

# 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.63	n.1	p.1-166	jan./jun. 2023.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

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](mailto:revistadeletrasunesp@yahoo.com.br)  
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)  
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): [cvernasc@marilia.unesp.br](mailto: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*

- Picasso e Carlos de Oliveira: uma leitura ecrástica de *Guernica*  
*Álvaro Cardoso Gomes* ..... 11
- Habitar las sombras: derivas de violencia sistémica en *Preguntas frecuentes* de Nona Fernández  
*Cecilia Ximena Olivares Koyck* ..... 27
- Intertextualidade e *A literatura de segunda mão*: as afrontas passíveis de crime em “O barril de amontillado” de Edgar Allan Poe e “Venha ver o pôr do sol” de Lygia Fagundes Telles  
*Dóris Helena Soares da Silva Giacomolli e Diorgi Giacomolli* ..... 43
- Comentários linguísticos na obra ficcional de José Saramago  
*José Barbosa Machado* ..... 55
- El tango y los cuerpos de mujeres en la ciudad dictatorial en: “Exilio” de Eugenia Brito y “Perestroika” de Hedy Navarro  
*María Belén Pérez* ..... 71
- The death of oneself and the meaning of life in “Nero” by Miguel Torga  
*Maria Luísa de Castro Soares e Maria João de Castro Soares* ..... 83
- “Flores” como un signo provocador en el paisaje mistraliano de *Poema de Chile*  
*Mario Molina Olivares e Mauricio Fernández Santibáñez* ..... 99
- En el vórtice de los estudios culturales, naufragan los estudios literarios  
*Mario Osvaldo Rodríguez Fernández, José Manuel Rodríguez Angulo e Fabián Leal Ulloa* ..... 117
- Funções e importâncias da literatura: uma reflexão fundamental  
*Paulo Ricardo Moura da Silva* ..... 137
- Postproducción y *sampler* en dos obras radicantes: *Parque das ruínas* de Marília Garcia y *Reconstructions* de Liliana Porter  
*Susana Pamela Valdés Peña* ..... 149

ÍNDICE DE ASSUNTOS .....	161
<i>SUBJECT INDEX</i> .....	163
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i> .....	165

## APRESENTAÇÃO

Contando novamente com colaborações internacionais de vários países, temos a satisfação de apresentar aos nossos leitores mais um número da Revista de Letras. No primeiro artigo, utilizando a releitura do escritor português Carlos de Oliveira, Álvaro Cardoso Gomes analisa a tradução dos signos não-verbais pelos signos verbais em *Guernica*, de Pablo Picasso. Em seguida, Cecília Ximena Olivares Koyck investiga aspectos da violência sistêmica no romance *Preguntas Frecuentes*, da escritora chilena Nona Fenández. No terceiro trabalho, Doris Giacomolli e Diorgi Giacomolli se dedicam à leitura comparada entre os contos *O barril de Amontillado*, de Edgar Allan Poe, e *Venha ver o pôr do sol*, de Lygia Fagundes Telles.

No quarto artigo, Mario Osvaldo Rodriguez Fernández, José Manuel Angulo e Fabián Leal Ulloa investigam minuciosamente a predominância dos chamados “estudos culturais” na crítica literária atual e o quanto essa tendência deveria ser repensada e submetida a um crivo mais rigoroso. No quinto, José Barbosa Machado faz observações interessantes sobre os comentários linguísticos presentes nas obras de José Saramago. Em seguida, Maria Belén Perez analisa a representação do universo do tango em poéticas femininas do final dos anos 1980 no Chile.

No sétimo trabalho, Maria Luísa de Castro Soares e Maria João de Castro Soares se dedicam à análise do conto “Nero”, que faz parte do volume *Bichos*, do escritor português Miguel Torga. Logo após Mario Molina Olivares e Mauricio Fernández Santibáñez investigam as representações da flora no *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral.

No penúltimo artigo, Paulo Ricardo Moura da Silva, partindo do diálogo entre as ideias de Mikhail Bakhtin, de Antoine Compagnon e de Antônio Cândido, aborda o interessante questionamento sobre a função da literatura. Enfim, no décimo e último trabalho, Susana Pamela Valdés Peña estabelece as relações entre a obra literária *Parque das ruínas*, da escritora brasileira Marília Garcia, e a instalação *Reconstrucciones*, da artista argentina Liliana Porter.

Concluindo, gostaríamos de agradecer ainda à responsável pela normalização da revista e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, imprescindíveis para a elaboração do presente volume. Vale lembrar também a preciosa colaboração dos pareceristas, sem os quais não teria sido possível realizar a complexa tarefa de selecionar criteriosamente os trabalhos submetidos à nossa apreciação.

Araraquara, abril de 2024.

