla, los jefes administrativos se subordinaban a los militares (ORTEGA HELLER, 1980). Al señalar que la función y la efectividad de la labor de los *conas* depende de la intervención de Dios, el autor rompe con el esquema político-organizativo de los mapuches y, en consecuencia, favorece la aculturación mediante un doble ejercicio: quita valor a la cultura vernácula y enaltece la creencia propia, que, para los receptores mapuches, es la ajena. El misionero jesuita busca en esta voz indígena una equivalencia a un significado propio de la cultura occidental: “personas que se especializan militarmente para la guerra”. En cuanto “oficio”, este rol no está presente entre los mapuches; por lo tanto, los contenidos no coinciden totalmente.

Este fragmento del texto es una excelente oportunidad para detenernos sobre el empleo de la contraargumentación. Esta también se relaciona con el concepto de fuente, puesto que se sirve de la misma; sin embargo, mientras que en el argumento de autoridad la fuente se orienta hacia la conclusión deseada, en los contraargumentos, se antiorienta: de ese modo, la fuente pasa a ser el origen de la contraargumentación. Con este recurso se pone un punto de vista diferente al del emisor, el cual se rebate (FUENTES; ALCAIDE, 2007). De la misma manera, al invertir el empleo de la fuente se invierte también el valor de la misma: así, en *Sermón en lengua de Chile* el Diablo miente, *ergo*, es una fuente sin autoridad en la dinámica argumentativa, lo que contribuye a la dimensión polémica del texto, que Kosel (1997) reconoce para los sermones de Valdivia (1621).

En tanto, respecto del vocablo *machi*, Valdivia, además de introducirlo, hace una codificación metaléxica del mismo, ya que entre paréntesis explica su significado: ‘hechicero’ (o lo que ha interpretado como su significado). El autor no se limita solamente a la definición, sino que también entrega otros datos de carácter etnográfico: en caso de enfermedad los mapuches acuden a los *machis*, con lo cual describe su rol en la práctica medicinal tradicional:

Cuánto os parece que enojará a Dios, el Indio que honra al Pillan, nombrándole, y que le suele reverenciar, y llamar, y deja de adorar a Dios, y el que suele nombrar por honrarle al Huecuvoe, y le respeta. Y también el Indio que no quiere seguir lo que Dios manda, ni obedecer lo que los padres mandan, y en su enfermedad, y en lo que tiene necesidad, va a tomar consejo con los *Machis* (que son *hechiceros*) y con los viejos? No se puede cierto decir, cuánto es lo que con estos malos Indios se suele enojar, no se puede con palabras manifestar este enojo (VALDIVIA, 1621, p. 11, énfasis nuestro).

En *Sermón en lengua de Chile*, Valdivia introduce argumentos por referencia al mundo mapuche, los cuales son empleados para apelar al conocimiento, la conciencia y la memoria que el auditor posee respecto de sus propias prácticas intraculturales. Esta

incorporación tiene un impacto dual, pues, por una parte, le otorga un grado de autoridad y reconocimiento a la cultura indígena, mientras que, por otra, obedece al esfuerzo por difundir las prácticas cristianas. Creemos que esta dinámica se instala en los sermones por su función polémica (KOSEL, 1997), que juzgamos como parte de la preceptiva y de la práctica generales de los discursos de evangelización en zonas de contacto; por lo anterior, la entendemos como propia de las situaciones de coexistencia no armónica de culturas. Por ejemplo, y como hemos observado en un fragmento anterior, se menciona el término mapuche *pillán*, que corresponde a una forma de culto a los antepasados (LATCHAM, 1924) que los misioneros y cronistas confundieron con la noción cristiana de ‘Dios’. Con ello, el texto, nuevamente, tiende a la falibilidad de la argumentación:

Y por esto todos los infieles se pierden, y son quemados en el infierno, y *todos los que con reverencia nombran al Pillan se perderán en el infierno, y serán castigados sin fin [...]* *El Pillan no merece adoración, solo Dios es digno de ser adorado*, él es nuestro verdadero, y santo Padre, siendo criador de todo, él nos dio el ser de hombres, él es Señor de todas las cosas, y Nuestro Señor *Jesucristo es digno de ser adorado*, el cual con Dios Padre, y con Dios Espíritu santo es un solo Dios, siendo como son tres personas, no tienen más de un solo ser de Dios (VALDIVIA, 1621, 24-25, énfasis nuestro).

Por otra parte, se presenta el recurso de la poliacroasis, según el cual –a juicio de Albaladejo Mayordomo (2000, p. 15)-, un auditorio plural está constituido por un “[...] conjunto de oyentes diversos que realizan múltiples actos de audición/interpretación del discurso”. En el sermonario, este fenómeno también da cuenta del carácter intercultural de los textos, pues se emplea porque en el auditorio al cual se dirige el discurso no solo se identifican mapuches, sino también los misioneros que usarán el texto como modelo de predicación. Cada uno de esos auditores presenta unas determinadas características ideológicas y condiciones sociales, culturales, étnicas y raciales, sobre las cuales el orador tiene plena conciencia, por lo que puede adecuar su discurso a esta pluralidad. Lo anterior se presenta en la denominación metaléxica, que tiene una función pedagógica, puesto que, con la acción de nombrar y definir, también se enseña.

Así, ante el auditorio mapuche, la denominación se emplea para explicar conceptos de la tradición cristiana que no tienen correspondencia en el mapudungun. Son formas que se realzan frente a otras que no son designadas y en esta decisión vemos la responsabilidad y evaluación del emisor:

Otros *padres* había que *siendo maestros de todos los hombres a todos enseñaban, y los secretos de las cosas divinas los declaraban, y en libros que escribieron nos dejaron escritas sus declaraciones-Estos se llamaban Doctores* (VALDIVIA, 1621, p. 64, énfasis nuestro).

Fueron sus almas detenidas en prisión en otra parte debajo de la tierra, *llamada Limbo*, y hasta que llegase el Señor Iesu Christo a este sitio a librarlos a ellos de allí, habían de estar allí, y hasta que el Señor subiese a los cielos, y fuese a abrir los que estaban cerrados por el pecado de Adam, y subiesen todos con él al cielo, habían de estar allí (VALDIVIA, 1621, p. 57, énfasis nuestro).

Este recurso también tiene una función pedagógica para los jesuitas que oralizarían o tomarían los sermones como modelo, lo que obedece a la finalidad de presentar contenidos de la cultura y de la religión indígenas que no tienen equivalentes en el español, pues se intenta generar un discurso más cercano al universo cultural vernáculo, facilitando el proceso de convencimiento. Por ello, el emisor denomina conceptos pertenecientes a la cultura mapuche para garantizar una prédica más efectiva por parte de aquellos religiosos. Este es el caso que se presentaba en el ejemplo que revisamos con la voz *machi*, cuyo sentido se explica como ‘hechicero’; este fenómeno también se recoge en: “Vosotros en el ser de hombres sois más que el *Pillan* (*que es el Volcán*) y más, que lo que llamáis Huecuvoe” (VALDIVIA, 1621, p. 35, énfasis nuestro), donde la voz *pillán* queda de relieve con la explicación metaléxica frente a la palabra mapuche *Huecuvoe*. Ahora bien, es necesario destacar que el auditorio mapuche es aquel que, principalmente, se tiene en cuenta para la producción del discurso.

Conclusiones

La producción de sermones en América durante la época colonial fue un ejercicio continuo, sostenido y direccionado desde la jerarquía eclesiástica, por lo que sus productos constituyen un resultado concreto de la colonización americana y de la conquista espiritual. El sermón es una clase discursiva que se caracteriza por su circulación y funcionalidad en la vida social, a la que reproduce y, a la vez, aporta, de modo que ha de ser estudiado por disciplinas ocupadas por los procesos históricos, culturales y sociales, así como por aquellas que tienen como objeto los textos y discursos, siempre en consideración de sus aspectos contextuales. Lo anterior se debe a las necesidades de los propios objetos, que exigen una adecuación metodológica para dar cuenta de las condiciones en que se cumplen sus funciones efectivas. Por ello, nos atrevemos a proponer que la mirada sobre estos textos, de carácter estético y funcional al mismo tiempo, sea, necesariamente, interdisciplinaria.

Los sermones americanos se elaboraron en el marco de una oratoria sagrada “adaptada”, siguiendo un principio retórico religioso de larga data. Este principio, si bien no es privativo del discurso sacro, se caracterizó en América porque la delimitación de los auditorios y de sus rasgos constitutivos se realizó a partir de la pertenencia étnica de los sujetos de la sociedad colonial. En la zona centro-sur de Chile, los jesuitas elaboraron sermones, al menos, para dos grupos a finales del siglo XVI e inicios del XVII: de un lado, hispano-criollos: bautizados desde sus primeros años, meses o días de nacidos, educados en el cristianismo en el seno familiar y hablantes nativos del español; de otro lado, mapuches, hablantes de mapudungun o bilingües mapudungun-español, que debían ser convertidos e instruidos en las verdades de la fe, llamados a ser cristianos y vasallos de la Corona española. En ese marco, *Sermón en lengua de Chile*, escrito por el jesuita Luis de Valdivia en el destierro para continuar con la implementación de la guerra defensiva, es producto de una forma de instalar el cristianismo y la institucionalidad eclesiástica con una finalidad aculturadora. Sostenemos esto, puesto que pretender que el indígena se convirtiera al

cristianismo implicaba, necesariamente, el abandono de sus creencias ancestrales. Y esto se buscaba, como hemos analizado, a través de un discurso etnocéntrico que interpretó la cultura mapuche desde una posición de conquista, que no llegó a comprender sus creencias y expresiones.

Ello hace que, en el texto, la finalidad argumentativa –procedente de la voluntad por convencer y persuadir– y la dimensión intercultural–exigida a partir de la determinación del oyente mapuche como un “otro”– se tensionen y no permitan el éxito de los objetivos comunicativos que se persiguen. Dichas tensiones, a su vez, formaron parte de las fisuras del mundo colonial, producidas porque los roles y arquetipos en base a criterios étnicos y raciales no encajaron sistemáticamente en la dinámica de la construcción de las nuevas sociedades, como lo demuestra, por ejemplo, el análisis de Ortiz Canseco (2018).

Por último, si bien la importancia de lo verbal se desprende del marco general de la evangelización, esta es especialmente relevante en el mundo americano, pues en estas tierras la Iglesia puso en el centro las metodologías que utilizaban el lenguaje. Fue en este marco en el cual el sermón llegó a ser un tipo textual de uso privilegiado para buscar la tan anhelada conquista espiritual. De ahí, repetimos, el creciente interés de la comunidad académica por esta clase de discursos.

CANCINO CABELLO, N.; ASTORGA POBLETE, D. A Sermon for a Mapuche spiritual conquest: the proposition of Luis de Valdivia: XVII century. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 121-136, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *According to Luis de Valdivia, through his approach on the defensive war in the early 17th century, the conquest of the Mapuche people rebels against Spanish people should be spiritual, which implied to convince the Indigenous regarding the supremacy of Christianity. One of the texts proposed as a model of sacred oratory to obtain this form of Mapuche evangelization is “Sermón en lengua de Chile” (“Sermon on language of Chile”) (VALDIVIA, 1621). The nine sermons of this work are characterized by the intercultural relations among the participants of the communicative circuit and elements of the argumentative dimension of the discourse, as the sermons’ objective is to convince and persuade. Nonetheless, in this article we argue that the enunciator does not understand completely the Mapuche culture, as two of the aspects of a successful communication (interculturality and argumentation) are not achieved.*
- **KEYWORDS:** *Evangelization. Sermon. Mapuche culture. Defensive war. Spiritual conquest.*

Referencias

AEDO FUENTES, M. T. El doble discurso de la frontera: los textos catequísticos de padre Luis de Valdivia. **Acta Literaria**, Concepción, n. 30, p. 97-110, 2005. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482005000100008>. Acceso en: 8 jun. 2023.

AGUSTÍN, San. Sobre la Doctrina Cristiana. *In*: AGUSTÍN, San. **Obras de San Agustín, XV**: de la doctrina cristiana. Edición de B. Martín. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1969. p. 43-285.

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. Polifonía y poliacroasis en la oratoria política: propuestas para una retórica bajtiniana. *In*: CORTÉS, F.; HINOJO, G.; LÓPEZ, A. (ed.). **Retórica, política e ideología**: desde la antigüedad hasta nuestros días. Salamanca: Logo, 2000. p. 11-21.

ALONSO, D. Predicadores ensonetados: la oratoria sagrada, hecho social apasionante en el siglo XVII. *In*: ALONSO, D. **Del Siglo de Oro a este siglo de siglas**. Madrid: Gredos, 1962. p. 95-104.

ANSCOMBRE, J. C.; DUCROT, O. **La argumentación en la lengua**. Madrid: Gredos, 1994.

ASTORGA POBLETE, D. La transformación del Mictlan en el Tratado sobre los siete pecados mortales de Fray Andrés de Olmos. *In*: CORDERO, M.; CID, J. (ed.). **Contrarreforma y sus efectos sociales y culturales**. Santiago: Cuarto Propio, 2019. p. 233-254.

BURBANO ARIAS, G. De ideales y vidas ejemplares: estrategia de comunicación en la Santa Fe colonial. *In*: GUERRERO, J.; WEISNER, L. (comp.). **Visiones multicolores de la sociedad colonial**. Medellín: Universidad Pedagógica Tecnológica de Colombia/La Carreta, 2011. p. 55-66.

CANCINO CABELLO, N. La lingüística misionera del mapudungun en el Chile del siglo XVII y el trabajo institucional de Luis de Valdivia. **Lenguas Modernas**, Santiago, n. 42, p. 11-29, 2013. Disponible en: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/LM/article/viewFile/32231/34007>. Acceso en: 8 jun. 2023.

CANCINO CABELLO, N. La acomodación en los sermones de Luis de Valdivia: 1621. **Estudios Filológicos**, Valdivia, n. 54, p. 31-48, 2014. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/efilolo/n54/art02.pdf>. Acceso en: 08 jun. 2023.

CANCINO CABELLO, N. El Tercero Catecismo del III Concilio de Lima: un modelo textual para la evangelización americana. *In*: GARCÍA MARTÍN, J. M. (ed.). **Actas del IX Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española**. Madrid: Arco/Libros, 2015. p. 1947-1960.

CANCINO CABELLO, N. El sermón americano de conquista: una aproximación tipológica a propósito de la obra de Luis de Valdivia. **Cuadernos de la ALFAL**, Montevideo, n. 8, p.123-135, 2016. Disponible en: https://www.mundoalfal.org/sites/default/files/revista/08_cuaderno_012.pdf. Acceso en: 8 jun. 2023.

CÁRDENAS BUNSTER, J. Problemas de autoría: Blas Valera, su obra lingüística y el Tercer Concilio de Lima. *In*: CERRÓN-PALOMINO, R.; EZCURRA RIVERO, A.;

ZWARTJES, O. **Lingüística misionera**: aspectos lingüísticos, discursivos, filológicos y pedagógicos. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 2019. p. 311-334.

CARRASCOSA TINOCO, O. **Literatura devocional en la Marbella barroca**: una aproximación a la oratoria sagrada malagueña del siglo XVII. Marbella: Excelentísimo Ayuntamiento de Marbella/Delegación de Cultura, 2007.

CHRISTENSEN, M. Z. **Translated chistianities**: Nahuatl and Maya religious texts. State College: Pennsylvania State University, 2014.

CLISA, K. El valor de la confesión en sermones coloniales. *In*: MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, A. M. (comp.). **Oralidad y escritura**: prácticas de la palabra: los sermones. Córdoba: Báez, 2008, p. 97-118.

CONCILIO PROVINCIAL DE LIMA. **Tercero Cathecismo y exposicion de la doetrina christiana, por sermones**. Para qve los cvras y otros minifstros prediquen y enfeñen a los Yndios y a las demás perfonas. Conforme a los qve en el sancto Concilio Prouincial de Lima se proueyo. Impresso con licencia de la Real Audiencia. Cuidad de los Reyes [Lima]: Antonio Ricardo, 1585.

CORREA, G. **El espíritu del mal en Guatemala**: ensayo de semántica cultural. New Orleans: Tulane University, 1995.

DÍAZ BLANCO, J. M. **Razón de estado y buen gobierno**: la guerra defensiva y el imperialismo español en tiempos de Felipe III. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.

ENGEMANN, C. Sinais de salvação: catequese e soteriologia dos escravos na visão dos jesuítas nas Américas: séculos XVII e XVIII. **Universum**, Talca, v. 29, n. 1, p. 17-34, 2014. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/650/65031069002.pdf>. Acceso en: 8 jun. 2023.

FARRIS, N. **Libana**: el discurso ceremonial mesoamericano y el sermón cristiano. México DF: Artes de México, 2014.

FOERSTER, R. **Historia de la evangelización del pueblo mapuche**. Santiago: Centro Ecuménico Diego Medellín, 1994.

FUENTES, C.; ALCAIDE, E. **La argumentación lingüística y sus medios de expresión**. Madrid: Arco/Libros, 2007.

KOCH, P.; OSTERREICHER, W. **Gesprochene Sprache in der Romania**: Französisch, Italienisch, Spanisch. Berlín: De Gruyter, 2011.

KOSEL, A. C. Los sermones de Valdivia: distribución de lugares, didáctica y polémica en un testimonio del choque de dos culturas. **Anuario de Estudios Americanos**, Madrid, v. 1, n. 54, p. 229-244, 1997. Disponible en: <https://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/406/412>. Acceso en: 8 jun. 2023.

LATCHAM, R. **La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos**. Santiago de Chile: Museo de Etnología y Antropología de Chile, 1924.

LEPE-CARRIÓN, P. Predicación, verdad y sujeto colonial: genealogías de la obediencia en contexto mapuche. **Chasqui**: revista latinoamericana de comunicación, Quito, n. 132, p. 245-260, 2016. Disponible en: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2720>. Acceso en: 8 jun. 2023.

MALVESTITTI, M.; NICOLETTI, M. A. Evangelización franciscana en Araucanía: el catecismo de Serviliano Orbanel. **Corpus**: archivos virtuales de la alteridad americana, Mendoza, v. 2, n. 2, p. 1-20, 2012. Disponible en: <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/867>. Acceso en: 8 jun. 2023.

MURPHY, J. **La retórica en la edad media**: historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el renacimiento. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1986.

NÚÑEZ BELTRÁN, M. A. **La oratoria sagrada de época del barroco**: doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII. Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación Focus-Abengoa, 2000.

NÚÑEZ BELTRÁN, M. A. Predicación e historia: los sermones como interpretación de los acontecimientos. **Crítico**n, Toulouse, n. 84/85, p. 277-293, 2002.

ORTEGA HELLER, J. **La Araucanía**: raza, geografía, cultura, religión, mitos, leyendas y costumbres de los araucanos. Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General de Gobierno/Secretaría de Relaciones Culturales, 1980.

ORTIZ CANSECO, M. Mitos y hechicerías en espejo: las fisuras del poder colonial andino. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 58, n. 1, p. 63-76, 2018. Disponible en: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/11948>. Acceso en: 8 jun. 2023.

PARODI, C. La semántica cultural: un modelo del análisis del contacto de lenguas. *In*: MÁYNEZ, P.; DOSAL, M. R. (ed.). **V Encuentro Internacional de Lingüística en Acatlán**. México DF: UNAM, 2007. p. 479-492.

PAYÀS, G.; ZAVALA, J. M.; SAMANIEGO, M. Al filo del malentendido y la incompreensión: el padre Luis de Valdivia y la mediación lingüística. **Historia**, Santiago, v. 1, n. 45, p. 69-90, 2012. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942012000100003. Acceso en: 8 jun. 2023.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado de la argumentación**. La nueva retórica. Madrid, Gredos, 1989.

REDDEN, A. The best laid plans...: Jesuit counsel, peacebuilding, and disaster on the Chilean frontier; the martyrs of Elicura, 1612. **Journal of Jesuit Studies**, Leiden, v. 4, n. 2, p. 250-269, 2017. Disponible en: https://brill.com/view/journals/jjs/4/2/article-p250_5.xml. Acceso en: 8 jun. 2023.

ROSELLÓ, E. **Así en la tierra como en el cielo**: manifestaciones cotidianas de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII. México DF: El Colegio de México, 2006.

VARGAS UGARTE, R. **La elocuencia sagrada en el Perú en los Siglos XVII y XVIII**. Lima: Gil, 1942.

VALDIVIA, L. de. **Arte, y gramatica general de la lengva que corre en todo el Reyno de Chile, con vn Vocabulario, y Confessionario**. Compuestos por el Padre Luys de Valdivia, de la Compañía de Jesus, en la Prouincia del Piru. Invtamente con la Doctrina Christiana y Cathecismo del Concilio de Lima en Español, y dos traducciones del en la lengua de Chile, que examinaron y aprobaron los dos Reverendísimos señores de Chile, cada qual la de su Obispado. Lima: Francisco del Canto, 1606.