Os editores





# Seção Livre



# PICASSO E CARLOS DE OLIVEIRA: UMA LEITURA ECFRÁSTICA DE *GUERNICA*

Álvaro Cardoso GOMES\*

- **RESUMO:** Este artigo interdisciplinar analisa alguns aspectos de *Guernica* de Pablo Picasso<sup>1</sup> e mostra como o poeta Carlos de Oliveira<sup>2</sup> faz uma releitura dessa tela, utilizando a figura retórica da *ekphrasis*, o que implica a tradução dos signos não-verbais pelos signos verbais. O escritor português interpreta a técnica do pintor espanhol, utilizando-se de uma técnica similar à do Cubismo, ao fazer recortes no famoso painel, observando agrupamento por agrupamento, para comentá-los em cada poema.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Picasso; Carlos de Oliveira; *Guernica*; *ekphrasis*.

## Introdução

Em maio de 1937, Picasso dava início a sua obra máxima, *Guernica*, respondendo ao convite da República Espanhola para representar a Espanha na Exposição Internacional de Artes e Técnicas, em Paris, com uma obra de grande impacto. Quando em 26 de abril de 1937, a pequena vila de Guernica, situada no País Basco, foi bombardeada pela aviação alemã, sob instigação do Generalíssimo Franco, causando a morte aproximada de 300 habitantes<sup>3</sup>, este fato histórico provocou uma comoção mundial. Picasso, que, de maneira geral, interessava-se por uma arte não comprometida diretamente com a política, preferindo tratar dos temas pessoais que lhe eram mais gratos, face à gravidade da ação, criou uma tela, inovadora e vanguardista, em sua modernidade e, ao mesmo tempo, capaz de despertar nos espectadores um repúdio daquele ato de guerra. Contudo, como veremos

---

\* Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo – SP – Brasil. alcgomes@uol.com.br.

<sup>1</sup> Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 25 de outubro de 1881 – Mougins, 8 de abril de 1973) foi um pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo espanhol, um dos maiores cultores do Cubismo, movimento vanguardista do início do século XX.

<sup>2</sup> Carlos Alberto Serra de Oliveira nasceu em Belém do Pará, no Brasil, em 1921 e morreu em Lisboa, em 1981. Pertencente ao movimento do Neorrealismo em Portugal, escreveu romances: *Casa na Duna* (1943), *Alcateia* (1944), *Uma Abelha na Chuva* (1953), *Finisterra* (1978); poesia: *Micropaisagem* (1968), *Trabalho Poético* (1996), entre outros livros, além de ensaios.

<sup>3</sup> Há divergências quanto ao número real de mortos. No calor do momento, chegaram a pensar na cifra de 1654 pessoas. Contudo, depois, chegaram à conclusão que morreram de fato de 250 a 300 habitantes.

Artigo recebido em 20/03/2023 e aprovado em 15/07/2023.

a seguir, a criação do pintor, movido por pulsões próprias, foge do realismo grosseiro, do registro fotográfico e da arte mimética, apelando para alegorias e símbolos.

Em 1971, Carlos de Oliveira publica *Entre duas memórias*, dividida em três partes – *Cristal em Sória*, *Sub specie mortis* e *Tempo variável*. A primeira parte contém dez poemas com o título “Descrição da guerra em Guernica”, contudo, a uma primeira leitura, já se nota que o poeta não trata diretamente da guerra, mas, sim, de uma representação dela, ou seja, o quadro de Picasso. Em outras palavras, enquanto o pintor tem como inspiração a realidade em si, ainda que a deformada pela imaginação, procurando recriá-la por meio de signos não verbais, o poeta tem como inspiração uma obra de arte, utilizando signos verbais da poesia para traduzir os signos pictóricos da tela.

### **Guernica – a representação pictórica de um crime de guerra**

Em junho de 1937, Pablo Picasso terminou de pintar *Guernica*, um painel a óleo de grandes proporções, medindo 3.50 por 7.76 metros. Hoje, encontra-se em exibição no Museu Reina Sofia, em Madrid:

**Figura 1** – *Guernica*, Picasso



**Fonte:** Toda Matéria<sup>4</sup>.

Utilizando o mínimo de cores – o preto, o branco, o cinza-azulado –, para tirar o caráter apenas prazeroso da contemplação de sua tela, Picasso compõe a cena de destruição, de horror, por meio de imagens simbólicas, alegóricas, para causar impacto e um efeito catártico no espectador.

Se o fato histórico que inspirou a tela pode facilmente ser identificado e localizado, bastando, para isso, fazer uma consulta às reportagens da época, estampada em vários periódicos, Picasso, em vez de circunscrever-se a um espaço geográfico específico (a cidade de Guernica) e a uma data (26 de abril de 1937, às 5 horas da tarde), “escolheu transmitir o impacto do acontecimento e seu protesto por meio da imagem das vítimas animais assim

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/guernica-de-pablo-picasso/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

como as humanas” (Schapiro, 2002, p. 223, grifo próprio). O pintor espanhol evita transformar a tela num registro direto, mimético de uma determinada realidade, para colocar na tela imagens do choque que o fato lhe causou. Assim, é levado a se utilizar de alegorias e símbolos, que faziam parte de seu repertório, como o touro, o cavalo, uma estátua, imagens de mulheres, etc, mas reunidas num compósito em que predomina a sensação de agonia, desespero, dor aguda, barbárie desmesurada. Este é um meio dos mais eficazes de se dominar a realidade – não a confrontando de modo direto, mas trabalhando com a *imagem* dela, no caso, uma tela que despreza o que é supérfluo e repetitivo do real e registra apenas o que dele é essencial.