VALDIVIA, L. de. **Sermon en lengva de Chile**: de los mysterios de nvestra santa fe catholica, para dedicarla a los indios infieles del reyno de Chile, dividido en nveve partes pequeñas, acomodadas a su capacidad. Valladolid: [Jeronimo de Murillo], 1621.

ZARAGOZA, V. El sermón como fuente: una aproximación bibliográfica. *In*: MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, A. M. (comp.). **Oralidad y escritura**: prácticas de la palabra: los sermones. Córdoba: Báez, 2008. p. 15-32.

A TAÇA DE OURO, DE HENRY JAMES: A SINTAXE E A SEMÂNTICA DO ESPAÇO MODERNISTA DESESTABILIZANDO A ATENÇÃO DO LEITOR

Natasha Vicente da Silveira COSTA*

- **RESUMO:** As obras de Henry James (1843-1916) são frequentemente consideradas precursoras do modernismo literário de língua inglesa devido ao tratamento da consciência. Para representar a atividade mental das personagens, James utiliza frases longas e sinuosas, ambiguidades e sutis inversões na ordem das palavras. Como resultado, a linguagem que ele emprega se torna esteticamente centrada em si mesma. A partir dessa ideia, nosso objetivo é analisar como James utiliza essas técnicas para elaborar linguisticamente a categoria narrativa do espaço no romance *A taça de ouro* [*The golden bowl*], publicado em 1904. Propomos que o autor antecipa o modernismo literário ao empregar a sintaxe e a semântica para construir o espaço – ou a dimensão material ao redor das personagens – de uma maneira específica. Para realizar essa análise, baseamo-nos nas considerações de Luis Alberto Brandão (2013), Kate Stanley (2013), Stephen Kern (2011), Malcolm Bradbury e James Mcfarlane (1991) e Mary Cross (1981). Como resultado, verificamos que a espacialidade de *A taça de ouro*, por fazer parte de uma estrutura narrativa que privilegia o próprio meio, afasta-se da mera representação empírica ou acessória da realidade material. Em vez disso, a espacialidade ganha destaque formal ao interromper ativamente as continuidades linguísticas esperadas e desestabilizar a atenção do leitor.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Henry James. Espaço. Sintaxe. Semântica. Modernismo. Atenção do leitor.

Introdução: Henry James como precursor do modernismo literário

As obras ficcionais de Henry James (1843-1916), especialmente as de sua fase principal¹, são com frequência consideradas pela crítica como precursoras do modernismo literário de língua inglesa. Gertrude Stein (1955, p. 78, tradução nossa) considerou-o

* UFJ – Universidade Federal de Jataí. Instituto de Ciências Humanas e Letras. Jataí – Goiás – Brasil. 75801-615 – nvscosta@gmail.com / natashavsc@ufj.edu.br

¹ Matthiessen (1944) denomina de “*major phase*”, ou fase principal, o conjunto dos três últimos romances jamesianos publicados a partir de 1902 (*As asas da pomba*, *Os embaixadores* e *A taça de ouro*) bem como a obra inacabada *A torre de marfim*. Com ligeira diferença, Martha Banta (2010) considera que a fase tardia – e principal – do autor se inicia em 1897 com a publicação de *Pelos olhos de Maisie* e *Os espólios de Poynton*.

Artigo recebido em 25/09/2022 e aprovado em 12/11/2022.

uma figura tutelar e influente desse movimento, declarando em 1933 que “[...] Henry James foi a primeira pessoa na literatura a encontrar o caminho para os métodos literários do século XX”.² E tais métodos se manifestam principalmente no tratamento artístico concedido à consciência, à atividade mental das personagens. Tomando James como exemplo, os romancistas buscavam narrar a “mente comum num dia comum”³ – na formulação de Virginia Woolf –, avançando a ideia de que as pressões da vida moderna induzem a mente comum a reflexões extraordinárias (HARALSON, 2010, p. 217).

A escolha pela consciência – James (1991) confessa, no prefácio ao romance *The princess Casamassima*, ser incapaz de ver o interesse essencial de qualquer aventura humana senão através da consciência – reverbera na forma linguística empregada pelo autor. São características de sua prosa as longas frases enroladas, as confusões geradas pela intrusão de narradores não confiáveis e o registro de camadas densas de consciência que examinam a natureza do eu (BANTA, 2010). Para Mary Cross (1981), o estilo de James chega a criar uma gramática própria para a nova fluidez da consciência moderna. Essa gramática é marcada pela ambiguidade, uso intenso de pronomes e pronomes relativos, acúmulo de advérbios e leves deslocamentos na ordem das palavras. O registro de uma nova consciência implicava, para James, uma linguagem autocentrada, que destacasse a superfície do texto, em consonância com o fato de que “[...] os artistas inevitavelmente focalizaram nossa atenção em seu meio; a sintaxe do modernismo tornava a técnica importante – era, podemos dizer, sua tecnologia.”⁴ (CROSS, 1981, p. 34, tradução nossa). Numa perspectiva similar, Kate Stanley (2013, p. 18, tradução nossa) afirma que James dialoga com a experiência modernista ao tornar cada frase nova pelo trabalho com a sintaxe, que “[...] perturba continuamente a atenção do leitor, de modo que ele nunca pode repousar em certezas previsíveis sobre o que veio antes ou o que está por vir.”⁵

Recorrendo a tais estudos críticos sobre a prosa modernista de James, propomos neste artigo uma análise da forma como o autor elabora linguisticamente a categoria narrativa do espaço. Sustentamos a hipótese de que James prefigura o modernismo literário também pela maneira como emprega essa linguagem peculiar para erigir a dimensão material em torno das personagens e desestabiliza assim a atenção do leitor. Buscamos examinar como o espaço, em especial sua sintaxe e semântica, tende à autorreferencialidade devido a uma configuração linguística por vezes opaca, em detrimento de uma representação puramente empirista e direta do real.

O espaço literário – seja numa feição notadamente literal constituída do “[...] ambiente fisicamente existente onde as personagens vivem e se movem”⁶ (RYAN, 2009,

² “[...] *Henry James was the first person in literature to find the way to the literary methods of the twentieth century.*” (STEIN, 1955, p. 78).

³ “*the ordinary mind on an ordinary day*” (HARALSON, 2010, p. 217).

⁴ “[...] *artists inevitably focused our attention on their medium; the syntax of modernism made technique important — it was, we may say, its technology.*” (CROSS, 1981, p. 34).

⁵ “[...] *continually unsettles readerly attention, so that it can never rest in predictable certainties about what has come before or what is yet to come.*” (STANLEY, 2013, p. 18).

⁶ “[...] *the physically existing environment in which characters live and move*” (RYAN, 2009, p. 421).

p. 421, tradução nossa), seja numa versão mais figurada, perpassada de comparações e metáforas – revela-se como uma categoria narrativa de destaque, particularmente no bojo das obras que se inscrevem no processo de modernidade. Para Marshall Berman (1986, p. 18), ao tentar identificar as peculiaridades da vida moderna do século XIX, “[...] a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna.” Essa paisagem ou esse espaço, portanto, materializa a nova dinâmica socioeconômica gerada por engenhos a vapor, ferrovias, fábricas automatizadas, cidades que cresceram do dia para a noite, telefones, telégrafos, conglomerados multinacionais e um mercado mundial em expansão crescente.

Henry James está inserido historicamente nesse contexto complexo e é um dos artistas que “[...] atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir do seu interior” (BERMAN, 1986, p. 18). Para explorar essa nova paisagem, “James insistiu em fazer as perguntas essenciais da era moderna: ‘para onde estamos indo?’; ‘onde estamos agora?’”⁷ (BANTA, 2010, p. 55, tradução nossa). As respostas concebidas por James não somente referenciam os novos sistemas de comunicação, o crescimento urbano e a arquitetura, mas também incorporam, na dimensão artística, técnicas narrativas peculiares para ficcionalizar a nova paisagem da era moderna. Na figuração do espaço literário, James vai além da representação cenográfica dessa nova realidade, recorrendo a práticas estilísticas que perturbam a apresentação linear do espaço e desafiam a progressão da leitura – métodos frequentemente associados ao modernismo literário.

Para demonstrar essa figuração do espaço jamesiano, analisamos aqui o romance *A taça de ouro* [*The golden bowl*], uma das obras da fase principal do autor. Sua primeira oração ilustra de pronto a forma como a referência ao espaço de Londres desvia a atenção do leitor para uma construção sintática ambígua. No original, lê-se: “*The Prince had always liked his London, when it had come to him [...]*” (JAMES, 2009, p. 27). Há, no mínimo, duas possibilidades literais de tradução para o verbo *to come*: “O Príncipe sempre gostara de sua Londres quando Londres viera a ele” e “O Príncipe sempre gostara de sua Londres quando pensava sobre isso”. A patente falta de naturalidade da primeira alternativa provavelmente leva o tradutor Alves Calado a verter literariamente o trecho para: “Pensando bem, o príncipe sempre gostara mais de sua Londres [...]” (JAMES, 2002, p. 9). James joga aqui com a polissemia de *to come*, que significa, dentre outras acepções, tanto vir quanto perceber, acreditar ou entender algo. Esse jogo semântico pode gerar a sugestão de que Londres vai até o Príncipe, invertendo as funções naturalmente atribuídas às pessoas e aos espaços. Se a sintaxe original apresentasse outra ordem de orações, antepondo o pronome “*it*”, a ambiguidade seria desfeita: *When it had come to him, the Prince had always liked his London*. Instaure-se, pela configuração original, a possibilidade de um espaço dinâmico, dotado de uma ênfase inusitada e na posição de se permitir ou não ser visitado pelo sujeito.

⁷ “*James had insisted on posing the essential questions of the modern age: ‘where are we going?’; ‘where are we now?’*” (BANTA, 2010, p. 55, grifo do autor).

As escolhas semânticas e sintáticas do autor favorecem portanto uma estrutura textual circular, que chama atenção para si mesma, e como resultado perturba nosso prosseguimento constante de leitura. Tal configuração artística ecoa uma das suposições cruciais do modernismo: a violação das continuidades esperadas (BRADBURY; MCFARLANE, 1991). Nesses termos, a interpretação da espacialidade jamesiana mobiliza em maior grau as capacidades imaginativas do leitor, pois vai além da reprodução direta do extratextual. As cidades, casas e países encontram-se antes submetidos a uma experiência particular de leitura, mais afeita a configurações modernistas, e não se restringem à função cenográfica. Estabelece-se assim uma distinção entre a produção final jamesiana e as obras mais tradicionais, que, conforme ilustra Eric Haralson (2010), entregam o significado total de um texto como se extraísse a carne de uma noz. Na obra modernista, os “[...] significados extrínsecos, não intrínsecos, e implícitos, não moralizados, são deixados para o leitor completar – ou ajudar a construir – da melhor forma que puder.”⁸ (HARALSON, 2010, p. 218, tradução nossa).

O espaço literário: realismo e modernismo

Essa estrutura lacunar, autocentrada e ambígua é um dos principais traços do estilo modernista e dota o espaço de um caráter antimimético – uma discussão de certa forma preterida no âmbito da teoria da literatura. Luis Alberto Brandão (2013) afirma que o espaço foi relegado no início do século XX pelas correntes formalistas e estruturalistas. Um dos fatores para isso foi que o pensamento essencialmente antimimético do modernismo elegeu o debate sobre os procedimentos linguísticos, em desfavor do princípio representativo do espaço:

[...] o espaço não ocupa posição de destaque nas referidas correntes teóricas porque as vanguardas, em linhas gerais, se recusam a atribuir à arte a função de representar a realidade. Assim, se o espaço era entendido como categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, conforme a tradição realista-naturalista, vinculada à linhagem positivista do século XIX, ele não despertava especial interesse em um pensamento que, essencialmente antimimético – por conceber a mimese como *imitatio* –, elege o debate sobre linguagem como alicerce teórico principal. (BRANDÃO, 2013, p. 22-23).

O espaço era entendido, na perspectiva realista-naturalista, como um elemento derivativo da percepção direta do mundo. Conforme aponta Stephen Kern (2011), a arte realista, originária em um contexto científico onde o mundo era explicado pela geometria euclidiana e pela física newtoniana, expressava a noção de que o espaço era único, inerte, uniforme e imutável. Já os romances modernistas, produzidos em um panorama histórico-social alinhado com as pesquisas de Einstein, Poincaré, Durkheim e Ortega y Gasset,

⁸ “[...] *extrinsic not intrinsic, implied not moralized, meanings are left for the reader to complete – or to help construct – as best s/he can.*” (HARALSON, 2010, p. 218).

subverteram as premissas do pensamento clássico, explorando espaços que comunicavam em maior grau as noções do múltiplo, do instável e do heterogêneo.

Seguindo nessa esteira da ruptura, escritores modernistas exploravam esse novo panorama a partir dos espaços localizados – ou criados – no interior da mente e no exterior dos grandes centros urbanos. Conforme argumenta Kern (2011), os artistas ocasionalmente deslocavam os edifícios em suas obras para atender a propósitos narrativos, apoiando-se na premissa de que o próprio espaço é relativizado, é processado pela consciência. O espaço artístico congeminou-se com a dimensão mental, psicológica, introspectiva e impressionista e passou a demonstrar um maior acento na imprevisibilidade, tornando difícil determinar o pertencimento ou o posicionamento das personagens. Se no campo teórico o espaço foi de certa forma negligenciado, no campo das artes, diferentemente, os escritores modernistas desenvolveram uma série de técnicas formais inovadoras a fim de captar essa nova paisagem instável e relativa. A montagem e a colagem, por exemplo, foram empregadas na tentativa de alcançar a simultaneidade, um efeito anteriormente obtido por meio de direções verbais como “enquanto isso” na tradição realista-naturalista (KERN, 2011).

Henry James no contexto da modernidade

É essa efervescência científica, histórica e cultural que contextualiza a vida e a obra de James na transição do século XIX para o XX. Para Luiza Mello (2019), esse autor vivenciou as transformações aceleradas da ordem social, cultural e intelectual, testemunhando: a progressiva substituição de um *ethos* aristocrático por um *ethos* democrático; a consolidação de relações sociais e de trabalho típicas dos sistemas capitalistas; os modos de vida urbanos; a experiência temporal cada vez menos guiada pela autoridade da tradição; e a crise de um certo ideal de formação do indivíduo.

Nesse novo contexto, fomentado por um mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin (BRADBURY; MCFARLANE, 1991), o modernismo desponta como um nome “[...] aparentemente simples para a diversidade de respostas culturais, principalmente na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, ao complexo processo de mudança histórica encapsulado no termo modernidade”⁹ (HARALSON, 2010, p. 214, tradução nossa). No cerne dessas mudanças está uma série de inovações tecnológicas, econômicas e científicas que nem sequer existiam um século atrás e que possibilitaram o progresso material e grandes alterações na experiência de vida. Como exemplo, cita-se o “rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano” (BERMAN, 1986, p. 16), modificando a paisagem citadina.

No que tange aos estilos de vida urbanos, James intuiu, para Tamara Follini (2008), a transformação das formas arquitetônicas em agentes de vigilância, exposição e desestabilização. Ao contemplar a modernidade de Nova Iorque no início do século

⁹ “[...] a *deceptively simple name for the diversity of cultural responses, mainly in Western Europe and the United States, to the complex process of historical change encapsulated in the term modernity.*” (HARALSON, 2010, p. 214).

XX, James percebe, por exemplo, o alívio com que o andarilho foge do edifício Tiffany Building, onde, sem sucesso, procura um pano de fundo ou um limite onde repousar. Em vez disso, encontra ali apenas aberturas sem portas que se recusam a dizer onde ele está e que se multiplicam em outras aberturas, corredores e escadas que se expandem, sobem e descem com o propósito de denunciar sua presença (JAMES, 1907). A identidade desse andarilho, incapaz de encontrar uma posição segura a partir da qual definir sua perspectiva, sofre quase ao ponto de dissolução, como se subjugada pelo espaço em constante mudança (FOLLINI, 2008). Recorrendo ao trabalho da teórica da arquitetura Elizabeth Grosz, Follini (2008) sugere que James antecipa a psicastenia, uma perturbação psíquica em que o indivíduo não consegue situar seu corpo em uma posição no espaço a partir da qual ele se relaciona com outros objetos; e essa posição é condição para uma identidade coerente. Em vez disso, os sujeitos são cativados e substituídos, não por outro sujeito, mas pelo próprio espaço.

Dessa forma, apesar de o presente artigo centrar-se na figuração literária do espaço na obra jamesiana – e não na relação do autor para com a arquitetura nova-iorquina, a observação de Follini é fundamental para compreendermos o espaço literário. Ela lança luz à forma como James experimentou as transformações espaciais da modernidade e ficcionalizou essa vivência. Empregando procedimentos linguísticos que prefiguram o estilo modernista, James traduziu em termos literários uma nova paisagem instável e desprovida de posição central que fomenta a desestabilização do sujeito. Em outras palavras, ele intuiu que os processos sociais que chamaríamos de modernização sustentam um “perpétuo estado de vir-a-ser” (BERMAN, 1986, p. 16), implicando em certas consequências para a vida mental dos sujeitos.

Correlato a esse processo de modernização, em que o novo cenário urbano impacta diretamente a atividade psíquica dos andarilhos, o modernismo nasce como uma manifestação artística e cultural regida pelo signo da ruptura. Alguns críticos, entretanto, atenuam essa noção de fissura, identificando na verdade uma relação contínua entre o realismo e o modernismo jamesiano. Para Victoria Coulson (2004), por exemplo, a produção final de James demonstra uma imbricação entre sujeitos e objetos, entre ideias e coisas – uma relação central para o realismo do século XIX. Segundo a autora, as obras de James destacam a interdependência entre sujeito e objeto de forma a realizar uma apoteose da representação realista, resultando no que ela chama de “realismo pegajoso” (“*sticky realism*”). Seguindo a mesma linha, Bonita Rhoads (2012) afirma que a tradição realista do século XIX – afeita a registrar a apreciação admirada de novos confortos, os encontros com artigos imprevistos e as maravilhas do cotidiano – repercutirá na ficção psíquica do século XX. Para a crítica, a descrição realista forma uma subestrutura para o filtro de impressões modernista, só que os objetos se tornarão secundários, restando a celebração do fluxo da mente. Nota-se assim a complexidade que assinala a relação, seja de continuidade, seja de ruptura, entre o realismo e o modernismo. Por isso, James é também identificado como um escritor de transição que assenta técnicas literárias vindouras,

[...] fazendo não apenas a travessia espacial dos Estados Unidos da América para a Europa em meados do século, mas também a travessia estilística do idioma realista

da literatura do século XIX para a densidade formal e explorações da consciência que rotineiramente alinham suas últimas obras com a ascensão do modernismo.¹⁰ (RHOADS, 2012, p. 147-148, tradução nossa).

Os procedimentos formais que examinamos neste artigo, de qualquer forma, permanecem com mais frequência associados ao modernismo¹¹: são métodos literários autorreflexivos, que acentuam a própria linguagem pela forma como a sintática e a semântica do espaço perturbam a atenção do leitor, esquivando-se da cenografia pura.

Apresentação da obra

O romance *The golden bowl* foi publicado em dois volumes pela editora estadunidense *Charles Scribner's Sons* em 1904. No Brasil, sua primeira tradução, sob o título *A taça de ouro*, foi lançada por Alves Calado pela editora Record em 2002. A obra possui duas partes: o Livro um, intitulado O príncipe, e o Livro dois, A princesa. O empobrecido príncipe italiano Amerigo está prestes a se casar em Londres com a princesa Maggie Verver, filha do milionário e colecionador de arte estadunidense Adam Verver. O enredo centra-se no adultério cometido por Amerigo com Charlotte Stant, amiga de Maggie de tempos escolares, e na reconstituição do casamento pela princesa.

A obra sinaliza de várias formas o engajamento de James com o desenvolvimento artístico do romance e com seu contexto histórico-social. A obra, por exemplo, apresenta de pronto uma ruptura com as convenções narrativas Vitorianas, uma vez que começa com um casamento, em vez de encerrar o enredo com ele (YEAZELL, 2009). O romance também sugere Londres como sucessora do império romano ao mesmo tempo em que indica o reconhecimento de que os Estados Unidos da América estavam substituindo a Grã-Bretanha como o novo império – uma vez que, na virada do século XIX para o XX, algumas colônias estadunidenses já demonstravam uma fabulosa força econômica, quicá cultural (SABIN, 1998). É nesse sentido que James figura uma época crepuscular, “[...] uma ordem de coisas que estava morrendo, enquanto alude a um novo, gélido e impreciso conjunto de circunstâncias, que já então despontava no horizonte.” (PARREIRA, 2012, p. 31).

Ao final do romance, selando esse gélido presságio, Maggie e seu pai observam as pinturas, os sofás, as cadeiras, as mesas e os armários que possuem. Diante deles, estão Amerigo e Charlotte, sentados e conversando durante o chá em seus devidos lugares; eles são “como altas expressões do tipo de mobília humana necessária, esteticamente, para tal cena.” (JAMES, 2002, p. 583). Transmutados em adornos humanoides, Amerigo e Charlotte são meramente “afirmações concretas de um raro poder de compra” (JAMES,

¹⁰ “[...] *making not only the spatial crossing from America to Europe in mid-century but also the stylistic crossing from the realist idiom of nineteenth-century literature to the formal density and explorations of consciousness that have routinely aligned his late works with the rise of modernism.*” (RHOADS, 2012, p. 147-148).