Com esse procedimento, ao se concentrar na essência do real, representada por fragmentos, na aparência, soltos, sem ligação entre si, o pintor adota os procedimentos de uma arte revolucionária, similar a dos movimentos de vanguarda. Tais movimentos e os demais que vieram a seguir tinham como principal escopo causar um efeito de choque no leitor/espectador, tirá-lo do marasmo, do sono imemorial em que havia mergulhado com uma arte apaziguadora, mimese de uma realidade, na aparência, harmônica, mas logo desmentida, quando os modernistas procuram lhe desentranhar as vísceras. Picasso apela literalmente para esse procedimento, em *Guernica*, pois, ao “retratar a dor, mostra as entranhas do corpo. A dor é percebida não somente na postura, é expressa pela resposta agoniada do interior do corpo” (Schapiro, 2002, p. 212). Na cabeça de cavalo, representada na tela, é possível ver as mucosas, o palato, a língua e a parte deteriorada dos dentes, como se o horror emanasse não só dos sinais exteriores, como os gestos e a expressão de uma cabeça, mas de dentro, o que serve para causar enorme desconforto:

**Figura 2** – Cabeça de cavalo em *Guernica*



**Fonte:** Facebook<sup>5</sup>.

É o que se percebe também na tentativa do Dadaísmo de não só destruir o mundo ou as suas representações arcaicas, para com isso causar uma sensação de desordem, desequilíbrio:

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=752647834780353&set=pb.100070470398918.-2207520000>. Acesso em: 18 mar. 2024.

A vanguarda dadaísta ao conceber suas obras, gerou uma demanda diferenciada em função dos procedimentos adotados que desconstruíram os princípios tradicionais das obras de arte (unicidade e organicidade) causando certo desconforto, comprometendo a contemplação recolhida. Esses procedimentos combinavam ações que tinham por objetivo provocar o espectador a ponto de causar nele um desejo de reação. (Quintino, 2012, p. 53).

Ou segundo Benjamin,

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa [...]. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma experiência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador. (Benjamin, 1994, p. 191).

Entende-se, pois, que a arte moderna e/ou contemporânea visa menos a representar aspectos harmoniosos do real, a fim de envolver o leitor/espectador, para protegê-lo do caráter massacrante da realidade, do que oferecer algo que tira o leitor/espectador do seu conforto ou mesmo do marasmo do sem-sentido do cotidiano,

Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva. (Jaguaribe, 2007, p.100).

Isto pode ser entendido que “de espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se em um tiro”. (Benjamin, 1994, p. 191). Na obra de Picasso, no geral, e presente num painel que representa alegoricamente horrores, esse desvio simbólico intriga e ao mesmo tempo tira o espectador do seu sossego. Ora essa postura que se passará a exigir do Destinatário é similar àquela que Baudelaire exige do novo leitor aguardado por ele e que comparecerá de maneira simbólica no poema abaixo:

***Pour un livre condamné en 1857***

*Lecteur paisible et bucolique,  
Sobre et naïf homme de bien,  
Jette ce livre saturnien,  
Orgiaque et mélancolique.*

*Si tu n'as fait ta Réthorique,  
Chez Satan, le rusé doyen,  
Jette!... Tu n'y comprendrais rien,  
Ou tu me croirais hystérique.*

*Mais si, sans se laisser charmer,  
Ton œil sait plonger dans les gouffres,  
Lis-moi, pour apprendre à m'aimer;*

*Âme curieuse qui souffres  
Et vas cherchant ton paradis,  
Plains-moi!... Sinon, je te maudis!*<sup>6</sup>  
(Baudelaire, 1961, p. 177).

O leitor baudelairiano por excelência foge ao convencional, pois tem que abandonar antiga retórica e abraçar aquela de Satã, único meio de ingressar nos abismos e poder desfrutar de um novo tipo de sensações, provocadas por uma obra artística que não é aquela que, toda pacífica, visa tão só a apaziguar, devido ao gozo de paisagens bucólicas. Transpondo aqui tais reflexões literárias para o âmbito da pintura, imagina-se que Picasso também deseja um espectador similar que não será contemplado com uma visão harmoniosa, equilibrada e racional do mundo. Pelo contrário, o que ele oferece em toda sua obra e, em especial, em *Guernica* são imagens caóticas que se arrumam na tela por coordenação, em aparência, pouco relacionadas entre si e pintadas em cores mornas (branco, negro, vários tons de cinza) que contribuem a criar o referido choque.