¹¹ Para Bradbury e McFarlane (1991), o Realismo e o Naturalismo são expressões modernas, mas não exatamente movimentos modernistas.

2002, p. 583), atestando um processo de objetificação que carrega a espacialidade narrativa da energia predadora da fortuna estadunidense. *A taça de ouro*, portanto, situa-se num panorama de transição, sugerindo os rumos de um império de força econômica e da consolidação de uma linguagem modernista, como veremos em seguida.

O pagode chinês: a confusão entre os planos mental e físico

A segunda parte de *A taça de ouro*, regida pela perspectiva da princesa Maggie Verver, introduz um passeio pela introspecção da personagem, que dá margem para a expressão de sua “voz interior” (JAMES, 2002, p. 317). Essas reflexões de Maggie são descritas em termos espaciais ao serem comparadas a um pagode chinês:

A situação viera ocupando, durante meses e meses, o próprio centro do jardim de sua vida, mas havia se afastado como uma estranha e alta torre de marfim, ou talvez algum maravilhoso pagode chinês, lindo, mas estranho, uma estrutura coberta de porcelana dura e brilhante, colorida, cheia de figuras e adornada, nas bordas que se projetavam, com sinos de prata que tilintavam encantadoramente quando agitados por ares casuais. (JAMES, 2002, p. 317).

A forma como esse templo oriental é apresentado reveste de materialidade (jardim, torre, pagode, estrutura, porcelana etc.) o exame de consciência de Maggie. Na sequência, a personagem passa a interagir fisicamente com o pagode como se essa edificação estivesse concretizada diante de si, e a comparação logo dá lugar à metáfora¹². Sugere-se assim o baralhamento entre, de um lado, as dimensões materiais, expressadas pelo templo chinês metafórico, e, de outro, as elaborações psíquicas, representadas pelos “reconhecimentos e percepções” (JAMES, 2002, p. 317) de Maggie:

Ela a havia rodeado muitas vezes – era como se sentia; levava sua existência no espaço que lhe fora deixado para circulação, um espaço que algumas vezes parecia amplo e algumas vezes estreito; o tempo todo olhando para cima, para a bela estrutura que se espalhava de modo tão amplo e que se elevava tão alta, mas por enquanto jamais descobrindo por onde poderia ter entrado caso desejasse. (JAMES, 2002, p. 317).

Mas agora, para sua mente que pensava, era como se ela tivesse apenas cessado de circular e de examinar a elevação, como se tivesse deixado de olhar e de se perguntar de modo tão vago, tão desamparado; tinha-se apanhado nitidamente no ato de parar, depois no de se demorar, e por fim no de chegar perto como nunca antes. (JAMES, 2002, p. 318).

¹² Comparada ao realismo tradicional, a narrativa modernista tende, conforme aponta David Lodge (1991, p. 484, tradução nossa), a um modo essencialmente metafórico: “Sem dúvida, uma análise estatística revelaria uma maior incidência de metáfora na obra de James, Conrad, Forster e Ford do que em Wells, Galsworthy, Bennett, Gissing.” [No doubt a statistical analysis would reveal a higher incidence of metaphor in the work of James, Conrad, Forster and Ford than in Wells, Galsworthy, Bennett, Gissing.].

A coisa poderia ter sido, pela distância em que a mantinha, uma mesquita maometana, com a qual nenhum herege infame poderia tomar liberdades; pairava a visão de tirar os sapatos para entrar, e mesmo de pagar com a vida se fosse descoberta ali como uma intrusa. (JAMES, 2002, p. 318).

A semântica da descrição espacial revela o emprego de verbos de ação dinâmica (rodear, entrar, circular, parar, chegar, tirar os sapatos) e de palavras que indicam observação (olhar, visão), uma prática narrativa comumente utilizada para expressar a interação de personagens com o espaço físico, e não com sua atividade mental. A metaforização¹³ prolongada do espaço hesita em conferir à elaboração introspectiva de Maggie o status de abstração, revestindo a imaginação de concretude e confundindo a natureza das dimensões mentais e físicas.

Instaura-se assim uma ruptura de expectativas do leitor, movimento que o impele a misturar o que é uma imagem mental e o que de fato é palpável no plano concreto. Tais configurações ecoam a ideia de Ruth Bernard Yeazell (2009, p. xxviii, tradução nossa) segundo a qual “[...] o pagode é elaborado com tamanha minúcia que pode nos instigar a esquecer que ele, na verdade, não ocupa um espaço real no romance”¹⁴. Assim, *A taça de ouro* revela a dificuldade em se discriminar, na produção final de James, o status ontológico das coisas mentais e das materiais (YEAZELL, 2009). A atividade psíquica não se limita à descrição do que ocorre na esfera mental das personagens, e a dimensão material tampouco se limita a nomear as coisas físicas e a localizar os indivíduos.

Gera-se o baralhamento entre tais esferas: por vezes, as coisas da mente podem ser tomadas como posicionamentos concretos, e as coisas materiais podem ser tratadas como ação mental. Essa inversão oferece surpresas ao leitor e sinaliza métodos literários modernistas:

O efeito da polivalência, ou sinestesia, com suas demandas contingentes da concentração e da capacidade de resposta do leitor, é profundamente característico da imaginação literária modernista e contrasta com o uso da analogia por autores tradicionalmente realistas, que geralmente mantêm uma clara distinção entre o que realmente “existe” e o que é meramente ilustrativo. O modernismo questiona tais distinções positivistas simples.¹⁵ (LODGE, 1991, p. 494, tradução nossa).

¹³ Seymour Chatman (1972, p. 111, tradução nossa) verifica o emprego excessivo de metáforas na prosa jamesiana tardia e observa: “É como se a perda de contato com o mundo físico implicada na preocupação de James com as abstrações e a vida interior fosse recapturada na metáfora.” [*It is as if the loss of contact with the physical world that James’ preoccupation with abstractions and the inner life entailed was to be recaptured in metaphor.*]. Nesse sentido, poderíamos dizer que as metáforas espaciais são, de certa forma, um recurso estilístico que visa compensar pela ausência da localização imediata de Maggie no mundo físico.

¹⁴ “[...] *the pagoda is elaborated with a detail that can almost tempt us to forget that it occupies no actual space in the novel.*” (YEAZELL, 2009, p. xxviii).

¹⁵ “*The effect of polyvalency, or synaesthesia, with its contingent demands upon the reader’s concentration and responsiveness, is deeply characteristic of the modern literary imagination and contrasts with the use of analogy by traditionally realistic novelists, who usually maintain a clear distinction between what is actually ‘there’ and what is merely illustrative. Modernism questions such simple positivist distinctions.*” (LODGE, 1991, p. 494, grifo do autor).

A narrativa jamesiana, afeita a diluir as distinções entre a atividade mental e a dimensão física, demonstra como os espaços nem sempre se encontram a serviço exclusivo da montagem de um pano de fundo diante do qual a ação se desenvolve. Privilegia-se, num tensionamento entre material/imaterial, o tratamento da consciência, o ambíguo, o figurado.

Em segundo lugar, o efeito de provocar a atenção do leitor também é gerado por outra característica, a do atraso ao se especificar a localização da personagem. Ao priorizar o movimento da consciência e o espaço figurado do pagode, a narrativa atrasa a revelação do posicionamento real de Maggie, que só aparecerá quatro páginas depois: “Ela simplesmente fora levada, numa certa quarta-feira, a Portland Place, em vez de permanecer em Eaton Square [...]” (JAMES, 2002, p. 322). Maggie, no intuito de surpreender o esposo Amerigo com uma mudança de hábito, deixara a casa de seu pai, Eaton Square, e se dirigira a Portland Place.

Nesse intervalo de leitura entre o pagode e Portland Place, o leitor provavelmente deixou-se levar pelo processo de substituição da metáfora prolongada, assumindo o espaço metafórico do templo chinês como espaço real. Se assim for, o leitor receberá a nova informação sobre Portland Place como uma surpresa, como uma informação que de certa forma colide com aquela do pagode. O leitor perceberá, num processo de desautomatização de leitura, que Maggie estivera o tempo todo em Portland Place quando elaborou comparações entre suas percepções e o pagode. Gera-se assim, ao mesmo tempo, a sensação de multiplicidade e simultaneidade de espaços, uma vez que a estrutura narrativa nos compele a compreender a presença de um pagode dentro de Portland Place. Obscurece-se nesses termos a localização precisa da personagem, uma vez que as edificações são movimentadas ao sabor de propósitos narrativos (KERN, 2011) que privilegiam o jogo de palavras. Ao se disfarçar dessa forma a localização real de Maggie, surge um efeito reminescente ao da psicastenia, dada a relutância da narrativa em situá-la de forma inequívoca e segura no espaço.

A casa de campo Fawns: o acúmulo de sentidos

Outra passagem que se destaca, agora pela sintaxe, é a que descreve a experiência de Maggie Verver “na velha Fawns House, no condado de Kent” (JAMES, 2002, p. 109). A instalação das personagens em Fawns é uma manobra de Maggie para afastar Charlotte de seu casamento e constitui um momento de sucesso de Maggie em sua empreitada passional:

Após o pequeno grupo ter-se constituído de novo em Fawns — coisa que demorara cerca de dez dias para acontecer — Maggie naturalmente sentia-se ainda mais de posse, em espírito, de tudo que acontecera ultimamente em Londres. Havia uma expressão que lhe vinha dos velhos tempos na América: ela estava, segundo essa expressão, se esbaldando — sabia disso pelo constante latejar desse sentimento de posse, que era quase violento demais para reconhecer ou esconder. Era como se tivesse saído — esta era sua consciência mais geral — de um túnel escuro, uma

floresta densa, ou até simplesmente de um cômodo enfumaçado e que portanto, para continuar, tinha ao menos a vantagem do ar nos pulmões. (JAMES, 2002, p. 468).

Para descrever o sentimento exultante de Maggie, delinea-se outra comparação espacial: era como se ela tivesse saído de um túnel escuro, uma floresta densa, ou um cômodo enfumaçado. Tais espaços sinalizam uma metamorfose: a transformação de um estado de ignorância e obscuridade para um estado de conhecimento e clareza mental. Maggie, em outras palavras, compreende seu desejo de estreitar a relação com seu esposo Amerigo e de afastar Charlotte de sua vida pessoal.

A indicação, em termos espaciais, desse novo conhecimento de Maggie é construída da seguinte maneira no texto original em inglês: “*It was as if she had come out – that was her most general consciousness; out of a dark tunnel, a dense wood, or even simply a smoky room [...]*”¹⁶ (JAMES, 2009, p. 477). Como vemos, a expressão “*had come out*” é desconectada de sua continuação, a preposição “*of*”, por uma oração intercalada introduzida pela meia-risca.

Essa configuração sintática impele a leitura isolada de “*It was as if she had come out*”, que a princípio parece possuir um sentido completo em si. O verbo frásico “*come out*” significa, dentre outras acepções, aparecer, dizer algo publicamente ou se tornar conhecido. Dessa forma, a primeira interpretação é que Maggie apareceu, surgiu, tornou seus desejos conhecidos para si mesma, uma leitura que condiz com o desenvolvimento do enredo. Contudo, com a adição posterior da preposição “*of*”, a frase anterior sofre uma modificação: ela se torna “*come out of*” e adquire um novo sentido, o de sair de algum lugar. Ou seja, Maggie tanto reconheceu sua subjetividade quanto saiu de um túnel escuro, uma floresta densa, ou um cômodo enfumaçado. Os sentidos, portanto, acumulam-se conforme a leitura prossegue, revelando “[...] um padrão que funciona por acumulação, alinhando apositivos e modificando frases e orações [...]”¹⁷ (CROSS, 1981, p. 36, tradução nossa).

Nesses termos, nota-se um emprego peculiar da sintaxe com a inserção da preposição resignificando os termos anteriores, o que provoca certo deslizamento da leitura. Essa passagem ilustra a forma como James trabalha com a linguagem de modo a propor uma renovação constante dos sentidos, oferecendo uma experiência de leitura desprovida, como afirma Stanley (2013), de certezas previsíveis sobre o que veio anteriormente e o que está por vir. Impelido por essa linguagem, o leitor deve reler a passagem ou se habituar a guardar na memória os elementos frásicos que se conectam no trecho a fim de completar seu sentido. A dinâmica de leitura que o texto jamesiano propõe é aquela em que “O leitor deve descobrir as coisas por conta própria. É um tipo de prosa que insiste em selecionar seu público – um público, como afirma Vernon Lee, que está ‘acostumado a ter as coisas

¹⁶ “Era como se tivesse saído—esta era sua consciência mais geral—de um túnel escuro, uma floresta densa, ou até simplesmente de um cômodo enfumaçado [...]” (JAMES, 2002, p. 468).

¹⁷ “[...] a pattern that works on accumulation, lining up apositives and modifying phrase and clause [...]” (CROSS, 1981, p. 36).

em mente”¹⁸ (CHATMAN, 1972, p. 40, tradução nossa).

Nota-se também que uma roupagem física – o túnel, a floresta e o cômodo – é novamente atribuída à experiência da princesa assim como na passagem do pagode chinês, enfatizando agora o jogo sintático, a própria organização das palavras na página. Para Bill Brown (2003), essa técnica da roupagem física significa a “reificação” do pensamento de Maggie, que atua em grande parte para descrever a contenção e o controle das crises que a personagem enfrenta ao longo do romance. De forma complementar, também é possível observar que a linguagem que narra essa dimensão física também aponta para uma escrita modernista, dialogando assim não somente com os eventos imediatos do enredo, mas com um movimento artístico afeito a registrar camadas de consciência e a propor uma nova linguagem para esse propósito. A dimensão espacial, portanto, revela afinidades com os níveis internos e externos da narrativa.

O antiquário londrino: uma longa justaposição

Outra passagem mostra-se relevante para nossa análise. No Livro um, Amerigo e Charlotte saem às ruas de Londres em busca de um presente de casamento para Maggie. Entram em um antiquário, e a descrição desse espaço revela os traços de uma prosa modernista composta de “longas frases enroladas”¹⁹ (BANTA, 2010, p. 51, tradução nossa), deslocamento sintático, repetição de palavras e sufixos, padrão de acumulação e justaposição de assuntos:

De ouro decente e antigo, prata antiga, bronze antigo, de arte antiga entalhada e adornada com jóias, eram os objetos que, apresentados sucessivamente, terminaram cobrindo em grande número o balcão, onde os dedos magros e leves do vendedor, com unhas bem-aparadas, tocavam-nos em alguns momentos, brevemente, nervosamente, ternamente, como os de um jogador de xadrez repousam acima do tabuleiro, durante alguns segundos, numa peça que ele acha que deve mover e depois que não: pequenas antiguidades rebuscadas, pendentes, fechos, broches, fivelas, pretextos para brilhantes foscas, rubis sem sangue, pérolas grandes demais ou opacas demais para ter valor; miniaturas montadas com diamantes que haviam deixado de ofuscar; caixas de rapé presenteadas às – ou pelas – figuras importantes e questionáveis demais; xícaras, bandejas, castiçais, sugerindo recibos de penhor, arcaicos e marrons que, caso preservados, seriam curiosidades valiosas. (JAMES, 2002, p. 90).

A primeira característica que se destaca nesse longo trecho é o fato de ele constituir um período somente e de apresentar um elevado número de palavras: na tradução, são 134; na versão original, 125 palavras. Essa quantia é praticamente quatro vezes maior que a média de palavras empregadas por James: o crítico R. W. Short (1946), ao analisar o

¹⁸ “*The reader is supposed to figure things out on his own. It is a kind of prose that insists upon selecting its own audience, an audience, as Vernon Lee puts it, which is ‘accustomed to bear things in mind’*” (CHATMAN, 1972, p. 40, grifo do autor).

¹⁹ “*long coiling sentences*” (BANTA, 2010, p. 51).

romance *Os embaixadores*, verificou que 196 períodos dessa obra possuem um tamanho médio de 35,3 palavras quando contadas até o ponto final. Já Ian Watt (2010, p. 572) obteve a média de 41 palavras ao examinar outros trechos da mesma obra, “[...] um pouco, mas não muito mais longo do que a média de James de 35”. A longa extensão do período, que descreve a miscelânea de itens do antiquário, indica de antemão o trabalho linguístico particular conferido à descrição desse espaço. As frases longas e enroladas de James, aqui quadruplicadas, constituem um dos elementos que, de pronto, dificulta ou faz prolongar a interpretação do leitor.

Em segundo lugar, o trecho tem início com uma inversão sintática, que pode ser resumida na seguinte formulação: de ouro decente eram os objetos que terminaram cobrindo o balcão. A ordem direta da frase seria: os objetos que terminaram cobrindo o balcão eram de ouro decente. Esta leve inversão sintática, longe de constituir um obstáculo intransponível para a compreensão do leitor, provoca sua atenção e exige de sua capacidade de concentração e resposta. A configuração sintática de James, como argumenta Stanley (2013, p. 28, tradução nossa), ressensibiliza o leitor para um aqui e agora fugaz, mas que se renova continuamente, fomentando uma atitude de leitura “que registra desvios de expectativa a cada momento”²⁰. Assim, conforme sinalizado pela própria estrutura sintática, o trecho exige que o leitor direcione sua atenção para a mixórdia de ouro, prata, bronze e arte antiga que caracteriza o balcão do antiquário – elementos antepostos na oração.

Nota-se, além disso, a repetição das palavras “antigo” e “antiga” e do sufixo adverbial “-mente” no início do trecho. Esse padrão linguístico modernista, demarcado pela ênfase e repetição (CROSS, 1981), insiste na antiguidade dos itens à venda e na maneira cuidadosa com que foram ordenados pelo vendedor. No original em inglês, devido à especificidade dos adjetivos e advérbios dessa língua, a invariabilidade da repetição é mais acentuada: “*old gold, old silver, old bronze, of old chased and jewelled artistry*”, “*successively*”, “*numerously*”, “*briefly, nervously, tenderly*”²¹ (JAMES, 2009, p. 103). Em seguida, o trecho também revela um padrão de acumulação sintática ao perpassar em lista mais alguns objetos da loja: antiguidades, pendentes, fechos, broches, fivelas, pretextos, rubis, pérolas etc. É como se a descrição buscasse traduzir, em um padrão linguístico de acumulação, o amontoamento do antiquário. Nesses termos, a configuração linguística repetitiva e cumulativa – bem como a inversão sintática anterior – conduz a atenção do leitor para a própria interação das palavras, resultando na autorreflexividade ou autoconsciência estética que são traços definidores da prosa modernista.

Com relação à configuração semântica do trecho, destaca-se a justaposição de assuntos, que evoluem uns a partir dos outros numa cadeia de significados. A decodificação dessa cadeia exige uma leitura ativa para que possamos discernir os sujeitos das orações, distinguir sobre o que se fala. Assim, o trecho narra a seguinte sequência: os objetos no balcão, os dedos magros e leves do vendedor, o jogador de xadrez com que o vendedor é

²⁰ “*registers moment-by-moment departures from expectation.*” (STANLEY, 2013, p. 28).

²¹ “De ouro decente e antigo, prata antiga, bronze antigo, de arte antiga entalhada e adornada com jóias”, “sucessivamente”, “em grande número”, “brevemente, nervosamente, ternamente” (JAMES, 2002, p. 90).

comparado e, por fim, uma metáfora relacionando as peças do tabuleiro e as antiguidades rebuscadas da loja. Os assuntos passam de um a outro num movimento contíguo que parece querer anotar o todo do espaço do balcão. Essa configuração reflete, pela sintaxe, a nova ordem de consciência modernista, que atua “Por justaposição em vez de junção, por confronto em vez de síntese, por fragmentação em vez de conclusão do padrão [...]”²² (CROSS, 1981, p. 34, tradução nossa).

O registro sequencial dos itens do antiquário provoca a impressão de fluxo das coisas, e isso ocorre porque o antiquário se vincula de forma indissociável à percepção de Amerigo e Charlotte: “Os visitantes olhavam, tocavam, fingiam vagamente considerar...” (JAMES, 2002, p. 90-91). Esse método condiz, vale lembrar, com a figuração da espacialidade nas narrativas modernistas, em que tempo e espaço são filtrados pelas percepções das personagens (BRIDGEMAN, 2007) e relativizados por tais consciências (KERN, 2011). O efeito desse fluxo, além de indicar o movimento mental das personagens, sugere a simultaneidade da percepção espacial. É como se esse recurso linguístico do fluxo, inescapavelmente linear no registro linguístico, comunicasse da melhor forma a apreensão simultânea da visão de um espaço tumultuoso.

Considerações finais

Neste artigo, tivemos como objetivo analisar a forma como o escritor estadunidense Henry James (1843-1916) elabora linguisticamente a categoria narrativa do espaço no romance *A taça de ouro* [*The golden bowl*], publicado em 1904. A ficção da fase principal de James, produzida entre o final do século XIX e início do século XX, é marcada por um estilo peculiar que assenta métodos literários modernistas para uma arte vindoura. James concede um tratamento artístico especial à consciência num movimento que registra a nova fluidez da mente, resultando no emprego de frases longas e enroladas, na ambiguidade, no acúmulo de advérbios, em leves deslocamentos sintáticos, dentre outros métodos. James investe, em resumo, em uma linguagem autocentrada, que enfatiza a superfície do texto pelo jogo de palavras.

Defendemos aqui a hipótese de que o autor prefigura o modernismo literário também pela forma como, recorrendo a esses traços estilísticos, constrói a espacialidade – ou seja, a dimensão física literal ou figurada em torno das personagens. Essa linguagem do espaço, dotada de escolhas semânticas e sintáticas peculiares, desestabiliza a atenção do leitor, ressensibilizando-o durante a atividade de leitura para o aqui e agora. Nesses termos, o espaço literário jamesiano revela-se como uma categoria narrativa que deixa entrever a ficcionalização da vida moderna, pautada em maior grau – quando comparada às narrativas realistas mais tradicionais – pelas noções do heterogêneo, do múltiplo e do instável. Afeito ou submetido à consciência, esse espaço mostra-se relativizado, chegando mesmo a obscurecer, numa perspectiva contraditória, o posicionamento das personagens.

²² “By juxtaposition rather than juncture, by confrontation rather than synthesis, by fragmentation rather than completion of the pattern [...]” (CROSS, 1981, p. 34).

Ou seja, o legado de James, segundo afirmam alguns críticos, demarca uma nova atitude estética com relação ao mundo físico (BROWN, 2003).

Por meio então da análise do pagode chinês, pudemos verificar, por exemplo, como os planos mental e físico se confundem, conduzidos por uma metáfora estendida que propõe palavras de ação dinâmica e de observação para se referir a uma imagem mental. Um dos resultados é o atraso, ou a hesitação da narrativa, em localizar a personagem, impelindo o leitor a acreditar que Maggie de fato está dentro dessa imagem criada em sua mente. Com a casa de campo Fawns, percebemos como James emprega a sutil desmontagem de verbos fráscicos a fim de gerar e acumular novos sentidos na frase, destituindo o leitor das certezas da estrutura linguística, daquilo que está por vir. Já com o antiquário londrino, verificamos como a prosa jamesiana se pauta em uma configuração estética autocentrada, marcada por períodos longos, inversões sintáticas, repetições, acumulações e justaposições que estimulam a atenção do leitor e demandam de sua concentração para decodificar a nova interação das palavras.

Por fim, as escolhas semânticas e sintáticas de James que atuam na construção do espaço literário de *A taça de ouro* resultam em um estilo narrativo que direciona a atenção do leitor para o próprio meio linguístico, em detrimento de uma função meramente cenográfica desse espaço. Rompem-se assim as continuidades linguísticas esperadas, um traço que viria a ser considerado marcadamente modernista.

COSTA, N. V. da S. The Golden Bowl, by Henry James: the syntax and semantics of the modernist space disrupting the reader's attention. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 137-153, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *The works of Henry James (1843–1916) are often considered precursors of English-language modernism due to their treatment of consciousness. To represent the characters' mental activity, James employs long and winding sentences, ambiguities, and subtle inversions of word order. As a result, the language he uses becomes aesthetically self-centered. Building upon this notion, our aim is to analyze how James employs these techniques to linguistically elaborate on the narrative category of space in his novel, The Golden Bowl, which was published in 1904. We propose that the author prefigures literary modernism by employing syntax and semantics to construct space – or the material dimension around the characters – in a distinctive manner. To conduct this analysis, we draw upon the insights of Luis Alberto Brandão (2013), Kate Stanley (2013), Stephen Kern (2011), Malcolm Bradbury and James Mcfarlane (1991), and Mary Cross (1981). Our findings reveal that the spatiality of The Golden Bowl, being an integral part of a structure that prioritizes the medium itself, moves away from mere empirical or accessory representation of material reality. Instead, spatiality gains formal prominence by actively interrupting expected linguistic continuities and destabilizing the reader's attention.*
- **KEYWORDS:** *Henry James. Space. Syntax. Semantics. Modernism. Readerly attention.*

Referências

- BANTA, M. The twentieth-century world: 1901-1916. *In*: MCWHIRTER, D. (ed.). **Henry James in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 47-57.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (ed.). **Modernism**: 1890-1930. London: Penguin Books, 1991.
- BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRIDGEMAN, T. Time and space. *In*: HERMAN, D. (ed.). **The Cambridge companion to narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 52-65.
- BROWN, B. **A sense of things**: the object matter of American literature. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- CHATMAN, S. **The later style of Henry James**. Oxford: Basil Blackwell, 1972.
- COULSON, V. Sticky realism: armchair hermeneutics in late James. **The Henry James Review**, Baltimore, v. 25, n. 2, p. 115-126, 2004.
- CROSS, M. Henry James and the grammar of the modern. **The Henry James Review**, Baltimore, v. 3, n. 1, p. 33-43, 1981.
- FOLLINI, T. L. Habitations of modernism: Henry James's New York, 1907. **The Cambridge Quarterly**, Cambridge, v. 37, n. 1, p. 30-46, 2008.
- HARALSON, E. Modernism. *In*: MCWHIRTER, D. (ed.). **Henry James in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 214-223.
- JAMES, H. **The American scene**. New York: Harper & Brothers, 1907.
- JAMES, H. **The princess Casamassima**. London: Everyman's Library, 1991.
- JAMES, H. **A taça de ouro**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- JAMES, H. **The golden bowl**. Introdução de Ruth Bernard Yeazell. London: Penguin Books, 2009.
- KERN, S. **The modernist novel**: a critical introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- LODGE, D. The language of modernist fiction: metaphor and metonymy. *In*: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (ed.). **Modernism**: 1890-1930. London: Penguin Books, 1991. p. 481-496.
- MATTHIESSEN, F. O. **Henry James**: the major phase. London: Oxford University Press, 1944.

- MELLO, L. L. S. Os descaminhos da alma: Georg Simmel, Henry James e a tragédia da cultura. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 22, n. 37, p. 76-101, 2019.
- PARREIRA, M. P. **Realidade possível**: dilemas da ficção em Henry James e Machado de Assis. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- RHOADS, B. Henry James and the plunder of sentiment: building the house of modernism from the spoils of Poynton. **The Henry James Review**, Baltimore, v. 33, n. 2, p. 147-164, 2012.
- RYAN, M. L. Space. *In*: HÜHN, P.; PIER, J.; SCHMID, W.; SCHÖNERT, J. (ed.). **Handbook of narratology**. Berlin: Walter de Gruyter, 2009. p. 420-433.
- SABIN, M. Henry James's american dream in The Golden Bowl. *In*: FREEDMAN, J. (ed.). **The Cambridge Companion to Henry James**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 204-223.
- SHORT, R. W. The sentence structure of Henry James. **American Literature**, Durham, v. 18, n. 2, p. 71-88, 1946.
- STANLEY, K. Henry James's syntax of surprise. **The Henry James Review**, Baltimore, v. 34, n. 1, p. 16-32, 2013.
- STEIN, G. **The autobiography of Alice B. Toklas**. New York: Random House, 1955.
- WATT, I. O primeiro parágrafo de Os embaixadores. *In*: HENRY, J. **Os embaixadores**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 565-593.
- YEAZELL, R. B. Introduction. *In*: JAMES, H. **The golden bowl**. London: Penguin Books, 2009. p. xiii-xxxiv.

LA EXPERIENCIA EXISTENCIAL EN LA GUERRA DE COREA EN LA NARRATIVA BREVE DE LA GENERACIÓN DEL 50 DE PUERTO RICO

Sara CHOE*

- **RESUMEN:** La experiencia de la participación militar en la Guerra de Corea es un tema crucial de la Generación del 50 de Puerto Rico, en la que destacan José Luis González y Emilio Díaz Valcárcel como escritores más representativos. Ambos publicaron principalmente cuentos que conciben una cierta escena de la batalla y algunos episodios después de la guerra. Revisaremos la historia que narran los cuentos seleccionados, centrándonos en la experiencia existencial que padecen los soldados puertorriqueños enviados a la Guerra de Corea bajo la bandera estadounidense.
- **PALABRAS CLAVES:** Puerto Rico. Guerra de Corea. Inferioridad. José Luis González. Emilio Díaz Valcárcel.

La naturalización por medio del servicio militar en los Estados Unidos se mantiene vigente, las condiciones para adquirirla se anuncian en la página web de U.S. Citizenship and Immigration Services (2022). Después de la invasión de Irak, el presidente de los Estados Unidos emitió una serie de órdenes administrativas que otorgaban la ciudadanía a los extranjeros alistados en su ejército. Se dio entonces el fenómeno de que un número significativo de soldados extranjeros estaban en el campo de batalla con la esperanza de mejorar su condición migratoria: “En la actualidad, el Departamento de Defensa estima que hay más de 30.000 inmigrantes no ciudadanos sirviendo activamente en el Ejército.” (RODRÍGUEZ, M., 2020). En especial, aunque ya eran ciudadanos estadounidenses, los puertorriqueños seguían alistándose como voluntarios en las tropas de Estados Unidos. Jorge Mariscal (2005, p. 46) afirmó que la pobreza y el desempleo encaminaban a los puertorriqueños al ejército:

Given the overall economic context and the military's interest in Latino youth, we can be sure that the enlisted ranks will fill up with increasing numbers of Latinos. [...] Nowhere is this more apparent than in Puerto Rico, where high unemployment rates facilitate military recruitment efforts. In 2002, the Army initiated the Foreign

* SNU – Seoul National University. College of Humanities – Department of Hispanic Language and Literature. Seoul – Korea. 151-745 – sara1@snu.ac.kr

Artigo recebido em 25/09/2022 e aprovado em 12/11/2022.

*Language Recruitment Initiative designed to give recent immigrants crash courses in English.*¹

Durante el siglo XX, el sistema militarista norteamericano afectó de varias maneras a los puertorriqueños; por ejemplo, en el *Basic Training Camp* y en el Servicio de Inteligencia Militar, entre otros. La Generación del 50 describe a los soldados puertorriqueños tratados como seres inferiores en los procesos militarizados, incluidos el reclutamiento, el entrenamiento y el envío a la guerra. En este estudio, analizaremos tres cuentos de dicha generación enfocándonos en la participación de los soldados puertorriqueños en la Guerra de Corea.

El corpus considera “La sangre inútil” de Emilio Díaz Valcárcel, donde se narra un episodio de la Guerra de Corea presentado como una escena en vivo con fuertes imágenes, sobre los jóvenes obligados a combatir por los Estados Unidos. “El sapo en el espejo”, del mismo autor, sobre un puertorriqueño veterano de la Guerra de Corea que vive el doble trauma de su psicosis y su mutilación. Y “Una caja de plomo que no se podía abrir” de José Luis González, que narra la entrega de los restos de Moncho Ramírez a su familia en una caja sellada que la madre desesperada no puede abrir.

Soldados como carne de cañón

Emilio Díaz Valcárcel (1929-2015), según consigna la página oficial del autor, “a los veinte años fue reclutado por el ejército de los Estados Unidos y enviado a la Guerra de Corea, experiencia que dejaría huella en buena parte de su obra, aportando una nueva temática a la literatura hispana” (DÍAZ VALCÁRCEL, 2022). Sus primeros libros de relatos son resultado de esta experiencia: *El asedio*, 1958 y *Proceso en diciembre*, 1963, de donde proviene el cuento “La sangre inútil”.

En “La sangre inútil”, aparecen dos personajes principales: Uto y el narrador-personaje, ambos soldados puertorriqueños en la Guerra de Corea. Son muy amigos desde la infancia aunque Uto alcanza el rango de cabo, el cabo Aponte, y el narrador-personaje permanece solo como un soldado raso. Uto confía en su supervisor americano:

Uto decía: “No habrá problema al atacar la colina. Tendremos aviones para protegernos; no quedará vivo un solo chino del puñadito que hay allá arriba”. El coronel había reunido el batallón y dicho eso. Uto tenía fe en él porque era un coronel de los nuestros y no nos iba a tirar al desperdicio. (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 108)².

¹ “Dado el contexto económico general y el interés de las fuerzas armadas por la juventud latina, podemos estar seguros de que las filas de alistados se llenarán con un número cada vez mayor de latinos. [...] En ninguna parte es esto más evidente que en Puerto Rico, donde las altas tasas de desempleo facilitan los esfuerzos de reclutamiento militar. En 2002, el Ejército inició la Iniciativa de Reclutamiento de Idiomas Extranjeros diseñada para brindar cursos intensivos de inglés a inmigrantes recientes.” (MARISCAL, 2005, p. 46, traducción nuestra).

² Este cuento se publicó por primera vez en *Lunes de Revolución*, revista que acompañó el triunfo de la Revolución Cubana. En ella, hay datos modificados en la versión definitiva, que es la citada en nuestro estudio.

Uto se identifica a sí mismo como un soldado norteamericano; sin embargo, la creencia de que los aviones vendrían y los protegerían se derrumba durante el combate real:

Vi cuando se levantó (yo no pude hacer nada, lo juro) entre el avispero de balas, negro contra el resplandor de las granadas, gritando: “¿Dónde están los aviones? Esto es una ratonera. ¡El coronel es un...!” Yo no sé si fue rabia lo que sentí entonces, o miedo. (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 110).

Cuando está a punto de morir en la batalla, Uto se da cuenta de que la promesa de protección del coronel era mentira y comprende que a costa de la vida de sus compañeros y corriendo el riesgo de su propia vida los puertorriqueños peleaban por una patria que no era la suya³. La toma de conciencia del cabo Uto Aponte tiene mayor impacto si consideramos que llega en el último momento de su vida y en pleno combate. Había otros soldados extranjeros, como “los griegos y los belgas, y los colombianos” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 106) en las fuerzas aliadas, pero ellos “[...] no pudieron sacar al enemigo de su cueva. Entonces nos volvió a tocar el asunto a nosotros, porque para ese tiempo teníamos fama de buenos peleadores, aunque estábamos un poco escamados por la muerte de tanta gente...” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 108). Esta buena fama servía para manipular a los soldados puertorriqueños, los cuales integraban el 65° de Infantería, a fin de mandarlos a las batallas más peligrosas. Los altos oficiales de los Estados Unidos los enviaban con una orden inapelable: “Pero abajo había oficiales que los apresaban para formularles cargo. Ellos nos cachaban desde allá abajo, ajotándonos al ataque, temerosos de que no peleáramos y los chinos nos tomaran más terreno.” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 106). El narrador-personaje testimonia lo absurdo de la misión suicida: “Sé que nadie sabía por qué había que morir así, tan lejos de ‘Puerto’rro’. Los griegos y los belgas y los colombianos eran voluntarios, estaban allí porque querían. Los coreanos, porque debían...” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 106, énfasis en el original); “Lo que no entraba en mí era por qué tenía que morir tanta gente por una bendita jalda que ni siquiera sirve para la siembra. Sólo los coreanos saben utilizarla. [...] ¿Por qué tenían que abonar la colina con sangre nuestra?” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 109). De hecho, en la historia oficial, algunos soldados del 65° Regimiento de Infantería rechazaron a ir a la misión suicida:

La versión primera dice: “No quedará vivo ni un solo norcoreano del puñadito que hay allá arriba” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1960, p. 6). En la versión definitiva, ‘norcoreano’ cambia por ‘chino’ con lo cual Díaz Valcárcel destaca que la Guerra de Corea era una guerra internacional, no simplemente una guerra civil entre Corea del Norte y Corea del Sur.

³ En la primera versión del cuento, se agrega la confusión del concepto de patria y el insulto para el coronel estadounidense: “El coronel [...] levantando el puño en alto, pronosticando gloria para la patria. Como yo andaba siempre confundido pregunté a mi vecino qué patria decía el coronel: ‘¿La patria norteamericana; es lo que quiere decir el puerco!’” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1960, p. 6). Este fragmento fue eliminado en la edición definitiva.

*Facing superior forces which dominated the terrain, various Puerto Rican fighters sent on suicide missions refused to fight, taking the position that orders which were impossible to follow should not be obeyed. Paradoxically, the decisions can be also read as collective affirmations, as a positioning of identity in the face of that irrationality.*⁴ (ÁLVAREZ CURBELO, 2000, p. 14).

El papel de los soldados puertorriqueños bajo la bandera de Estados Unidos equivaldría a ‘carne de cañón’. El relato es un testimonio oral que comienza con las palabras del narrador-personaje: “Tengo aún el sabor de la tierra en la boca y aunque estoy aquí entre ustedes, viéndolos con mis propios ojos, no puedo dejar de ver lo otro.” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 105). Nunca se especifica claramente quiénes son sus oyentes, solamente el narrador-personaje se dirige a “ustedes”: “Atiendan acá: ustedes son de los míos y aunque no nos criamos juntos, son de los míos y valen como hermanos, ¿no es verdad? Hasta el mismo coronel que nos hizo subir al cucurucho de la loma es de los míos y es nuestro hermano, ¿no es verdad?” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 107). Esta frase en la que los llama “hermanos” resulta irónica porque incluye al mismo coronel que envió a los puertorriqueños a la misión suicida. Además, si consideramos que el narrador-personaje está en un hospital militar o algo parecido después de la batalla, el “ustedes” estaría aludiendo a personajes autorizados por el ejército estadounidense. También cabría la posibilidad de que no hubiera oyentes. Es posible que el narrador-personaje dijera a solas sus recuerdos, como enajenado. Paradójicamente, al inicio del cuento, el narrador-personaje declara no estar loco aunque lo desearía: “No es que esté loco. ¡Ojalá estuviera loco! Los locos son felices, aunque algo les ande mal en sus adentros” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 105).

Por otra parte, según la memoria del narrador-personaje, Uto es bien educado y tiene buena personalidad. Sin embargo, no entiende por qué un hombre inteligente como él puede someterse a una orden absurda: “Uto decía: ‘Si el coronel dio la orden, hay que obedecerla’. Yo nunca decía esta boca es mía porque tengo sólo quinto grado y, cuando los que saben, hablan, uno sólo debe escuchar para no meter las cuatro” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 107). El narrador-personaje toma distancia de la opinión de Uto, pero evita criticarlo ni permite que se burlen de su amigo:

Solo tengo quinto grado y ustedes a lo mejor se ríen. Uto no se reía y cuando discutía con alguien, decía siempre: ‘Cada cual tiene derecho a dar su opinión, el concepto que uno tenga de las cosas y del mundo es asunto personal’. No se rían. Me aprendí las palabras de memoria. Siempre las recuerdo. Lo que no entiendo es cómo un muchacho de su clase se haya aflojado tanto en un momento para ponerse como se puso. (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 107).

⁴ “Frente a las fuerzas superiores que dominaban el terreno, varios combatientes puertorriqueños enviados a misiones suicidas se negaron a combatir, asumiendo la posición de que no se debían obedecer órdenes que eran imposibles de seguir. Paradójicamente, las decisiones pueden leerse también como afirmaciones colectivas, como un posicionamiento de la identidad frente a esa irracionalidad.” (ÁLVAREZ CURBELO, 2000, p. 14, traducción nuestra).

Asimismo, destaca cómo el entrenamiento había conseguido que Uto pensara como los norteamericanos, al punto de odiar a sus enemigos: “Yo que lo conozco de tanto tiempo no puedo decir que lo conociera así [...], él no hacía otra cosa que maldecir y maldecir y gatear hacia arriba como si fuera enemigo personal de los chinos.” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 109). En consecuencia, la guerra cambió el carácter de Uto.

El relato es ambiguo y el lector solo puede deducir que Uto ha muerto en la misión y que su amigo sobreviviente narra lo ocurrido. El final del cuento parece un testamento ya que termina con la petición de que lo ayuden a escribir un mensaje para sus padres, donde da una versión diferente para justificar que se encuentra herido ocultando la verdadera causa:

Sí. Sé que he hablado demasiado, más de lo que conviene a un herido... Usted, doctor, dígame a la Cruz Roja que escriba por mí. [...] Que escriba a los viejos y les diga que me corté con un alambre de púas... Que les escriba ahora o mañana o cuando pueda... Porque yo tengo sueño... Y estoy muy cansado. (DÍAZ VALCÁRCEL, 1963, p. 111).

El narrador-personaje parece estar a punto de morir. El texto mismo se convierte así en testamento que denuncia el maltrato de los soldados puertorriqueños en la Guerra de Corea. La voz de seres inferiores que en su momento llenó un vacío de la historia literaria y que sigue siendo vigente para revisar el otro lado de la historia oficial.