Passemos à forma adotada por Picasso em sua tela. A começar que ele a estrutura, seguindo uma configuração clássica, em que os grupos triangulares, lembram os dos frisos dos templos gregos, a exemplo do Parthenon, como se vê na reprodução abaixo:

**Figura 3** – Friso do Parthenon



**Fonte:** Decorar con arte<sup>7</sup>.

Outras referências importantes atestam o gosto de Picasso pelo diálogo com obras clássicas. Uma delas é a *Pietà* de Michelângelo:

<sup>6</sup> “Leitor pacífico e bucólico,/Sóbrio e ingênuo homem de bem/Jogue fora este livro Saturniano,/Orgiástico e melancólico.//Se não criaste a tua Retórica,/Junto a Satã, o reitor astuto,/Joga-o fora... Tu não compreenderás nada dele,/Ou pensará que eu era histórico.//Mas se, sem se deixar encantar,/Teu olho souber mergulhar no abismo,// Lê-me, para aprenderes a me amar;//Alma curiosa que sofres/E vais em busca do teu paraíso,/Tem pena de mim!... Senão, te amaldiçoó!, ‘Épigraphe pour un livre condamné’” (Baudelaire, 1961, p. 177, tradução própria).

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.decorarconarte.com/en/p/friso-del-partenon-de-atenas-96x30cm/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

**Figura 4 – Pietá**



**Fonte:** Santathela<sup>8</sup>.

Esta peça escultórica, ainda em forma triangular, surge; revisitada; em *Guernica*, mais à esquerda na tela:

**Figura 5 – Fragmento de *Guernica***



**Fonte:** Cultura Hi7<sup>9</sup>.

Há aí, contudo, o efeito paródico: em vez de a imagem da Virgem, cheia de piedade, serena em sua dor, o que se vê em Picasso é uma imagem exasperada de uma mulher sob um animal repressor, é a dor estampada na face e representada pelo grito mudo, expondo visceralmente a criança morta nos braços. Algo similar se pode dizer do conjunto do quadro que também figura parodicamente o nascimento de Cristo: há como que a imagem de uma manjedoura degradada, um cavalo e uma vaca, os reis magos invadindo a cena. A paródia de obras clássicas por Picasso, com a deformação propositada de modelos, visa

<sup>8</sup> Disponível em: <https://santathela.com.br/michelangelo/michelangelo-pieta-1599/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://cultura.hi7.co/artes-e-guernicas-para-que-56c20ae448fe0.html>. Acesso em: 18 mar. 2024.



a causar um efeito dissonante, a romper com o chamado gosto burguês e convencional, para causar espanto, horror que o próprio pintor, possa ter sentido, ao saber da carnificina e que expressou com o máximo de tensão e sem fazer concessão alguma.

Mas há outro aspecto a considerar: a carnificina perpetrada pela aviação alemã teve um sentido simbólico, persuasório e propagandístico. Guernica era considerada sagrada e a capital política do povo basco. Junto a um carvalho centenário, costumavam se reunir os representantes do povo de Biscaia, e também os reis de Espanha tinham o hábito de prestar juramento de respeito aos foros bascos. O bombardeio levado a cabo desejava dissuadir todo e qualquer movimento de autonomia da província e impressionou vivamente pela brutalidade. Picasso, que à época se encontrava em Paris, obteve notícias do ataque nos jornais. Mas o que chama mais a atenção em *Guernica*, numa primeira mirada, foi a recusa de o pintor representar de modo realístico a carnificina: “Ele não reconstrói esse acontecimento em seus detalhes materiais nem tenta reviver ou reencenar precisamente a maneira como aqueles espanhóis morreram; tampouco mostrou os bombardeiros alemães em ação.” (Schapiro, 2002, p. 210).

O horror emana não de uma representação verista, mas da fragmentação de objetos e seres, como a compor um mundo feito de estilhaços, expressando o puro medo das pessoas e dos animais e chamando a atenção para a carga simbólica da composição, expressa na arrumação sempre triangular dos seres e objetos. A negação do verismo, o que implica um distanciamento da representação mimética, tem como intenção não compor uma tela que ficasse como um registro fotográfico do bombardeio, da morte e destruição; pelo contrário, o impacto causado pela obra vem do fato de Picasso causar um efeito dissonante por meio das figuras alegóricas.

O resultado da tela é puro delírio, não só pela figuração dos personagens, mas também por todo o arranjo dado à composição, mas isso, de modo paradoxal, serve como revelação, na medida em que lança luzes novas e surpreendentes sobre o trágico acontecimento histórico e sobre a função da pintura como um meio de interpretar o real, sem cair numa superada mimese. Daí, pois, a assunção propositada do delírio, cujo sentido deriva de *de-linar*, de ultrapassar a *lira*, ou melhor, a “leira”, o canteiro entre dois sulcos. Traduzindo a metáfora inserta no sentido da palavra, percebe-se que o sujeito tomado por esse estado, além de cometer excessos, é levado à esterilidade, na medida que seu esforço no plantio é vão. Não é o que o pintor perpetrou com sua tela, pois é o excesso que nos permite dizer que “mais do que um defeito ou uma ausência, encontra-se no delírio uma plenitude excessiva, um transbordamento”, pois “ele é, paradoxalmente, verdade supercompensada” (Bodei, 2003, p. 54-55).