Los castrados por la guerra

Para ser soldados estadounidenses, los puertorriqueños debían tomar el *Armed Services Vocational Aptitude Battery*, un examen oficial de las Fuerzas Armadas con una importante connotación histórica que se enlazaba con la dominación española sobre la isla, ya que “[...] las fuerzas militares norteamericanas ocuparon todos los edificios militares españoles en Puerto Rico [...], ocuparon más de doscientos acres de estos terrenos con sus edificios para instalar los cuarteles generales del Ejército” (NEGRONI, 1992, p. 420). Puerto Rico sirvió de andamio del sistema militar de EE.UU., debido a que el reclutamiento y las pruebas de ingreso se realizaban en el Fuerte Brooke, denominación que recibió esa reserva militar. En el *Boot Camp*, el entrenamiento consideraba una parte del proceso militar psicológico (*brainwash*). Ahí, la virilidad era la virtud esencial exigida por los entrenadores que reclamaban a los reclutados la falta ese atributo. Pero se trataba de un concepto idealizado. Pierre Bourdieu afirmó sobre los hombres que quedaban excluidos (“los restantes”) de la categoría de los “duros”: “[...] la virilidad es un concepto eminentemente *relacional* construido ante y para los restantes hombres y contra la femineidad, en una especie de *miedo* de lo femenino, y en primer lugar en sí mismo.” (BOURDIEU, 2000, p.41, énfasis en el original). El concepto solo tiene fundamento en “sí mismo” y las diversas jerarquías que surgen de dicho concepto tampoco tienen un fondo lógico. Resulta significativo el testimonio de Matt Young (2018), *marine* veterano que estuvo en Irak:

*I had spent 21 months in Iraq over four years giving into the thought that I would probably die, and then I didn't. Now I was part of a world I hadn't planned for; I was living moments I didn't think I'd have. I didn't know who I was. And as I was presented with other worldviews, that brittle tower of masculinity I built in the infantry crumbled with me under it. I felt angry and depressed and alone. I realized that while I'd been dehumanizing the Arab world, I'd been dehumanizing myself as well. I had to relearn how to be a human again.*⁵

En la colonialidad bajo el militarismo, quien fija el concepto de masculinidad es la élite de los norteamericanos anglosajones. Dicho concepto también ha causado problema entre los soldados estadounidenses, según testifica Young en la cita anterior, pero el mayor problema estalló cuando se combinó con la colonialidad.

En términos de la ambigua situación política de Puerto Rico, conviene considerar el concepto de colonialidad de Aníbal Quijano. Su idea en torno a la colonialidad presentada en 1992, fecha que coincidía con el 5.º centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América que marcaría el inicio de la etapa del colonialismo, destaca que lo importante en el discurso de colonialidad no es la institución colonial sino el orden colonial invisible que es “[...] aún el modo más general de dominación en el mundo actual, una vez que el colonialismo como orden político explícito fue destruido” (QUIJANO, 1992, p. 14). Su concepto de colonialidad provocó gran resonancia en el mundo académico que indagaba sobre la modernidad en el contexto del colonialismo.

Cynthia Enloe ofrece un marco teórico para comprender la relación triangular entre el militarismo, la masculinización y el colonialismo. Según la argumentación de Enloe (1990), los oficiales coloniales británicos culparon a la ideología ya existente que despreciaba a las mujeres en las sociedades colonizadas, como en la India. Al mismo tiempo, impusieron un sistema de prostitución a las mujeres indias para el servicio sexual de los soldados británicos estacionados en ese país:

*The riddle of two such contradictory sets of colonial policies comes unraveled if one sees British masculinized imperialism not as a crusade to abolish male domination of women but as a crusade to establish European male rule over the men in Asian and African societies.*⁶ (ENLOE, 1990, p. 49).

⁵ “Pasé veintitún meses durante cuatro años en Irak pensando que probablemente moriría y ahora sobrevivo. Era parte de un mundo que no había planeado; estaba viviendo momentos que no había pensado nunca. No sabía quién era yo. Y cuando me presentaron otras visiones del mundo, esa frágil torre de masculinidad que construí en la infantería se derrumbó conmigo debajo de ella. Me sentía enojado, deprimido y solo. Me di cuenta de que mientras deshumanizaba al mundo árabe, también me deshumanizaba a mí mismo. Tuve que volver a aprender a ser humano otra vez.” (YOUNG, 2018, traducción nuestra).

⁶ “El enigma de dos conjuntos tan contradictorios de políticas coloniales se desvela si uno ve el imperialismo británico masculinizado no como una cruzada para abolir la dominación masculina de las mujeres, sino como una cruzada para establecer el dominio masculino europeo sobre los hombres en las sociedades asiáticas y africanas.” (ENLOE, 1990, p. 49, traducción nuestra).

De esa manera, se vería al imperialismo masculino como una forma de establecer un dominio masculino europeo superior (blanco) a los hombres asiáticos y africanos. Así, la colonialidad y el militarismo impondrían un rango de inferioridad a los hombres de la colonia. Podríamos decir, entonces, que ‘hacer un hombre’ en un *Boot Camp* significaría convertir al hombre colonizado en un hombre inferior al estadounidense. Un proceso explícito de interiorizar la jerarquía colonial en un hombre de la colonia.

Los cuentos de la Generación del 50 describen la situación concreta de los pueblos coloniales bajo el militarismo, y de Puerto Rico concretamente, a través de individuos específicos, en lugar de hablar de la terrible e inhumana situación abstracta de la guerra. Revisaremos un relato más de Díaz Valcárcel donde se representa en extremo el problema de la masculinidad bajo el sistema militarista y el complejo de inferioridad como sujeto colonial.

En entrevista, Díaz Valcárcel justifica su interés por el tema de la Guerra de Corea, hablando de su propia experiencia y la de sus compañeros de combate:

P: ¿Cómo se relaciona lo que Ud. acaba de decir con la presentación del tema de la guerra, por ejemplo, en *Proceso en diciembre*?

D: No es raro que en mi producción aparezca el tema de la guerra: eso es explicable; fui enviado a combatir con millares de mis compatriotas a la guerra de Corea. [...] El tema de la guerra no tenía que darse *necesariamente* en mí, puesto que la literatura no es reflejo inmediato, automático, de hechos reales, pero la vivencia fue tan traumática que me impulsó a “registrarla” como un hecho que engloba la situación política del país. (PANICO, 1980, p. 166, énfasis en el original).

“El sapo en el espejo” (publicado en 1959) representa una configuración particular del protagonista en la que incluso se castra la masculinidad forzada de un colonizado. El cuento narra la historia de un hombre que regresa con las piernas mutiladas de la Guerra de Corea: “[...] él había perdido las piernas hacía un año, en aquella cerrada noche coreana, a las orillas de un arrozal arruinado, en medio de la noche rota de resplandores, cuando llevaba cuatro años de matrimonio” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 262). Al final del cuento, el personaje salta como sapo: “Entonces él no pudo resistir por más tiempo la angustia que comenzaba a paralizarle cada nervio, cada músculo, y saltó dos veces hacia el frente, croando.” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 267). El lector termina confundido por la frontera ambigua de hasta dónde es humano el protagonista. Juan Carlos Rodríguez (2009, p. 1158) interpreta el final de manera esperanzadora:

“El sapo en el espejo” puede leerse como una distorsión en la que la víctima se auto-castiga por el carácter inhumano de la guerra, borrando así la responsabilidad histórica de quienes iniciaron el conflicto violento. Por otro lado, el final del cuento puede leerse como una perversión que permite al sujeto irse a la fuga y re-elaborar la imagen de su cuerpo mutilado en el terreno de la fantasía sexual.

En nuestra lectura, el final del cuento representa la total degradación de la existencia. A lo largo de la narración, el protagonista se mueve en la frontera de la realidad y el delirio,

pero finalmente se decanta por la degradación saltando y croando como sapo. La sociedad no le concede al protagonista ningún papel social por su participación en la lucha. En el relato, se hace referencia solamente a su papel como esposo. A pesar de haber quedado impotente, intenta complacer sexualmente a su esposa. Está obsesionado con ese deseo, pero su esposa lo rechaza. Le disgusta la relación sexual con su esposo, por ser impotente y por sus mutilaciones: “Me basta con que me quieras. Lo otro es un pecado. Y una porquería. ... Eres asqueroso, retírate.” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 262). La esposa se refugia en la religión después de la baja militar de su esposo y se dedica a limpiar la casa con manía por el aseo, como si sufriera constantemente por la presencia de lo sucio. El único papel en el que tiene cabida el protagonista resulta en fracaso.

El espacio del cuento es limitado. El único lugar donde el excombatiente puede moverse es la casa y a través de la pared se escucha la voz de su vecino. La pared es un símbolo de ruptura ya que el protagonista no tiene relación directa con su vecindario. El espacio sería una alegoría del sistema militar; la relación principal es la jerarquía que se secuencia verticalmente ya que la relación horizontal está rota; aunque se oye la voz de otros, no existe interacción.

Además, se corta por completo la comunicación con el exterior. Lo único que el protagonista puede sentir del exterior es la voz que se escucha a través de la pared. Hay dos escenas donde se pueden escuchar voces del vecino; primera: “—Todo fue por un descuido —se escurría la voz al otro lado del tabique—. *Bien claro se lo dije*: fíjate en la hora, nena. Debe de estar por venir. No quiero que me encuentre en esta casa. Tu marido es un hombre muy celoso.” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 260, énfasis nuestros). Podemos adivinar que el diálogo se realiza entre personajes que sostienen una relación ilícita. Pero no se identifica quién sería el personaje de cada voz, en especial, la irrupción de la primera persona en la frase subrayada. En la segunda escena, el diálogo continúa:

—Yo no lo hubiera hecho por nada en el mundo —continuaba la voz al otro lado de la pared—. Tengo mujer y tres muchachos. Ahora dígame una cosa: ¿quién en mis circunstancias se iba a meter en la boca del lobo? Pero ella insistió hasta el último momento. Y yo la complací. Soy un hombre completo. (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 263).

Aquí también, de repente se interrumpe el discurso por la intervención en primera persona. El lector se confunde al no saber si se trata de la voz de un personaje que se escucha por medio de la pared o si es una alucinación auditiva del protagonista porque, a veces, suele oír la voz del espejo: “Volvió a sentir asco de sí mismo. Un asco crecido como un hongo oscuro en su interior, oculto, pero vivo, siempre presente. *Eres un animal inmundo, el espejo te lo ha dicho*.” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 259, énfasis en el original). Es posible que la voz del vecino sea la voz del espejo que se convierte en una alucinación auditiva.

El daño corporal que recibió el protagonista anónimo conduce al deterioro mental. El soldado mutilado se considera a sí mismo un animal inmundo. En el cuento, la voz del espejo se repite obsesivamente; las siguientes frases provienen de la voz del espejo: “*Eres un*

animal inmundo, el espejo te lo ha dicho” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 259); “*Es lo único que puedes hacer* viéndola descender las escalinatas del colegio” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 260); “*Sapo, el espejo te lo ha dicho.*” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 265, énfasis en el original). Y la siguiente frase pertenece al habla real del protagonista: “Es lo único que puedes hacer –dijo él de improviso, entre sus rodillas–. ¿Cómo acercarme a ti en la forma en que tú me necesitas?” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 262). Luego, la voz interior del protagonista repite dicha frase: “No quiero llegar a la muerte. ¿Cómo acercarme a ti en la forma en que tú me necesitas? ¡Sucio, sucio! Animal inmundo.” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 264).

El personaje vive repetidamente atormentado por su autodesprecio. La dignidad humana se derrumba. El espejo le dice: “*Tú no debes hablar, animal inmundo.*” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 260, énfasis en el original), porque ya no es un ser humano sino un miserable animal sin derecho a hablar. Para colmo, la voz de la alucinación no tiene un contenido coherente, es en sí misma una confusión. Páginas después, la voz de la alucinación dice:

Pueden hablar, son seres humanos, pueden hablar de esas cosas. Ella aceptaría a un hombre como ése. No tienes la culpa de que existan las guerras. Has llegado muy bajo. ¿Qué haces detrás del rosario? No te escondas, no te engañes. Me necesitas. (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 263).

El autodesprecio se acompaña del sentimiento de culpabilidad por no poder complacer a su esposa, incapaz de actuar como marido:

Exactamente como la primera vez que él intentó hacer *eso*, diez meses atrás, el día después de su llegada; la sorpresa de ella fue tan grande que pasó la noche riendo nerviosa y continuamente, el rosario temblando en sus manos, mientras él, culpable, se agitaba entre las sábanas, dando pequeños saltos. Se sintió inmundo y la imagen del animal se le grabó en el cerebro. (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 263, énfasis en el original).

Resulta irónico que el texto insista en que el protagonista no tiene culpa. Tres veces se declara en el cuento por tres distintas voces: del protagonista: “Yo no tengo la culpa de que existan las guerras.” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 262); de la voz alucinada: “*No tienes la culpa de que existan las guerras.*” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 263); de la voz de la esposa: “—Tienes razón. No tienes la culpa de que existan las guerras.” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 266). Sin embargo, se siente culpable.

En el cuento de Valcárcel, el protagonista se convierte en un hombre impotente sexualmente después de la guerra. Perdió la masculinidad física. Paradójicamente, bajo el militarismo, la condición de “ser castrado” es tarea prioritaria para ser soldado de las Fuerzas Armadas de EE.UU. En el *Boot Camp*, el proceso de entrenamiento empieza por llamar a los hombres como nenas. El protagonista se lamenta de haber nacido como hombre: “Si hubiera sido una mujer cualquiera, no me hubiera arriesgado.” (DÍAZ VALCÁRCEL, 1987, p. 263-264). Durante una batalla de dicha guerra, ha quedado

mutilado. Compararemos dos casos de personajes también paralizados de la mitad de su cuerpo por la guerra, pero pertenecientes a ejércitos imperialistas.

El sentimiento de culpabilidad del protagonista del cuento de Valcárcel es muy diferente del personaje de *El amante de Lady Chatterley*, novela publicada en 1928 en Florencia, del escritor británico David Herbert Lawrence. En la fecha de su publicación, fue un libro prohibido por el atrevido contenido sexual. Clifford Chatterley es esposo de la protagonista, Connie Reid, descendiente de una familia aristocrática. Después de la luna de miel, Clifford es enviado a la Primera Guerra Mundial y regresa paralizado desde la cintura. Queda impotente en consecuencia. El punto distintivo con el protagonista de “El sapo en el espejo” es su carácter. Aunque regresa paralizado, nunca renuncia a su ambición de obtener una reputación social. La reacción ante la parálisis es totalmente contraria a la del narrador-personaje de Valcárcel. Es mayor la ambición por el éxito social de Clifford que el deseo de cumplir como esposo en el hogar. La diferencia viene de que este personaje pertenece a una familia rica y noble. Sobre todo, es ciudadano del imperio británico, líder de las fuerzas aliadas: “*Still he was ambitious. He had taken to writing stories; curious, very personal stories about people he had known*”.⁷ (LAWRENCE, 2012, p. 12). En cambio, el protagonista de “El sapo en el espejo” es puertorriqueño, ciudadano de segunda clase por pertenecer a una colonia.

Según Samir Amin (2005), ignorar la diferencia entre ciudadanos imperiales y coloniales significa desatender la realidad existente del imperialismo. Amin reconoce que vivimos en una sociedad integrada en el capitalismo mundial y en la jerarquía de clases según la posesión de capital, pero señala que no podemos decir que la alta clase de la India tenga la misma posición que la de EE.UU., desde la perspectiva del imperialismo global:

*Certainly there are wealthy and poor in India, just as in the United States, since we all still live in class divided societies integrated into world capitalism. Does that mean that the social formations of India and the United States are identical? Does the distinction between the active role of some in shaping the world and the passive role of others, who can only «adjust» to the requirements of the globalized system, have no meaning? In reality, this distinction is more pertinent today than ever.*⁸ (AMIN, 2005).

Existe un ejemplo más para comparar la configuración castrada del protagonista de “El sapo en el espejo”. La autobiografía novelada, *Born on The Fourth of July* de Ron Kovic publicada en 1976, también tiene un personaje discapacitado, ya que Kovic fue un soldado herido en la guerra de Vietnam. En 1989, se llevó a la pantalla su historia con el mismo nombre, bajo la dirección de Oliver Stone y protagonizada por Tom Cruise.

⁷ “Aun así, era ambicioso. Le había dado por escribir cuentos, historias curiosas y muy personales sobre personas a las que había conocido” (LAWRENCE, 2012, p. 12, traducción nuestra).

⁸ “Ciertamente hay ricos y pobres en la India, al igual que en los Estados Unidos, ya que todos vivimos todavía en sociedades divididas en clases integradas en el capitalismo mundial. ¿Significa eso que las formaciones sociales de India y Estados Unidos son idénticas? ¿Carece de sentido la distinción entre el papel activo de unos que conforman el mundo y el papel pasivo de otros que sólo pueden ‘ajustarse’ a las exigencias del sistema globalizado? En realidad, esta distinción es hoy más pertinente que nunca.” (AMIN, 2005, traducción nuestra).

La novela (y la película) trata de la vida de un soldado sobreviviente que queda lisiado. Se le ha diagnosticado parálisis desde cintura: “‘I can’t.’ He hesitated. It was very hard for him to talk about. ‘I can’t take them off,’ he said. He pointed to his legs. ‘They were paralyzed in the war.’ [...] ‘The war,’ he said. ‘Vietnam. Have you ever heard of Vietnam?’”⁹ (KOVIC, 1976, p. 121-122). A diferencia del protagonista del cuento, Ron sigue siendo activista. Su autobiografía comienza con la famosa frase de John F. Kennedy: “Ask not what your country can do for you –ask what you can do for your country”¹⁰ (KOVIC, 1976, p. 9). Y su patriotismo permanece sin cambios:

*I went to jail 11 times protesting the Vietnam War, and I opposed the Iraq and Afghan wars. It’s very difficult for me to conceive of a war that I’d support. I am living with the emotional and physical consequences of war, and I don’t think that we try hard enough to avoid conflict.*¹¹ (DOLAN, 2016, p. 13).

De hecho, la cubierta de la novela de Kovic (1976, cubierta del libro) ostenta una frase que contribuyó a convertirla en un *bestseller*: “a true story of innocence lost and courage found”.¹² Tanto Ron Kovic de *Born of the Fourth of July* como Clifford de *El amante de Lady Chatterley*, soldados del imperio que han participado con liderazgo en la guerra, como el protagonista anónimo del cuento “El sapo en el espejo”, soldado de la colonia, son víctimas de la guerra¹³. Pero los veteranos puertorriqueños tienen que enfrentar otro obstáculo que no les ha tocado a los del imperio. Necesitan reconocerse en la sociedad como ciudadanos de Estados Unidos; si no, deberán responder a la pregunta del porqué pelearon. No es una cuestión de nacionalidad sino de ciudadanía. Es también el tema principal de la película *Héroes de otra patria* (1998)¹⁴. Por ello, deviene obligada

⁹ “‘No puedo’. Vaciló. Era muy difícil para él hablar de eso. ‘No me los puedo quitar’, dijo. Señaló sus piernas. ‘Se quedaron paralizadas en la guerra’ [...] ‘La guerra’, dijo. ‘Vietnam. ¿Alguna vez has oído hablar de Vietnam?’” (KOVIC, 1976, p. 121-122, traducción nuestra).

¹⁰ “No te preguntes qué puede hacer tu país por ti, pregúntate qué puedes hacer tú por tu país.” (KOVIC, 1976, p. 9, traducción nuestra).

¹¹ “Fui a la cárcel once veces protestando por la guerra de Vietnam y me opuse a las guerras de Irak y Afganistán. Es muy difícil para mí concebir una guerra a la que apoyaría. Estoy viviendo con las consecuencias emocionales y físicas de la guerra, y no creo que nos esforcemos lo suficiente para evitar el conflicto.” (DOLAN, 2016, p. 13, traducción nuestra).

¹² “Una historia verdadera de inocencia perdida y coraje encontrado” (KOVIC, 1976, cubierta del libro traducción nuestra).

¹³ Los tres protagonistas sufren consecuencias psicológicas de la guerra: “‘Neurosis de guerra’, ‘histeria de guerra’, ‘corazón irritable del soldado’, ‘shock de las trincheras’, etc., son términos que descubren los síntomas que padecían algunos soldados luego de participar en conflictos bélicos. Este conjunto de síntomas, agrupados hoy bajo el TSPT, se incorporó con ese nombre al DSM-III en 1980, entre otras, por la influencia de grupos relacionados a veteranos de Vietnam. La novela autobiográfica del veterano de esta guerra, Ron Kovic [...], al volver del frente de batalla, el protagonista comienza a sufrir de un estado constante de hipervigilancia, irritabilidad, síntomas depresivos, *flashback* del combate ante estímulos auditivos, [...] todos síntomas característicos de un TSPT”. (SANTIS; RUIZ, 2005, p. 195, énfasis en el original).