## A écfrase em Carlos de Oliveira

A écfrase, nos primórdios, significava etimológica e literalmente “ação de ir até o fim” (do grego *ek*, “até o fim” e *phrazô*, “fazer compreender, mostrar, explicar”) e, mais adiante, passa a ter o sentido de “descrição” (Cassin, 1995, p. 680). Nesse sentido, mais amplo, ela é muito comum na ficção, com o fim de tornar o que está distante, próximo,

de tornar mais vivo o que está ausente, como se vê, por exemplo, no fragmento abaixo do romance *Abelha na chuva* de Carlos de Oliveira (1969, p.7):

Um homem gordo, baixo, de passo molengão; vestia uma samarra com gola de raposa; chapéu escuro, de aba larga, ao velho uso; não desfazia no esmero geral visível em tudo, das mãos limpas à barba bem escanhoadas; é certo que as botas de meio cano vinham de todo enlameadas, mas via-se que não era hábito do viajante andar por barrocais.

Como em toda descrição, objetos são ordenados, de modo a criar uma cena viva que impressione os olhos de quem vê. No caso aqui, ela serve para compor o retrato de um homem do qual se fala das roupas, do porte, que indiciam, ainda que de maneira precária, algo de seu ser. É uma pessoa que anda bem-vestida, de posses (a referência à “samarra com gola de raposa”, o aspecto limpo) e, sendo assim, ele se distingue do local em que se encontra, uns “barrocais”. Desse modo, uma descrição ecfástica como esta tem o condão de realçar “o que vem ilustrado vivamente antes na percepção de alguém” (Barsch, 1989, p. 297).

Todavia, mais adiante, o conceito de écfase torna-se mais restritivo, no sentido de não se prender tão só às descrições literárias no geral, em que os signos verbais servem para representar objetos e seres do mundo real, para tornar o que está distante, próximo. A écfase passou a ser a figura retórica que se propõe a fazer a descrição de seres e objetos presentes nas artes plásticas em geral – de modo mais específico, a pintura, a escultura. Sendo assim, o mundo real fica em segundo plano, e o olhar dos autores detém-se, para efetuar a descrição de seres e objetos presentes no enquadramento de uma tela, de uma fotografia ou nos limites formas de um objeto escultórico. Tornando-se, pois, uma “representação verbal de representações gráficas” (Heffernan, 1991, p. 299-300), a écfase adquire a característica de ser “mais uma mimese da cultura do que a mimese da natureza” (Cassin, 1995, p. 115). Desse fato conclui-se que

Não se trata mais de imitar a pintura na medida em que ela procura mostrar o objeto sob os olhos – apreender o objeto –, mas de imitar a pintura enquanto arte mimética – apreender a pintura. Imitar a imitação, produzir um conhecimento não do objeto mais da ficção do objeto, da objetivação (Heffernan, 1991, p. 501).

A écfase, assim entendida, comparece em obras da mais variada tendência, servindo não só para explicitar o gosto de escritores pelas artes plásticas, mas também a tentativa de se traduzir um determinado tipo de linguagem (no caso, a não-verbal) por outro tipo de linguagem (a verbal).

No caso de Carlos de Oliveira, a contemplação da tela de Picasso deu-lhe o ensejo da criação de um grupo de poemas, presentes em sua obra *Entre duas memórias* – “Descrição da guerra em Guernica”. São dez textos, todos eles com catorze versos, com um número bem variável de sílabas (quatro, cinco, seis, sete, oito e até mesmo doze). Já o título dado ao grupo seletivo de poemas sugere o caráter ecfástico do conjunto, pois o poeta fala em “descrição”, o que caracteriza os poemas pelo distanciamento objetivo do sujeito.

Chama-nos a atenção a “forma descritiva, tendencialmente desprovida de lirismo, ou seja, objectiva e objectual” (Silvestre, 1996, p. 87). A negação do lirismo é bem evidente na pontuação, em que o excesso de ponto e vírgula e dois pontos, a intercalar sentenças e orações, dá um ritmo sincopado e não melodioso à leitura, obrigando o leitor a fazer pausas forçadas pelo ritmo descontínuo.