¹⁴ Dirigida por Iván Dariel Ortiz tiene a dos soldados puertorriqueños en la Guerra de Vietnam como protagonistas. En la batalla, uno muere y el otro se vuelve loco: “una visión puertorriqueña de la participación

una reflexión: ¿con quiénes o por qué debían luchar los soldados puertorriqueños? Los hombres que participaron en la guerra como ‘carne de cañón’ se vieron obligados a sufrir otro tipo de inferioridad. No podemos ignorar la diferencia entre un soldado que fue arrastrado a la guerra que ‘otra patria’ inició y un soldado que fue llevado a la guerra por su propio país. Aunque todavía es un paso inicial para teorizar esta diferencia, podemos adelantar a través de las investigaciones que estudian la diferencia del problema psicológico entre los veteranos coreanos heridos en la guerra de Vietnam y los de la Guerra de Corea. Los veteranos heridos de la Guerra de Vietnam muestran más alto nivel de opresión emocional que el grupo que participó en la Guerra de Corea: “*Vietnam Civil War Veterans group were characterized as 1) cognitive rigidity, 2) ineffective problem solving, 3) emotional repression, 4) hypervigilance, 5) anxiety and 6) depressive tendency*”.¹⁵ (CHANG; KIM, 2009, p. 2492). Los especialistas no han concluido sobre la causa de dicha diferencia, pero es un fenómeno que debe investigarse en el aspecto de las tropas enviadas por petición de otra nación.

En el sistema del ejército de los EE. UU., los puertorriqueños están subordinados y en momentos de mayor peligro son enviados hacia la batalla como carne de cañón. El soldado puertorriqueño sirve para proteger a los colonizadores al mismo tiempo que es culpable por estar involucrado en las masacres que ocurren por los intereses del militarismo. De esta forma, el militarismo sumado a la colonialidad deviene en un proceso que convierte a un ser humano en una existencia inferior mediante la castración, privándolo de la masculinidad que se representa como propiedad exclusiva del primer mundo. En la misma situación –de convertirse en hombre impotente–, el puertorriqueño se ve como un sapo, mientras que los veteranos del primer mundo no se ven degradados a una existencia inferior.

Desechos bélicos

José Luis González (1926-1996), escritor y periodista, vivió exiliado en México por su tendencia pro independentista de Puerto Rico. Es un miembro representativo de la Generación del 50. En “Una caja de plomo que no se podía abrir” publicado en 1952, el cuestionamiento a la colonialidad bajo el consiguiente militarismo en Puerto Rico se representa a nivel de comunidad, con la recepción de los restos de Moncho Ramírez, soldado caído en la Guerra de Corea. El cuento está dedicado “a Emilio Díaz Valcárcel” (GONZÁLEZ, 1997, p. 194). En este relato, se devuelven a un pueblo de Puerto Rico los restos de Moncho Ramírez, un soldado caído en la Guerra de Corea. El teniente que le entrega la caja con los restos a la madre, doña Milla, declara que habían colocado los restos de Moncho en una caja de plomo para que no se dañaran durante el largo viaje. El cuento destaca una paradoja, ¿de qué servía recibir una caja mortuoria si no se podían identificar

de nuestros soldados en la guerra que perdió los Estados Unidos” (GARCÍA, 2014, p. 87).

¹⁵ “El grupo de Veteranos de la Guerra Civil de Vietnam se caracterizó por 1) rigidez cognitiva, 2) ineficacia en la resolución de problemas, 3) represión emocional, 4) hipervigilancia, 5) ansiedad y 6) tendencia depresiva” (CHANG; KIM, 2009, p. 2492, traducción nuestra).

los restos que contenía? El texto deja esa pregunta sin resolver: “-Es de plomo, señora. Las hacen así para que resistan mejor el viaje por mar desde Corea.” (GONZÁLEZ, 1997, p. 198). La madre queda con el dolor de no poder ver los restos de su hijo.

Cuando el teniente habla de la muerte de Moncho como una trivialidad de la guerra, su actitud provocaría rabia en el lector, pero el cuento no incluye ninguna alusión a una reacción semejante en los personajes. Moncho sirvió igual que los personajes de nuestro estudio de carne de cañón. Ahora que está muerto, se le trata como un elemento desechado al llevarlo en la caja de plomo. La Organización Mundial de la Salud, en *Psychological Consequences of Disasters: Prevention and Management*, destaca la importancia de la identificación del cuerpo para que ayude psicológicamente a las familias desconsoladas:

*Help for bereaved families [...]. Frequently, this failure to retrieve the body or to identify the remains has complicated grief work. [...] The full realization of the loss seems to be helped by the identification of the dead body and an awareness of the physical aspects of death, as well as the circumstances in which it happened.*¹⁶ (WORLD HEALTH ORGANIZATION, 1993, p. 14).

En el cuento, está cancelada la posibilidad de reconocer el cuerpo. Solo es seguro el anuncio de la muerte del hijo a su madre sin darle ningún consuelo para superar su duelo. La realidad representada en el cuento evidencia una actitud injusta por parte del ejército hacia los restos de los caídos en guerra, debido a que este tipo de repatriación es un tema político muy sensible. En 2015, Estados Unidos instituyó la Defense POW/MIA Accounting Agency (DPAA) para repatriar los restos que habían quedado en los campos de batalla. Aunque el DPAA se estableció después de la Guerra de Vietnam, el interés estadounidense por la repatriación de los restos se puede encontrar durante la Guerra de Corea también. Durante dicha guerra, Estados Unidos cooperó con Japón y llevó a cabo una operación de repatriación a escala masiva:

*While the transport planes were flying blood from Japan to Korea, a far more massive seaborne operation was under way to return the remains of the American war dead via Japan to the United States. This was the first time in any war that there had been a mass evacuation of the remains of men killed in action while hostilities were still continuing, and the decision to take on this herculean task seems to have reflected uncertainties about the eventual outcome of the war.*¹⁷ (MORRIS-SUZUKI, 2018, p. 26).

¹⁶ “Ayuda a las familias afligidas [...]. Con frecuencia, esta falla en recuperar el cuerpo o en identificar los restos ha complicado el duelo. [...] La plena aceptación de la pérdida parece ayudarse con la identificación del cadáver y la conciencia de los aspectos físicos de la muerte, así como de las circunstancias en las que ocurrió.” (WORLD HEALTH ORGANIZATION, 1993, p. 14, traducción nuestra).

¹⁷ “Mientras los aviones de transporte transportaban sangre desde Japón a Corea, se estaba llevando a cabo una operación marítima mucho más masiva para devolver los restos de los muertos de guerra estadounidenses a través de Japón a los Estados Unidos. Esta fue la primera vez en cualquier guerra que hubo una evacuación masiva de los restos de los hombres muertos en acción mientras continuaban las hostilidades, y la decisión de asumir esta

Según la investigación de Morris-Suzuki (2018), no había precedentes en la historia de la guerra de una operación tan grande de repatriación. En Japón, el cuerpo era examinado y embalsamado. Se movilizaron numerosos expertos en este trabajo, estudiantes de posgrado, físicos y antropólogos de la Universidad de Tokio. El Departamento de Defensa de los Estados Unidos registró oficialmente que los soldados puertorriqueños que murieron en la Guerra de Corea fueron 743 personas y los heridos 2,318 (COLLINS, 2016). La DPAA consignó 168 personas desaparecidas¹⁸. En el registro, es solo una cifra; pero la desaparición/ausencia de un hijo, de un amigo, de un vecino representa un fuerte impacto que sacude la vida de la familia y de su comunidad. Los responsables de llevarse a Moncho Ramírez a Corea no asumen su muerte.

Por otro lado, en el cuento de José Luis González, los restos de Moncho se entregan en una pequeña caja metálica, como desechos bélicos. ¿Habrían examinado y embalsamado los restos de Moncho? Nadie sabe. El relato también plantea el problema de que no hay certeza de que la caja contenga ese cuerpo: “Bueno, eso de ‘los restos de Moncho Ramírez’ es un decir, porque la verdad es que nadie llegó a saber nunca lo que había dentro de aquella caja de plomo que no se podía abrir” (GONZÁLEZ, 1997, p. 194, énfasis en el original). ¿Había sido discriminado el cuerpo de Moncho por ser puertorriqueño? Nadie puede estar seguro. Sin embargo, si la coincidencia se repitiera, podría argumentarse una discriminación. La historia comienza con el aviso que informa de la desaparición de Moncho en la guerra: “Seis meses después que se llevaron a Moncho Ramírez a Corea, doña Milla recibió una carta del gobierno que decía que Moncho estaba en la lista de los desaparecidos en combate.” (GONZÁLEZ, 1997, p. 194). Para la familia, Moncho está clasificado como una persona desaparecida porque no ve su cuerpo:

La carta se la dio doña Milla a un vecino para que se la leyera porque venía de los Estados Unidos y estaba en inglés. Cuando doña Milla se enteró de lo que decía la carta, se encerró en sus dos piezas y se pasó tres días llorando. No les abrió la puerta ni a las vecinas que fueron a llevarle guarapillos. En el ranchón se habló muchísimo de la desaparición de Moncho Ramírez. (GONZÁLEZ, 1997, p. 194).

Tampoco hay testigos de la muerte de Moncho. El teniente habla de la muerte de Moncho como una notificación oficial de rutina. Seis meses después de llevarse a Moncho, llega la carta sobre su desaparición; dos meses después, la carta del descubrimiento y, tres meses después, una caja de plomo. En once meses, Moncho vivo se convierte en una caja de plomo. Para colmo, la caja no era del tamaño de un ataúd. Dijeron que era pequeña ya que solo contenía los restos de Moncho: “Solamente los restos, sí, señor. Seguramente ya había muerto hacía bastante tiempo. Así sucede en la guerra, ¿ve?” (GONZÁLEZ, 1997, p. 198). La tragedia de la familia de Moncho y del pequeño pueblo resulta ser una

tarea hercúlea parece haber reflejado incertidumbres sobre el resultado final de la guerra.” (MORRIS-SUZUKI, 2018, p. 26, traducción nuestra).

¹⁸ *CF.* DEFENSE POW/MIA ACCOUNTING AGENCY, 2022.

trivialidad en la guerra. Nadie en la comunidad, ni siquiera la madre, puede identificar lo que hay o no dentro de la caja. Entonces, la única prueba de la existencia de Moncho es la memoria:

[...] yo pensaba en Moncho, en Moncho que nació en aquel mismo ranchón donde también nací yo, en Moncho que fue el único que no lloró cuando nos llevaron a la escuela por primera vez, en Moncho que nadaba más lejos que nadie cuando íbamos a la playa detrás del Capitolio, en Moncho que había sido siempre cuarto bate cuando jugábamos pelota en la Isla Grande, antes de que hicieran allí la base aérea... (GONZÁLEZ, 1997, p. 199).

Moncho es un personaje marginado en el esfuerzo de la repatriación. La familia no tiene suficiente información sobre la pérdida de su hijo. En el cuento, la actitud de los militares está más cerca del insulto que de llevar consuelo. La caja de plomo sellada no puede ser una prueba suficiente para que cambie el estado de la existencia de Moncho: “lo que ella quería era ver a su hijo antes de que lo enterraran” (GONZÁLEZ, 1997, p. 194). No solo Moncho sino el pueblo y especialmente la madre de Moncho resultan agraviados en el contexto colonial por el militarismo. La carta de reclutamiento, la noticia de su desaparición en la guerra y el aviso de fallecimiento están todos escritos en inglés, y la caja de plomo –que declaran que contiene los restos– también está cubierta por la bandera estadounidense.

Doña Milla no entiende inglés y el narrador-personaje reconoce que sabe poco de dicho idioma. A pesar de que la política lingüística ha estimulado el bilingüismo, gran parte del pueblo puertorriqueño no usa el inglés con fluidez: “Según el Censo de 2010, el 66.4 por ciento de los puertorriqueños señala no hablar inglés o no hablarlo bien”. (GONZÁLEZ RIVERA; ORTIZ LÓPEZ, 2018, p. 111). La Ley del Idioma de 21 de febrero de 1902 disponía “[...] que en todos los departamentos del gobierno, en todos los tribunales y en todas las oficinas públicas, ‘se emplearán indistintamente los idiomas inglés y español’.” (DELGADO CINTRÓN, 1989, p. 125, énfasis en el original). Entre 1905 y 1916 “[...] se intenta extender el uso del inglés como idioma de enseñanza a todas las escuelas públicas (urbanas y rurales) y en todos los grados del sistema escolar” (TORRES GONZÁLEZ, 2002, p. 107). El 5 de abril de 1991, la Ley del Idioma de 1902 se derogó al aprobarse la Ley Núm. 4 que admitía como único idioma oficial de Puerto Rico el idioma español. Sin embargo, el 28 de enero de 1993, “[...] la Asamblea Legislativa de la isla aprueba la Ley Núm. 1, propuesta por el gobernador Pedro Rosselló González, estableciendo nuevamente a través de su Artículo 1 el español y el inglés como idiomas oficiales y derogando en su totalidad la ley previa” (GONZÁLEZ RIVERA; ORTIZ LÓPEZ, 2018, p. 109).

Por otra parte, estaría también el factor identitario: “La correlación entre la puertorriqueñidad y el español ha causado que el inglés no sea el primer idioma de Puerto Rico, pese a sus 122 años como territorio de Estados Unidos.” (MÉNDEZ, 2020). A pesar de que la política lingüística estimula el bilingüismo, el pueblo de Puerto Rico no usa el inglés como idioma natural:

Luego de más de cien años de presencia estadounidense en la isla y de convivencia con el inglés, bien a través de los medios de comunicación, su enseñanza en el sistema de educación y el continuo flujo de migrantes puertorriqueños hacia y de los Estados Unidos (i.e., la diáspora puertorriqueña), entre otros medios de contacto lingüístico, más de la mitad de los puertorriqueños reconoce no hablar o tener una competencia lingüística muy limitada en el idioma inglés. (GONZÁLEZ RIVERA; ORTIZ LÓPEZ, 2018, p. 111).

En esta situación, la autoridad anuncia en inglés la convocatoria de alistamiento, inclusive la muerte en la guerra. El pueblo puertorriqueño está desdeñado doblemente por los Estados Unidos: por el reclutamiento obligatorio y por el idioma. Para entender el contenido de la misiva, doña Milla necesita interpretación o traducción. El idioma inglés sirve de instrumento del poder colonial. Desde luego, el uso del español como idioma principal en lugar de inglés no significa que sea anticolonial ni que proteja la identidad cultural de Puerto Rico contra la los Estados Unidos. Mabel Moraña dice en una entrevista que el español también es una lengua colonial:

El latinoamericanismo se solía trabajar mayoritariamente en español, lo cual ya es bastante colonialista en sí porque ya las lenguas indígenas quedaron fuera y nosotros hablamos como si el español no fuera una lengua colonial, que lo es. El español es a las lenguas indígenas lo que el inglés es para el español. Nunca pensamos en eso porque nos parece que el español es la lengua latinoamericana, pero es una lengua que vino vía el colonialismo y que ha marginado completamente, sino extinguido, cantidad enorme de variantes del náhuatl, del quechua, del maya quiché. (ELGUERA, 2015).

Por lo tanto, cuando se discute la relación entre el idioma y el colonialismo en Puerto Rico, no es importante el idioma en sí mismo porque ambos son productos del colonialismo. En su lugar, tenemos que revisar si el idioma está ejerciendo actualmente como poder colonial. En el cuento, el idioma inglés es una herramienta que anuncia la conspiración y la muerte en la guerra y el pueblo puertorriqueño no puede rechazar este anuncio. Así, el inglés sirve al poder colonial.

Moncho y el narrador nacieron y vivían juntos en los ranchones. Son pobres que no tienen ningún tipo de poder. El cuento describe donde vivían: “[...] ustedes saben cómo son estos ranchones de Puerta de Tierra: quince o veinte puertas, cada una de las cuales da a una vivienda, y la mayoría de las puertas sin número ni nada que indique quién vive allí” (GONZÁLEZ, 1997, p. 195). Poco o nada pueden hacer los pobres frente a este absurdo representado en el cuento, provocado por el reclutamiento obligatorio de los puertorriqueños para las guerras de los EE. UU. Finalmente, la familia entierra la caja sin verificar el contenido:

Al otro día enterramos a Moncho Ramírez. Un destacamento de soldados hizo una descarga cuando los restos de Moncho –o lo que hubiera dentro de aquella caja– descendieron al húmedo y hondo agujero de su tumba. Doña Milla asistió a toda la ceremonia de rodillas sobre la tierra. (GONZÁLEZ, 1997, p. 199-200).

Dos años después, le llega la carta de reclutamiento al narrador-personaje, igualmente escrita en inglés, y con este párrafo finaliza el cuento:

De todo eso hace dos años. A mí no se me había ocurrido contarlo hasta ahora. Es posible que alguien se pregunte por qué lo cuento al fin. Yo diré que esta mañana vino el cartero al ranchón. No tuve que pedirle ayuda a nadie para leer lo que me trajo, porque yo sé mi poco de inglés. Era el aviso de reclutamiento militar. (GONZÁLEZ, 1997, p. 200).

El narrador-personaje confiesa que esta carta de reclutamiento es el motivo para contar la historia de Moncho, con lo cual parece prepararse para el destino siniestro que sería igual al de su amigo. Antes de partir a la guerra, el narrador-personaje deja una prueba que está vivo en ese momento. De esta manera, este cuento podría ser su testamento escrito por sí mismo, como prueba de su existencia, antes de convertirse en un residuo bélico.

Este cuento refleja la percepción de la realidad de las comunidades pobres y desinformadas del pueblo puertorriqueño, basada en la historia de un soldado en la guerra de Corea. Ashton Monks (2015, p. 2) afirma que no se trata de mera ficción:

En el cuento, el sufrimiento de la clase baja debido al sistema militar estadounidense es evidente. Ha perdido a una persona joven que luchó por un país con que no tenía ninguna interacción. El autor está tratando de promover la idea que este tipo de sufrimiento de la clase baja no es justo porque la gente no sabe mucho sobre lo que ha pasado en el extranjero durante la guerra. [...] Nadie en la comunidad sabe nada sobre la guerra, y es claro que el autor está criticando el sistema militar estadounidense porque está explotando a esta gente desinformada.

A manera de conclusión

El cuento de José Luis González y los de Emilio Díaz Valcárcel tienen el carácter de testimonios, ya sea de experiencias propias o referidas por otros, pero igualmente recibidas de forma testimonial. El contexto histórico es la guerra, la preparación para la guerra y las secuelas de ambos procesos. Hemos destacado la experiencia existencial de los soldados puertorriqueños como carne de cañón, como castrados por la guerra y como residuos bélicos. Esta experiencia existencial se superpone a la historia real, revelando la relación semicolonial entre Puerto Rico y los Estados Unidos. Los soldados puertorriqueños son considerados seres inferiores para, finalmente, convertirse en personajes ignorados carentes de toda importancia. Un total de 16 países participaron en la Guerra de Corea en nombre de las Fuerzas de las Naciones Unidas. Entre ellos, se cuentan 1'789,000 veteranos estadounidenses y 56,000 del Reino Unido. El número de puertorriqueños que participaron en nombre de los Estados Unidos fue de 61,000, cifra mayor que los británicos (INSTITUTE FOR MILITARY HISTORY, 2005). Sin embargo, no es posible encontrar ningún registro alusivo a Puerto Rico.

José Luis González afirmó en entrevista que “Una caja de plomo que no se podía abrir” era uno de sus cuentos logrados, comparando con otros anteriores: “Sin duda porque entonces yo no estaba consciente de la diferencia que existe entre un escritor con una convicción política y un político que escribe. El primero puede hacer buena literatura comprometida; el segundo sólo hará mala [...] política.” (DÍAZ-QUINONES, 1977, p. 39).

En ese cuento, no aparecen sentimientos ni emociones. No denuncia mediante juicios sino que muestra la miseria y el despojo como realidades patentes. El cuento no tiene la intención de servir de propaganda política sino de ofrecer buena literatura comprometida porque deja el juicio político al lector y porque revela la relación desigual e injustificada entre Estados Unidos y Puerto Rico que ha devenido casi en un estado mercenario desde el siglo XX. Después de la Guerra de Corea, Estados Unidos continuó librando guerras en países distintos fuera de su territorio y expandió su influencia. Sin embargo, en la ironía de seguir ostentándose como la mejor democracia del mundo, las obras que revisamos funcionan como una especie de testimonio y más aún ofrecen una voz a los soldados que padecieron la crisis de la experiencia existencial.

CHOE, S. The existential experience in the Korean war in the short story of Puerto Rico's the literary generation of the 50s. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 155-175, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *The experience of military participation in the Korean War is a crucial issue of Puerto Rico's Generation of '50, in which José Luis González and Emilio Díaz Valcárcel stand out as the most representative writers. Both published mainly short stories conceiving a certain battle scene and some episodes after the war. We will review the story told by the selected stories, focusing on the existential experience suffered by Puerto Rican soldiers sent to the Korean War under the American flag.*
- **KEYWORDS:** *Puerto Rico. Korean War. Inferiority. José Luis González. Emilio Díaz Valcárcel.*

Referencias

ÁLVAREZ CURBELO, S. A meditation on the 65th infantry. **Diálogo**, Chicago, v. 4, n. 1, p. 12-14, 2000.

AMIN, S. Empire and multitude. **Monthly Review**, New York, v. 57, n. 6, 2005. Disponible en: <https://monthlyreview.org/2005/10/01/empire-and-multitude/>. Acceso en: 3 jun. 2022. Sin paginación.

BOURDIEU, P. **La dominación masculina**. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.

CHANG, M. S.; KIM, T. Y. A Preliminary study on the psychopathological protocols of the Vietnam war agent orange patients and Korean civil war wound soldier: focus on Rorschach tests. **Journal of Korea Academia-Industrial Cooperation Society**, Daejon, v. 10, n. 9, p. 2492-2500, 2009.

COLLINS, S. **Congress Honors Puerto Rican Regiment for Heroic Korean War Service**. Washington: U.S. Department of Defense, 7 Oct. 2016. Disponible en: <https://dod.defense.gov/News/Article/Article/967929/congress-honors-puerto-rican-regiment-for-heroic-korean-war-service/>. Acceso en: 24 ago. 2022.

DEFENSE POW/MIA ACCOUNTING AGENCY [DPAA]. **Korean War POW/MIA List**. Washington: U.S. Department of Defense. Disponible en: <https://www.dpaa.mil/Our-Missing/Korean-War/Korean-War-POW-MIA-List/>. Acceso en: 24 ago. 2022.

DELGADO CINTRÓN, C. Razones para declarar el idioma español único oficial en Puerto Rico. **Revista de Ciencias Sociales**, Río Piedras, v. 28, n. 3-4, p. 125-136, 1989.

DÍAZ-QUIÑONES, A. **Conversación con José Luis González**. Río Piedras: Huracán, 1977.

DÍAZ VALCÁRCCEL, E. La sangre inútil. **Lunes de Revolución**, La Habana, n. 48, p. 6-7, 1960.

DÍAZ VALCÁRCCEL, E. La sangre inútil. In: DÍAZ VALCÁRCCEL, E. **Proceso en diciembre**. Madrid: Taurus, 1963. p. 103-111.

DÍAZ VALCÁRCCEL, E. El sapo en el espejo. In: MARQUÉS, R. **Cuentos puertorriqueños de hoy**. San Juan: Editorial Cultural, 1987. p. 259-267.

DÍAZ VALCÁRCCEL, E. **Página oficial**. San Juan. Disponible en: <http://www.emiliodiazvalcarcel.com/biografia.html>. Acceso en: 4 ago. 2022.

DOLAN, M. Still rolling. Interview: Ron Kovic. **American History**, Palm Coast, v. 51, n. 5, p. 12-13, 2016.

ELGUERA, C. Mabel Moraña: no hay una síntesis donde todo coexista armónicamente, y esto se debe a la desigualdad. **La Mula**, Lima, 15 jul. 2015. Disponible en: <https://redaccion.lamula.pe/2015/07/15/no-hay-una-sintesis-donde-todo-coexista-armonicamente-y-esto-se-debe-a-la-desigualdad/christianelguera/>. Acceso en: 10 jun. 2022. Sin paginación.

ENLOE, C. H. **Bananas, beaches & bases: making feminist sense of international politics**. Berkeley: University of California, 1990.

GARCÍA, J. [Kino]. **Historia del cine puertorriqueño: 1900-1999: un siglo de cine en Puerto Rico**. Bloomington: Editorial Siembra, 2014.

GONZÁLEZ, J. L. Una caja de plomo que no se podía abrir. *In*: GONZÁLEZ, J. L. **Cuentos completos**. México: Alfaguara, 1997. p. 194-200.

GONZÁLEZ RIVERA, M.; ORTIZ LÓPEZ, L. A. El español y el inglés en Puerto Rico: una polémica de más de un siglo. **Centro: journal of the Center for Puerto Rican studies**, New York, v. 30, n. 1, p. 106-131, 2018.

HÉROES de otra patria. Dirección de Iván Dariel Ortiz. Puerto Rico: Cine del Caribe S.A, 1998. 1 DVD (80 min).

INSTITUTE FOR MILITARY HISTORY. **6.25 Estadísticas de guerra**. Seúl: Ministerio de Defensa Nacional de La Republica de Corea, 1 nov. 2005. Disponible en: http://medcmd.mil.kr/user/indexSub.action?codyMenuSeq=70406&siteId=imhc&menuUIType=sub&dum=dum&boardId=O_45408&page=1&command=view&boardSeq=o_47000000000182. Acceso en: 24 oct. 2022.

KOVIC, R. **Born of the fourth of July**. New York: Pocket Books, 1976.

LAWRENCE, D. H. **Lady Chatterley's lover**. Luton: Andrews, 2012.

MARISCAL, J. Homeland security, militarism, and the future of latinos and latin@s in the United States. **Radical History Review**, Durham, v. 93, p. 39-52, 2005.

MÉNDEZ, L. ¿Por qué el inglés no es el primer idioma de Puerto Rico? **La Noticia**, North Carolina, 4 dic. 2020. Disponible en: <https://lanoticia.com/noticias/porque-el-ingles-no-es-el-primer-idioma-de-puerto-rico/>. Acceso en: 26 nov. 2022. Sin paginación.

MONKS, A. Una caja de plomo que no se podía abrir: una crítica del sistema militar estadounidense en Puerto Rico durante la época de la Guerra de Corea. **Chancellor's Honors Program Projects**, Knoxville, p. 1-9, 2015. Disponible en: https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1860 Acceso en: 31 oct. 2022.

MORRIS-SUZUKI, T. A Fire on the other shore?: Japan and the Korean war order. *In*: MORRIS-SUZUKI, T. **The Korean war in Asia: a hidden history**. Lanham: Rowman and Littlefield, 2018. p.7-38.

NEGRONI, H. A. **Historia militar de Puerto Rico**. Madrid: Siruela, 1992.

PANICO, M. J. Conversación con Emilio Díaz Valcárcel. **La Revista Bilingüe**, Tempe, v.7, n. 2, p. 165-174, 1980.

QUIJANO, A. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, Lima, v. 3, n. 29, p. 11-20, 1992.

RODRÍGUEZ, J. C. Del trauma de la literatura al relato del trauma: (con)figuraciones de la vergüenza en los relatos sobre la presencia militar norteamericana en Puerto Rico. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 75, n. 229, p. 1139-1174, 2009.

RODRÍGUEZ, M. ¿Pueden los extranjeros ingresar en las Fuerzas Armadas de EEUU? **Thought**, New York, 15 Jan. 2020. Disponible en: <https://www.thoughtco.com/extranjeros-en-las-fuerzas-armadas-eeuu-1965555>. Acceso en: 24 nov. 2022.

SANTIS, B. R.; RUIZ, P. S. Trastornos ansiosos. *In*: VALDIVIESO, S. **Fundamentos de psiquiatría clínica**. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2005. p. 177-200.

TORRES GONZÁLEZ, R. **Idioma, bilingüismo y nacionalidad**: la presencia del inglés en Puerto Rico. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2002.

U.S. CITIZENSHIP AND IMMIGRATION SERVICES. **Naturalización por Medio del Servicio Militar**. Washington: Department of Homeland Security, 8 Nov. 2022. Disponible en: <https://www.uscis.gov/es/militares/naturalizacion-por-medio-del-servicio-militar>. Acceso en: 22 nov. 2022.

WORLD HEALTH ORGANIZATION [WHO]. **Psychological consequences of disasters**: prevention and management. Geneva: Division of Mental Health, World Health Organization, 1993.

YOUNG, M. I Hope the military doesn't change my brother like it did me. **Time**, Manhattan, 13 Mar. 2018. Disponible en: <https://time.com/5193840/military-afghanistan-service-marine-corps/>. Acceso en: 25 nov. 2022. Sin paginación.

MEMÓRIA(S) E REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM *GENTE FEITA DE TERRA*, DE CARLA M. SOARES.

Susana PIMENTA*

- **RESUMO:** No âmbito dos estudos de cultura, a ficção é um espaço privilegiado para a crítica sociocultural. Neste trabalho, pretende-se refletir sobre as questões da memória e da representação textual das mulheres no contexto das produções narrativas ficcionais sobre os refugiados decorrentes das ações da descolonização portuguesa de 1974-1975. Analisa-se *Gente feita de terra*, de Carla M. Soares (2021), uma narrativa contruída com base nas memórias de arquivo do tempo colonial de quem as viveu, na perspetiva da mulher. Esta obra afigura-se como um novo contributo para a *memoralística retornadiana* iniciada em 1975, sendo agora protagonizada pela geração da pós-memória no feminino.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Estudos de cultura. Mulher. Representação. Memória.

Introdução

Este artigo pretende analisar a representação da *mulher* na obra *Gente feita de terra*, de Carla M. Soares, na perspetiva dos estudos de cultura, dos estudos da memória e das representações, esta enquanto forma analítica de perceber a complexidade das relações humanas. Os conceitos de “memória” e “representação” trespassam a análise, no sentido em que se valoriza o caráter interdisciplinar e a aplicação nas ciências da cultura, enquanto estudos das instituições humanas, dos modos de ação e pensamento, dos sistemas de normas e valores, cuja produção e transmissão se opera a nível material e/ou simbólico (FILLAUDEAU, 2015). Parte-se do pressuposto que *representação* é, como refere Sandra Jatahy Pesavento (2006, p. 45), em “Cultura e representações: uma trajetória”, uma “ação humana de re-apresentar o mundo”. A memória cultural do passado colonial que está por detrás da construção do romance de Soares é reorganizada por forma a oferecer ao leitor uma *re-apresentação* da mulher no tempo colonial, expondo o papel que teve na sociedade colonial, no processo do “retorno” à metrópole e na superação das dificuldades que daí advieram, nas dimensões privada e pública.

* UTAD – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Departamento de Letras Artes e Comunicação, Vila Real – Portugal; CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, da Universidade do Minho, Braga – Portugal; IPB – Instituto Politécnico de Bragança, Departamento de Português, Bragança – Portugal. spimenta@utad.pt

Artigo recebido em 25/09/2022 e aprovado em 12/11/2022.

O estudo sobre as mulheres na sociedade colonial permite retirá-las da “sombra” da memória cultural e alargar a interpretação do passado colonial, ligado a representações ou imagens essencialmente masculinas veiculadas por elites sociais ou intelectuais que selecionam e reproduzem narrativas e memórias que limitam a memória coletiva dos acontecimentos.

Carla M. Soares é portuguesa, nascida em Angola (Moçâmedes) em 1971, filha de pais retornados¹; publicou *Alma rebelde, A chama ao vento, O cavalheiro inglês, O ano da dançarina e Limões na madrugada* Os (escassos) dados biográficos permitem perceber a aproximação da escritora ao imaginário colonial, e sobretudo à “ponte aérea” de 1974-75, mas é nas memórias de outros que se inspira para a escrita da trama. *Gente feita de terra* (SOARES, 2021) narra a história de duas mulheres, mãe e filha. A história da mãe Brígida, que casou jovem e emigrou para Angola, entrelaça-se com a história da filha Filomena, viúva e com um filho. Dos anos 60 do século XX ao início do século XXI, estas mulheres descobrem-se ou redescobrem-se assente na questão: é possível um recomeço? A história de Filomena é construída como um *boomerang* entre aqui e ali, passado e presente, através da experiência de cada membro da família, em particular da mãe, mas também de outras mulheres, como Luena, a empregada da mãe em Moçâmedes. A narradora (Filomena) coloca-se no lugar de outras mulheres a fim de encontrar as suas próprias respostas aos desafios e constrangimentos que a vida lhe lança. Contar, e sobretudo escrever, as histórias de outras permite-lhe ver, com mais clareza, o seu futuro enquanto mulher.

Descolonização portuguesa: memória e representação

Assiste-se, hoje em dia, à “emergência da memória” que não pode ser afastada da ideia de tempo, do contexto e das formas em que a memória é preservada ou partilhada. Desde a chegada a Portugal, as memórias dos retornados por terras africanas têm sido transcritas nos mais diversos formatos, tais como livros² (de memórias, autobiografias ou ficção) (GEORGE, 2021), blogues, exposições (PERALTA; GÓIS; OLIVEIRA, 2017) ou, recentemente, em grupos nas redes sociais. Existe, portanto, um contexto memorialístico inundado de recordações, de nostalgias, de ressentimentos, de perdas, de dores, de imagens e de palavras. Os inúmeros romances de temática *retornadiana* (GEORGE, 2021), oscilando entre história, memória e ficção, manifestam através desta “uma flexibilidade” que, segundo Ann Rigney (2016), que não se encontra noutras manifestações artísticas de recordar. Ainda segundo a mesma autora, em “A dinâmica da recordação: os textos entre monumentalidade e *morphing*”, “[n]a dimensão estética significa que [os autores de ficção] são capazes de atrair e manter a atenção de grupos sem interesse prévio no assunto, mas com uma disponibilidade para fruir uma boa história” (RIGNEY, 2016, p. 164).

¹ Refugiados. “Retornados” foi o termo atribuído aos cidadãos portugueses que vieram para Portugal após a descolonização portuguesa.

² Retornadiana – Termo cunhado por George (2021) como o conjunto de obras (ficção e não-ficção) sob a temática do retorno de 1974-1975.

Por outras palavras, o leitor perante uma “boa história” poderá ser apegar-se à narrativa *retornadiana*, ainda que não tenha afinidade com a temática africana e/ou colonial, daí haver uma proliferação de obras desta temática e uma diversidade de públicos ainda nos dias de hoje.

O projeto liderado por João Pedro George, *Retornadiana: fontes para o estudo memorialístico dos retornados*³, permite ter um panorama geral das publicações em torno da ponte aérea de 1974-1975. Estas fontes, divididas por quatro décadas, demonstram que na última década (2006-2017) houve um aumento exponencial de edições de temática retornadiana, comparativamente aos anos anteriores, sobretudo desde o êxito editorial da publicação *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, em 2011, numa “efervescência editorial” (GEORGE, 2021) da mesma temática que inundou o mercado do livro.

Gente feita de terra (SOARES, 2021) também se insere neste processo dinâmico de recordação cultural da descolonização portuguesa, afigurando-se uma obra que permite aos herdeiros da memória do retorno uma reconciliação e apaziguamento com o passado.

No caso de acontecimentos traumáticos, como foi o caso dos refugiados chegados a Portugal entre 1974-1975, a narrativa ficcional poderá ser o lugar ideal para recordar as “[...] experiências que não são fáceis de trazer para o espaço público da recordação ou que, de outro modo, são difíceis de exprimir” (RIGNEY, 2016, p. 164). Partindo dos pressupostos de Rigney, e no âmbito dos estudos de memória, considera-se que a literatura tem um “[...] papel privilegiado no processo de dar voz ao que foi esquecido por outras formas de recordação” (RIGNEY, 2016, p. 164-165). Dar voz é a intencionalidade de Carla M. Soares (2021, p. 309-310) e para tal inspira-se em blogues de memórias, onde afirma ter descoberto “[...] histórias, umas, decerto, mais fiéis à realidade do que outras, mas todas interessantes”. A própria afirma que os arquivos virtuais *Gente do meu tempo* (*baú de recordações*) ou *Namibe já foi Mossamedes: registos e factos* permitiram acrescentar “uma voz mais pessoal” ao estudo histórico que empreendeu sobre Angola, a Guerra Colonial, a Guerra Civil, Moçâmedes ou a ponte aérea. Ressalva-se, no entanto, que a memória, incluindo a memória cultural, é sempre trespassada pelo esquecimento e que os arquivos são seletivos e no caso de episódios traumáticos as recordações dolorosas “[...] se ocultam, deslocam, exageram e, possivelmente, se apagam” (ASSMANN, 2016, p. 76).

A escrita é o “*medium* da memória cultural” (RIGNEY, 2016, p. 163) e a narração (ficcional) acaba por ser um instrumento interpretativo ou representação e também mnemónico. Segundo Nuno Júdice (2005, p. 27), em *O Fenómeno narrativo*, contar uma história “[...] implica um trabalho de organização da memória individual, feito a partir de uma acumulação de dados de uma experiência não necessariamente vivida, visto que a memória é feita também daquilo que nos é contado, do que se lê, do que se imagina”. Esta organização obedece a uma ordem subjetiva (pessoal) e uma ordem do imaginário (coletivo) que estrutura o discurso/texto/história. Júdice refere que também o contexto (categorias mentais, estéticas e culturais envolventes do autor) condiciona e intervém no produto textual, ou seja, “[...] aquilo que se diz não é nunca o real na sua totalidade mas os aspectos que o sujeito pode captar desse real: e que ele capta por uma óptica determinada

³ Cf. Projeto Retornadiana (GEORGE, 2023).

por condicionantes quer pessoais quer sociais” (JÚDICE, 2005, p. 27). De acordo com o mesmo autor, parcialidade, seletividade e subjetividade são características da representação narrativa, procurando sempre que o leitor se projete naquilo que é representado, desejável num processo de comunicação literária. Caso contrário, o texto será um “simples bloco de informações” que cativará o leitor interessado nessas mesmas informações. Ora um romance é “[...] um todo de que a informação é uma parte, para além do estilo e do universo próprios da obra” (JÚDICE, 2005, p. 29).

No mesmo sentido, Birgit Neumann (2016, p. 267), em *A representação literária da memória*, assevera que “[...] as nossas memórias são altamente seletivas e que o acto de contar memórias diz potencialmente mais acerca do presente de quem recorda, dos seus desejos e negações, do que acerca de acontecimentos passados verdadeiros”, acrescentando que “[...] as ficções literárias disseminam modelos influentes tanto de memórias individuais como de memórias culturais”.

Neste trabalho, adotam-se os campos teóricos de memória e representação veiculados por Pesavento (2006), Júdice (2005), Rigney (2016), Assmann (2016) e sobretudo a premissa de Neumann (2016, p. 269), onde refere que “[...] a literatura não é nunca um simples reflexo de discursos culturais preexistentes; contribui antes, e proactivamente, para a negociação da memória cultural”. Convoca-se, de igual modo, o campo teórico da geração da pós-memória defendidos por Marianne Hirsch (2016).

Gente feita de terra: memória e representação da mulher

No romance *Gente feita de terra*, a mulher é o epicentro na cena da memória cultural do “retorno”, assim como o papel que representou na esfera familiar e no panorama sociocultural português (quer na metrópole quer nas colónias). A memória familiar é agitada pela geração da pós-memória, representada nesta obra pela protagonista Filomena, para quem África é assunto longínquo, mas com o qual viveu toda a vida.

Denota-se uma perspetiva analítica interseccional da figura feminina, que expõe os desequilíbrios culturais e sociais “entre mulheres”, no tempo colonial: a branca, a negra, a mestiça, a cosmopolita, a provinciana, a colona, a mãe, a filha, a sogra, a amante, a amiga, a empregada. No contexto de diversas adversidades destas mulheres, a obra traça retratos de superação no feminino (Brígida e Luena) que servirão de exemplo à protagonista Filomena, mulher do século XXI, que se depara com a perda absoluta do marido, ficando suspensa no luto e incapaz de prosseguir com uma nova vida.

O tema que Carla M. Soares (2021) apresenta neste contexto memorialístico português é a recriação de um universo feminino colonial de meados do século XX e a problematização do papel da mulher da época através de um diálogo geracional, social e cultural, realçando as “zonas mudas” da história a que se refere Michelle Perrot (2005, p. 29, grifo do autor), ou seja, “[...] um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais da História, [...] por muito tempo, ‘esqueceu’ as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento”. A escritora portuguesa

vem quebrar o silêncio imposto pela religião, pela política ou pelas convenções sociais e culturais, lembrando que, nas palavras de Perrot (2005, p. 33), “[...] no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra”, por isso, pode agora a mulher falar?⁴

No século XX, o destino tradicional da mulher, segundo Simone de Beauvoir (2009, p. 7), em *O Segundo Sexo*, resumia-se a uma educação “[...] por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestígio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais”. As palavras de Beauvoir poderiam ser o retrato da personagem Brígida, enquanto arquétipo da feminilidade segundo os padrões socioculturais da época. A vida desta mulher cumpre com o estereótipo da “mulher burguesa” traçado por Maria Antónia Lopes (2011, p. 152): “[...] ida para o colégio, primeira comunhão, encontro com o futuro marido, casamento, maternidade, exame de liceu do filho, casamento do primeiro filho, nascimento do primeiro neto e velhice”.

Brígida “tornou-se” mulher em 1960, quando conheceu Alberto, a quem passou a “pertencer” através do matrimónio um ano mais tarde – “Primeiro, Brígida pertenceu só a Alberto e Alberto apenas a Brígida” (SOARES, 2021, p. 76). Rumaram a Angola, país do marido, apesar da tristeza e preocupação dos pais da noiva, pois já haviam eclodido os primeiros sinais das revoltas que depressa se transformariam em guerra. Brígida “Acordou num quarto banhado de luz do dia, numa cama estranha, a sua cama larga de casada, enfeitada com um mosquiteiro, numa terra desconhecida que, em pouco tempo, seria sua mais do que qualquer outra” (SOARES, 2021, p. 58). Sentiu uma “espécie de liberdade” (SOARES, 2021, p. 69) que depressa se tornou sufocante quando o marido, por razões profissionais, passava longas temporadas fora do lar.