Mas, ao mesmo tempo, essa fragmentação imposta pelo ritmo sincopado, pelo uso peculiar da pontuação e pela presença massiva de metonímias, acaba por dar ao texto poético uma feição também cubista como a tela que pretende representar. É, aliás, o que Antônio Diogo, citado por Osvaldo Manuel Silvestre, observa com muita propriedade: “estamos agora perante uma estratégia de tipo cubista ou interseccionista, ao serviço de uma saturação mimética do espaço poemático” (Silvestre, 1996, p. 89). Só nesse sentido, então, poderemos falar que Carlos de Oliveira mimetiza a tela de Picasso, embora no título tenha se referido à descrição da “guerra em Guernica” e não à descrição pura e simples de *Guernica*. Há um desvio aparente de intenções – dizemos “aparente”, porque, malgrado o sentido literal do conjunto de poemas, nota-se que, de fato, ele está a descrever fragmentos da tela e não reportagens de jornal sobre o acontecimento. Há, nesse ponto, perfeita interação entre a obra do pintor e os poemas que se utilizam às claras da figura retórica da écfrase, entendida aqui como uma “mimesis da cultura”, conforme Barbara Cassin (1995, p. 115).

Mimetizando a fragmentação da tela, Carlos de Oliveira detém-se nas imagens alegórico-simbólicas de cada fragmento. É neste sentido que seu poema se consolida como também cubista, pois ele procura poetizar o todo, mas tratando, metonimicamente, de suas partes. A confirmar tal proposição, vamos ao poema I da série, que ilustra esta relação de dependência do texto verbal ao não-verbal, exigindo, quiçá, o conhecimento da tela para melhor se realizar a exegese dos poemas:

Entra pela janela  
o anjo camponês;  
com a terceira luz na mão;  
minucioso, habituado  
aos interiores de cereal,  
aos utensílios  
que dormem na fuligem;  
os seus olhos rurais  
não compreendem bem os símbolos  
desta colheita: hélices,  
motores furiosos;  
e estende mais o braço; planta  
no ar, como uma árvore,  
a chama do candeeiro (Oliveira, 1996, p. 198).

Percebe-se que Carlos de Oliveira começa a sua descrição da tela da direita para a esquerda, a comentar a figura que entra pela janela carregando um lampião:

**Figura 6** – Fragmento de *Guernica*



**Fonte:** História A<sup>10</sup>.

Aos olhos do poeta, ela representa o “anjo camponês”, anjo porque vem anunciar algo com sua luz reveladora e camponês, porque metonimicamente nos remete à população rural dos arredores de Guernica. A luz é símbolo de revelação, mas, ao contrário da tradição, aqui tem sentido nada positivo – em vez de revelar algo positivo, mostra apenas o que olhar rural do camponês não entende, pois a nova colheita será representada por “hélices,/motores furiosos”, sinais não só de modernidade, de mundo urbano, em tudo oposto ao rural. Há, assim, um processo de deslocamento, de desvirtuamento de função, pois o camponês, habituado a conviver com “interiores de cereal,/aos utensílios/que dormem na fuligem”, é confrontado com algo desconhecido e que o violenta – os aviões carregados de bombas.

No poema de número II, Carlos de Oliveira, ainda explorando o desvirtuamento, o faz, porém, tratando da questão da cor:

As outras duas luzes  
são lisas, ofuscantes;  
lembram a cal, o zinco branco  
nas pedreiras;  
ou nos umbrais  
de cantaria aparelhada; bruscamente;  
a arder; há o mesmo  
branco na lâmpada do tecto;  
o mesmo zinco  
nas máquinas que voam  
fabricando o incêndio; e assim,  
por toda a parte,  
a mesma cal mecânica  
vibra os seus cutelos. (Oliveira, 1996, p. 199).

<sup>10</sup> Disponível em: <https://a-guerra-civil-espanhola.webnode.pt/guernica/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

**Figura 7** – Fragmento de *Guernica*



**Fonte:** História A<sup>11</sup>.

Outra vez, uma inversão de valores. A luz, em vez de iluminar num sentido simbólico, de esclarecer, serve para amplificar a visão do que é horrível, por sua representação como “a mesma cal mecânica” que vibra “seus cutelos” e que acabará se identificando com o “zinco” dos aviões, metaforizados pelas “máquinas que voam/fabricando o incêndio”. Neste caso, o branco absoluto, aliás, uma das cores dominantes do painel, irá representar não só a fúria da guerra, a morte, mas também o nada absoluto.

No poema de número III, explora-se a relação entre a expressão da humanidade e do bestialismo:

Ao alto; à esquerda;  
onde aparece  
a linha da garganta,  
a curva distendida como  
o gráfico dum grito;  
o som é impossível; impede-o pelo menos  
o animal fumegante;  
com o peso das patas, com os longos  
músculos negros; sem esquecer  
o sal silencioso  
no outro coração:  
por cima dele; inútil; a mão desta  
mulher de joelhos  
entre as pernas do touro. (Oliveira, 1996, p. 199).

<sup>11</sup> Disponível em: <https://a-guerra-civil-espanhola.webnode.pt/guernica/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

**Figura 8** – Fragmento de *Guernica*



**Fonte:** História A<sup>12</sup>.

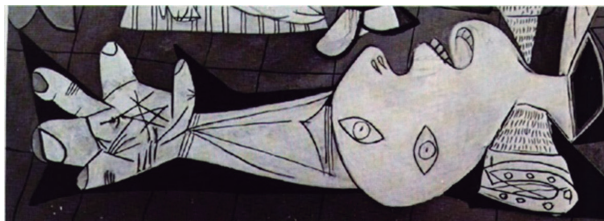
A manifestação da dor, representada graficamente pela boca aberta, pelos olhos sem direção, é impedida pela presença massacrante do touro, a impor todo seu peso sobre a mulher impotente com o filho morto ao colo. O mesmo se pode dizer da mão fazendo um gesto, talvez um pedido de misericórdia, tornado inútil. De modo significativo, Picasso representa intencionalidades, manifestas no grito e no gesto, mas apenas intencionalidades porque o que irá imperar será o bestialismo, figurado pelo touro, sobre o humano tornado impotente, na medida em que não pode expressar sua humanidade.

No IV poema, o poeta se detém sobre um fragmento da tela que contempla uma estátua quebrada portando um gládio, um sinal de que seria a representação de um guerreiro, mas um guerreiro inútil na circunstância de guerra, pelo fato de ser somente uma estátua e, ainda por cima, quebrada. Mas, aos olhos do poeta, ela se transfigura, ao assumir a condição positiva de “construtor” que, apesar de ser apenas um “resíduo de gente e ter “poucos bens”, reage à violência da guerra, com sua química, a dissolver “a construção, as traves”. Devido a isso, o gládio só reafirma sua condição de instrumento de defesa e ataque, em tempos de guerra, quando se transforma em palavra poética.

Em baixo, contra o chão  
de tijolo queimado,  
os fragmentos de uma estátua;  
ou o construtor da casa  
já sem fio de prumo,  
barro, sestas pobres? Quem  
tenta salvar o dia,  
o seu resíduo  
de gente e poucos bens? Opor  
à química da guerra,  
aos reagentes dissolvendo  
a construção, as traves,  
este gládio,  
esta palavra arcaica? (Oliveira, 1996, p. 199-200)

<sup>12</sup> Disponível em: <https://a-guerra-civil-espanhola.webnode.pt/guernica/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

**Figura 9** – Fragmento de *Guernica*



**Fonte:** Ensinar História<sup>13</sup>.

O sétimo poema contempla um dos motivos mais caros de Picasso, o cavalo. Ao longo de sua carreira de pintor, ele representou de inúmeras formas esse animal. Segundo Isabel Fernandes,

A constância do cavalo nas obras de Picasso é tamanha que em maio de 2010, o Museu Picasso de Málaga, na Espanha, realizou uma exposição intitulada Picasso. Horses, com mais de 50 obras, incluindo pinturas a óleo, desenhos e gravuras<sup>14</sup>.

Não à toa, essa paixão, traduzida no poema por imagens ligadas à Natureza, à vida nascente, contempla a metáfora da luz: “reprodutor/de luz nos prados”. Sob o efeito do sol, sua manifestação de vida, a respiração, acaba por agir sobre os prados, as ervas e, sexualmente, sobre as éguas. Mas esse aspecto positivo do animal anula-se pelo ferro com que foi marcado e dominado pelos homens e que resultará no tétano, responsável por identificá-lo às “bestas bíblicas”.

Cavalo; reprodutor  
de luz nos prados; quando  
respira, os brônquios;  
dois frêmitos de soro; exalam  
essa névoa  
que o primeiro sol transforma  
numa crina trémula  
sobre pastos e éguas; mas aqui  
marcou-o o ferro  
dos lavradores que o anjo ignora;  
e endureceu-o de tal modo  
que se entrega;  
como as bestas bíblicas;  
ao tétano, ao furor. (Oliveira, 1996, p. 201)

<sup>13</sup> Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/picasso-e-sua-arte-de-repudio-a-guerra/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://raquelfernandes.com.br/os-cavalos-de-picasso>. Acesso em: 18 mar. 2024.

**Figura 10** – Fragmento de *Guernica*



**Fonte:** História A<sup>15</sup>.

No poema de número X, chamam a atenção as imagens de destruição, sob o efeito do ataque das hélices, metonímia de uma aeronave com suas vibrações, prontas a fazer com que toda a arquitetura das casas desmorone. Contudo, há uma imagem positiva no final – a mulher de braços erguidos, com uma estrela gravada na testa. Se tudo se esboroa, sob o ataque dos aviões, ela, com sua feminilidade e com seu suor, signo de trabalho, sustenta, pelo menos, o desenho das paredes. Em outras palavras, se a estrutura desaba, sua *forma ideal* permanece intacta, um modo de sugerir que, apesar dos pesares, a ideia, a sustentar tudo, como um absoluto platônico, ainda se mantém graças à esperança sugerida pela figura da mulher:

O incêndio desce;  
do canto superior direito;  
sobre os sótãos,  
os degraus das escadas  
a oscilar;  
hélices, vibrações, percutem os alicerces;  
e o fogo, veloz agora, fende-os, desmorona  
toda a arquitetura;  
as paredes áridas desabam  
mas o seu desenho  
sobrevive no ar; sustém-no  
a terceira mulher; a última; com os braços  
erguidos; com o suor da estrela  
tatuada na testa. (Oliveira, 1996, p. 202)

<sup>15</sup> Disponível em: <https://a-guerra-civil-espanhola.webnode.pt/guernica/>. Acesso em: 18 mar. 2024.