A solidão instalara-se na vida desta mulher, apesar da vida social que o marido lhe apresentara: “Haviam de ser longas as horas do dia, só em casa ou ali, rodeada de estranhas, e as dos serões, na roda-viva de jantares e convívios a que daí em diante ele a sujeitaria” (SOARES, 2021, p. 75). Não estava em “casa”, no seu país, com a sua família, com os seus amigos. Aos poucos, a solidão apodera-se da jovem mulher, que tolera a falta de reciprocidade na vida conjugal. Já Simone Beauvoir (2009), em *O Segundo Sexo*, refere que o

[...] casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta estabelecendo permutas e contratos em pé de igualdade com a casta masculina. Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade. (BEAUVOIR, 2009, p. 166).

À época, na sociedade portuguesa, quer na metrópole quer nas colónias, a realidade social não era diferente. A personagem Brígida representa uma coletividade feminina

⁴ Alusão à obra de Gayatri Chakravorty Spivak (2020), *Can the subaltern speak?*, na edição traduzida em francês, *Les subalternes peuvent-elles parler?*.

submissa ao homem; uma submissão que lhe é ensinada e herdada pelas mulheres que conheceu e conhece. No campo educacional, Brígida representa também um grupo “[...] privilegiado de jovens que começavam a sacudir, passo a passo, o jugo de séculos de tradição e autoritarismo e a reclamar uma educação mais completa, uma carreira, alguma liberdade” (SOARES, 2021, p. 79). No entanto, a opressão social, quer por parte da figura masculina (tradicionalmente o pai ou o marido) quer por parte das outras mulheres, mantém a mulher presa a padrões culturais e comportamentais que a subalternizam e inferiorizam.

Alberto era um homem adúltero, um facto socialmente aceite, desde que “cuide” da esposa, como se depreende das palavras do médico que acompanha Brígida: “Lembre-se que mudou de vida e de continente pelo seu marido e que ele é o mesmo homem. Trata-a bem, preocupa-se consigo. Esses... deslizes, na verdade, há muitos homens que os têm” (SOARES, 2021, p. 105). A sociedade europeia tolerava o adultério do homem, como explica Simone de Beauvoir:

A poligamia sempre foi mais ou menos abertamente tolerada: o homem pode trazer para seu leito escravas, concubinas, amantes, prostitutas; mas é determinado a ele que respeite certos privilégios da mulher legítima. Essa, se maltratada ou lesada, tem o recurso — mais ou menos concretamente garantido — de voltar para sua família, de obter por seu lado separação ou divórcio. Assim, para ambos os cônjuges, o casamento é a um tempo um encargo e um benefício, mas não há simetria nas situações; para as jovens, o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e, se ficam solteiras, tornam-se socialmente resíduos. (BEAUVOIR, 2009, p. 167).

Em Angola, Brígida pareceu ter encontrado um mundo feminino diferente do da metrópole, isto é, mais cosmopolita, livre, mas fútil. A chegada de Brígida suscitou a curiosidade e a comparação entre as mulheres da metrópole e da colónia, considerando as primeiras domésticas de hábitos retrogradadas, que passavam o tempo “A costurar meias!” (SOARES, 2021, p. 78). Apesar da indignação em relação a este preconceito, Brígida não riposta, remetendo-se ao silêncio e pensando: “O que sabiam elas do que vestiam as mulheres em Lisboa? Ou porquê? Muitas costuravam as suas próprias roupas, remendando-as uma e outra vez, como exigia a sua pobreza, outras usavam o que permitia a modéstia, mais ainda o que permitiam pais e maridos” (SOARES, 2021, p. 77).

As mulheres com quem Brígida convivia socialmente, enquanto aguardava a chegada do marido, faziam parte do circuito privado da sogra Valerie, que insistia na integração da nora no meio burguês feminino. Contrariada, aceitava os convites, pois ainda não persuadira Alberto da sua necessidade de trabalhar. Ainda assim, contra a vontade do marido, Brígida ocupou um lugar de secretária na Conservatória local. Entretanto, descobriu que estava grávida e temeu a reação do marido ausente: “Não era a ausência que a feria, era saber, com uma certeza toda feita de estômago, que enquanto ela empurrava o filho dele para esse mundo frio e duro, ele dormia com uma mulher noutra cidade” (SOARES, 2021, p. 115). A educação e o contexto social não lhe permitiam abandonar o matrimónio, apesar de ter desenvolvido sentimentos por outro homem, o piloto de

aviação, Jorge. “Fazer o mesmo que o marido” (SOARES, 2021, p. 157) ou “fazer o mesmo” que um homem nunca se equacionou.

Em 1975, no momento da ponte aérea, Brígida embarcou com os três filhos, porque Alberto insistiu em ficar, para desespero da família:

Porque insistia em ficar, o que havia ainda ali para ele? A sua casa, as ruas de Moçâmedes, o lugar a norte onde nascera, já nada era seu, o seu país era sufocado e transformado por uma guerra sem solução [...]. Era hora de dizer um adeus definitivo, deixar para trás essa parte da sua vida e da sua identidade. (SOARES, 2021, p. 246)

Em Lisboa, Brígida fez provas de forças para manter os três filhos em segurança e no maior conforto possível, “[...] mantinha uma postura de falsa tranquilidade [...] o seu sono era irrequieto, exausto, acordava sempre no limite das forças e recomeçava” (SOARES, 2021, p. 222). Vivida num sentimento de espera sem saber do quê e, para a sobrevivência da família, teve de tomar decisões para dar conforto aos filhos e ensiná-los a superar o preconceito de que eram alvo.

[...] porque precisava de força, trancou o peito ao medo, os ouvidos aos epítetos. A ‘retornada’ refez-se alentejana dos quatro costados, carregou na pronúncia que há anos exilara e, porque tinha de ser, deixou de esperar pelo marido e descobriu algum encanto nessa existência independente de mulher semiviúva. (SOARES, 2021, p. 225, grifo do autor).

Brígida refugiou-se em casa de familiares; refugiou-se também no sotaque alentejano para afugentar olhares preconceituosos em relação ao seu “retorno”. Incentivou o filho mais velho “a esconder-se”, pois ser “retornado” era um estigma social. Filomena, a mais nova, não sentiu a discriminação por ser “retornada”, ainda assim: “Eu, que sempre me senti europeia, defendo-me com unhas e dentes de acusações vagas que ninguém me fez [...]. Já apanhei em segunda mão a palavra e tudo o que ela representa” (SOARES, 2021, p. 273).

Alberto chegou a Portugal mais tarde: “Prometi que voltava, Brígida [...] Não me mandes embora” (SOARES, 2021, p. 306). Com a vida em África fechada em baús de recordações, o casal recomeçou uma nova vida em Portugal.

Na designada *retornadiana*, a mulher negra faz parte da cenografia da narrativa nostálgica, sendo-lhe atribuído, à semelhança da realidade, um papel de figurino da cena colonial, como a ama das crianças ou a empregada silenciosa. O que distingue no romance de Carla M. Soares é a humanização daquela figura racializada e inferiorizada pelo sistema colonial.

Luena foi educada para a subjugação e o martírio; “Luena era saudade. [...] treinada para esconder a dor” (SOARES, 2021, p. 169). Casou muito jovem: “Era novinha [...]”. Ele quisera-a, rondara-a durante muito tempo, observara-lhe o riso, rira com ela, procurara o seus olhos. Ela não o queria, nem deixava de querer, que sabia ela? Mas ele persistira, e depois fizera-se o acordo entre famílias” (SOARES, 2021, p. 83). A tradição cultural do

alambamento compreendia uma lista de exigências que Reinaldo deveria cumprir, isto é, “o envelope com o dinheiro, as grades de cerveja a fazer a altura da rapariga [...], o cabrito, o fato de homem para o pai e os panos para a mãe da noiva” (SOARES, 2021, p. 83). Luena exigira também um casamento religioso na igreja. Tivera um filho e o marido sempre se mostrou bondoso, até Luena ir trabalhar na fazenda da viúva Valerie, mãe de Alberto. A insistência na vontade de trabalhar fora do lar, custou-lhe o casamento e o filho. Reinaldo arranjou outra esposa “mais nova e obediente” (SOARES, 2021, p. 84), que acabaria por educar o filho. Passados alguns anos, durante os conflitos, Reinaldo associou-se à UPA e por essa razão a aldeia onde habitava foi brutalmente massacrada. Mataram o filho de Luena. Neste luto, e por amizade, Brígida teve um papel de reconforto e compaixão.

No momento do “retorno” dos colonos portugueses, em 1975, quando a família há muito tinha partido do lar rumo à metrópole, Alberto confronta-se com a presença de Luena, aquela mulher negra que sempre esteve em casa, mas que, afinal, nunca conhecera. O despoletar da guerra pela independência de Angola vem criar um desconforto na mente de Alberto em relação àquela mulher, ilustrado no excerto:

Nas ruas, pressentia uma tensão capaz de explodir com qualquer gesto, um olhar, uma palavra. Em casa, a casa tão vazia, eram só ele e Luena. Por vezes, parecia-lhe que ela o fitava pelo canto do olho, talvez com pena de o ver definhar, talvez achando que ele tinha o que merecia, por ser o branco usurpador, ou, talvez mais plausível, por ter feito sofrer a patroa. Brígida fizera-se sua amiga, mas ele nunca perdera tempo a conhecê-la, não sabia o que ela pensava, se seria capaz de abrir as portas da casa aos da sua raça, para que matassem o ‘dono’ e a ocupassem. (SOARES, 2021, p. 232, grifo do autor).

Ao contrário de Brígida, Alberto nasceu em Angola. Filho de pai português e mãe sul-africana. A partida de África é um momento doloroso, que recusa até começar a ver que Moçâmedes “sangrava lentamente” (SOARES, 2021, p. 188). Muitos habitantes começavam a abandonar Angola, tomavam a decisão difícil de “[...] recomeçar na terra [Portugal] que nem era a de muitos deles” (SOARES, 2021, p. 188). Mateus, amigo angolano, tenta convencê-lo a partir:

só não conseguia decidir-se. Um tentáculo de medo, a memória do seu sonho, o azedume da culpa. Brígida, as crianças.

– Há algum tempo que a minha mulher me pede para ir embora...

– A patroa tem razão. Agora o senhor faz uma viagem boa de avião, põe os meninos em segurança, depois... – Voltou a encolher os ombros. Depois, sabia-se lá.

– Mas esta é a minha terra, Mateus, como é a tua. (SOARES, 2021, p. 189).

Mateus ou Luena não percebiam a razão que levava Alberto a manter-se em Moçâmedes, quando a família já tinha partido para Portugal. O “patrão” dirige-se à empregada pela última vez:

- Não posso levar-te comigo.
- Ela sacudiu a cabeça, um sorriso a pairar nos lábios.
- Para quê? Aqui é minha terra.
- A minha também, Luena, e bem vê. (SOARES, 2021, p. 233).

De Luena já mais nada se sabe; os contactos foram quebrados, denotando-se uma dupla invisibilidade: antes e depois das independências. Luena foi treinada para esconder a dor, mas sobretudo para *esconder-se*.

Filomena é uma mulher do século XXI; cosmopolita e independente, é mãe, tem uma profissão. Casou por amor com Rodrigo, um homem bom e aventureiro, que perde a vida num acidente de mota. Deste casamento nasceu um filho, Miguel. O luto de Filomena é um questionamento sobre a capacidade de um novo recomeço. A experiência da mãe Brígida será o pilar para Filomena sarar as dores da perda, como se percebe do seguinte diálogo:

- Podes sofrer o que quiseres, quanto tempo precisares, mas vais sofrer em pé e a caminho de te sentires inteira outra vez. [...]
- Tu [Brígida] nunca perdeste a pessoa que amavas!
- Não? Que sabes tu? – Sorriu-me com tristeza. – O teu pai ainda está vivo, é verdade, mas já o chorei como se tivesse morrido, e numa altura em que não o tinha perdido só a ele, tínhamos perdido tudo. Estava sozinha em Lisboa com três filhos. Mena, não podes voltar para trás, nem ao dia em que o Rodrigo se foi... (SOARES, 2021, p. 146).

Filomena sentiu a curiosidade e a necessidade de conhecer o passado da família em África. Interpela a mãe, que se recusa “a lembrar o que não volta” (SOARES, 2021, p. 170). No campo das memórias, conhecer as suas raízes afiguravam-se-lhe vitais. Talvez fosse uma ideia descabida, mas sentia que as dores da mãe de há quarenta anos e as suas pudessem ter um efeito catártico na vida nela e que o meio apropriado seria escrevê-las:

Numa coisa a mãe estava certa: que diferença faria para mim? E, no entanto, surgia-me constantemente a necessidade de conhecer aquele capítulo longínquo, de encerrá-lo nas memórias que não tinha, de inventá-lo, se necessário fosse. Depois, talvez pudesse trancar os mais recentes e avançar, bater a porta com força a todas as perdas do passado. (SOARES, 2021, p. 171).

Não posso corrigir a vida, que, ao contrário das histórias, é apenas o que é. Não posso devolver ao pai um só dia dessa existência roubada na sua terra, nem ao Miguel uma vida inteira com o pai que morreu num acidente estúpido. Não posso saber o que aconteceu lá longe, e nem sequer o que sucedeu exatamente na estrada que me levou o Rodrigo, mas, na minha história, ao menos, sou onnipotente e livre, reinvento tudo, se me apetecer. (SOARES, 2021, p. 192).

A profissão obrigou-a a viajar até Londres, para salvar um negócio. Conheceu Artur, com quem estabeleceu uma súbita ligação amorosa e com quem acaba por partilhar a

história da família: “Era engraçado falar-lhe de Moçâmedes, como se a parte da narrativa que tenho vindo a encerrar em muitas páginas de Word, mais do que imaginaria capaz, em Times New Roman, tamanho 12, tomasse cor e vida” (SOARES, 2021, p. 205).

A partilha da história das vidas femininas que lhe antecederam vai permitir a Filomena reconstruir a narrativa das suas origens e por fim encerrá-la, pois vivia “[...] uma espécie de mágoa, uma sensação de não pertencer a lado nenhum, de estar desterrada, e, por isso, de não saber bem quem era. Talvez tivesse herdado a convicção de que tudo o que se tem e se é pode ser roubado num instante” (SOARES, 2021, p. 207). Com Artur, e inspirada nos recomeços de outras mulheres, Filomena depara-se com a liberdade de escolha, *querer* ou não recomeçar, pois já não era uma questão de *poder* ou não recomeçar. Tal como Brígida ou Luena, a seu tempo, escolheram os seus rumos e transgrediram as fronteiras sociais impostas, nos campos da família, do trabalho, da educação ou da classe social. Ambas deram pequenos passos em direção à liberdade de direitos e equidade entre homens e mulheres, embora ainda com algumas amarras culturais, para que outras *Filomena* possam usufruir e viver a vida como preferirem.

Considerações finais

Gente feita de terra afigura-se como um novo contributo para a *memorialística retornadiana*, na perspetiva autorreflexiva da geração da pós-memória da descolonização portuguesa e sob a visão de mulheres. Da leitura da narrativa, identificaram-se estratégias femininas de sobrevivência e superação, de processos de emancipação social também diferentes e vários recomeços de vida, protagonizados por Brígida, Luena e Filomena. A obra expõe as dimensões privadas e públicas da sociedade colonial e pós-colonial feminina. Esta representação textual permitiu compreender a complexidade das relações entre a história da colonização e descolonização portuguesas e a organização social com o foco no universo feminino. O estudo sobre a memória e a representação das mulheres permitiu ainda indagar sobre as fronteiras da “moralidade” da época e as suas transgressões para alcançar os direitos à liberdade. Carla M. Soares reconstruiu os vários arquétipos femininos do tempo colonial do século XX, como também constrói um novo arquétipo feminino de superação e liberdade feminina do século XXI na figura de Filomena. Estes arquétipos situam-se numa teia de relações predominantemente sociais, culturais e políticos e foram perspetivados segundo o tempo e contexto em que se inserem. Por fim, e não menos importante, esta representação ficcional de um tempo vivido e sofrido por mulheres na África colonial permite homenagear o papel de todas as mulheres em contextos históricos traumáticos, como foi o caso das refugiadas decorrentes da descolonização portuguesa em 1974-75.

APOIO: Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

NEUMANN, B. A representação literária da memória. *In*: ALVES, F.; SOARES, L. A; RODRIGUES, C. V. (ed.). **Estudos de memória**: teoria e análise cultural. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2016. p. 267-280.

PERALTA, E.; GÓIS, B.; OLIVEIRA, J. (ed.). **Retornar**: traços de memória do fim do império. Lisboa: Edições 70, 2017.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: Edusc, 2005.

PESAVENTO, S. J. Cultura e representações, uma trajetória. **Anos 90**, Porto Alegre, v.13, n. 23, p. 45–58, 2006.

RIGNEY, A. A dinâmica da recordação: os textos entre monumentalidade e *morphing*. *In*: ALVES, F.; SOARES, L. A; RODRIGUES, C.V. (ed.). **Estudos de memória**: teoria e análise cultural. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2016. p. 161-170.

SOARES, C. M. **Gente feita de terra**: Deixar Portugal. Fugir de África. Começar de novo. Lisboa: Cultura Editora, 2021.

SPIVAK, G. C. **Les subalternes peuvent-elles parler?** Traduction: Jérôme Vidal. Paris: Amsterdam, 2020.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Álbum*, p. 103
Atenção do leitor, p. 137
Barbarie, p. 29
Belleza, p. 11
“Carta” de Caminha, p. 85
Civilización, p. 29
Conquista espiritual, p. 121
Corpo feminine, p. 85
Crítica, p. 51
Descobrimientos, p.85
Ditadura militar, p. 51
Emilio Díaz Valcárcel, p. 155
Espaço, p. 137
Estudos de cultura, p. 177
Estudos teatrais, p. 67
Evangelización, p. 121
Feminismo, p. 41
Ficção e realidade, p. 67
Guerra de Corea, p. 155
Guerra defensiva, p. 121
Henry James, p. 137
Hermenéutica Coránica, p. 41
Historia, p. 103
Iconotexto, p. 103
Inefable, p. 11
Inferioridad, p. 155
Inspiración, p. 11
Islam, p. 41
Jean Genet, p. 67
José Luis González, p. 155
Juan Ramón Jiménez, p. 11
Lautaro Yankas, p. 29
Literatura peruana, p. 67
Mapuche, p. 29
Mapuche, p. 121
Memória, p. 177
Memoria, p. 103
Modernismo, p. 137
Mulher, p. 85, p. 177
Occidente, p. 41
Oswaldo Reynoso, p. 67
Palabra interior, p. 11
Poesía, p. 11
Puerto Rico, p. 155
Relações de poder, p. 85
Representação, p. 177
Rubem Fonseca, p. 51
Semântica, p. 137
Sermón, p. 121
Sexualidade, p. 85
Sintaxe, p. 137
Sociedade brasileira, p. 51
Tiempo, p. 103

SUBJECT INDEX

- Album, p. 103
Beauty, p. 11
Brazilian society, p. 51
Caminha's "Letter", p. 85
Civilization, p. 29
Criticism, p. 51
Culture studies, p. 177
Defensive war, p. 121
Discoveries, p. 85
Emilio Díaz Valcárcel, p. 155
Evangelization, p. 121
Female body, p. 85
Feminism, p. 41
Fiction and reality, p. 67
Henry James, p. 137
History, p. 103
Iconotext, p. 103
Ineffable, p. 11
Inferiority, p. 155
Inner word, p. 11
Inspiration, p. 11
Islam, p. 41
Jean Genet, p. 67
José Luis González, p. 155
Juan Ramón Jiménez, p. 11
Korean War, p. 155
Lautaro Yankas, p. 29
Mapuche culture, p. 121
Mapuche, p. 29
Memory, p. 103, p. 177
Military dictatorship, p. 51
Modernism, p. 137
Oswaldo Reynoso, p. 67
Peruvian literature, p. 67
Poetry, p. 11
Puerto Rico, p. 155
Quranic Hermeneutics, p. 41
Readerly attention, p. 137
Relations of power, p. 85
Representation, p. 177
Rubem Fonseca, p. 51
Savagism, p. 29
Semantics, p. 137
Sermon, p. 121
Sexuality, p. 85
Space, p. 137
Spiritual conquest, p. 121
Syntax, p. 137
Theatrical studies, p. 67
Time, p. 103
West, p. 41
Woman, p. 85, p. 177

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

- ASTORGA POBLETE, D., p. 121
CANCINO CABELLO, N., p. 121
CHOE, S., p. 155
COSTA, N. V. da S., p. 137
D. CID HIDALGO, J., p. 103
DE LA BARRA ARROYO, L., p. 29
FATTAH JELDRES, J. I., p. 41
FONSECA, L. M. P. O. da, p. 85
FUENTES LEAL, M., p. 103
GUTIÉRREZ-POZO, A., p. 11
LEAL ULLOA, F., p. 29
LORENA SEQUEIROS, P., p. 41
MAIA, J. R., p. 51
PIMENTA, S., p. 177
POENARU, L., p. 67
RODRÍGUEZ ANGULO, J. M., p. 29
SOARES, M. J. de C., p. 85
SOARES, M. L. de C., p. 85

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