**Figura 11** – Fragmento de *Guernica*



Fonte: Toda Matéria<sup>16</sup>.

## Conclusão

A análise da tela e dos poemas sugere que podemos pensar em duas concepções da *écfrase*. Uma, no seu sentido mais amplo, como a descrição de aspectos do real, no caso, o crime perpetrado pelo ataque à vila, e, outra, no sentido mais restrito, como a descrição e/ou interpretação de uma obra de arte. O primeiro caso acontece em Picasso, cuja tela, “uma mimese da natureza”, tem como meta descrever o real, por meio de signos não verbais, ainda que essa descrição seja representada por símbolos e alegorias, o que implica a deformação da realidade em si. Já o segundo caso comparece nos poemas de Carlos de Oliveira que, contrariando o título do decálogo, concentram-se mais na tela do que na realidade em si, a compor uma “mimese da cultura”. Nesse caso, acontece uma intermediação de um objeto de arte, cujos signos não verbais são substituídos pelos verbais. Mas é importante assinalar que, em ambas as representações, o fim último é provocar no espectador/leitor repulsa e indignação pelo crime de guerra contra a população pacata, indefesa.

GOMES, A. C. Picasso and Carlos de Oliveira: an Ekphrastic Reading of Guernica. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 63, n.1, p. 11-26, 2023.

- **ABSTRACT:** *This interdisciplinary article analyzes some points of Guernica by Pablo Picasso and shows how the poet Carlos de Oliveira re-reads this painting, using the rhetorical figure of ekphrasis, which implies the translation of non-verbal signs by verbal ones. The Portuguese writer interprets the technique of the Spanish painter, using a technique similar to that of Cubism, making cuts in the famous painting, observing grouping by grouping, to comment on them in each poem.*
- **KEYWORDS:** *Picasso, Carlos de Oliveira, Guernica, ekphrasis.*

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/guernica-de-pablo-picasso/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

## REFERÊNCIAS

- BARSCH, S. **Decoding the Ancient Novel**: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris: Garnier, 1961.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, Arte e Política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BODEI, R. **As lógicas do delírio**. Bauru: Edusc, 2003.
- CASSIN, B. **L'effet sophistique**. Paris: Gallimard, 1995.
- HEFFERNAN, J. A. W. *Ekphrasis* and Representation. **New Literary History**, Baltimore, v.22, n.2, p. 297-316, 1991.
- JAGUARIBE, B. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- OLIVEIRA, C. de. Entre duas memórias. *In*: SILVESTRE, O. M. **Trabalho poético**: (antologia) de Carlos de Oliveira. Braga: Coimbra: Angelus Novus, 1996. p.21-108.
- OLIVEIRA, C. de. **Uma abelha na chuva**. 4. ed. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1969.
- QUINTINO, O. **A imagem no cinema como choque segundo Walter Benjamin**. 2012. 130f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2012.
- SCHAPIRO, M. **A unidade da arte de Picasso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SILVESTRE, O. M. Introdução a Carlos de Oliveira. *In*: SILVESTRE, O. M. **Trabalho poético**: (antologia) de Carlos de Oliveira. Braga: Coimbra: Angelus Novus, 1996. p. 21-108.

# HABITAR LAS SOMBRAS: DERIVAS DE VIOLENCIA SISTÉMICA EN *PREGUNTAS FRECUENTES* DE NONA FERNÁNDEZ

Cecilia Ximena OLIVARES KOYCK\*

- **RESUMEN:** El presente artículo tiene como objetivo analizar las derivas de violencia sistémica presentes en la novela *Preguntas Frecuentes* de Nona Fernández (2020) y sus formas de operar respecto a la cuestión de la literatura y el límite del discurso. Para ello, se observa la noción de violencia como un fenómeno constituyente de la producción literaria actual, subrayando la participación de la literatura como un agente que visibiliza las experiencias de violencia sistémica desde su carácter prospectivo y especular. Dicho acercamiento, se proyecta en atención al análisis del discurso literario, sus límites y posibles influjos como canal que revela el fenómeno de violencia. Asimismo, se analizará su potencialidad discursiva al indagar los nudos traumáticos de las experiencias en los sujetos y en los reflejos de la colectividad, apelando a la exploración de lo íntimo y lo público.
- **PALABRAS CLAVE:** Violencia sistémica; Discurso literario; Literatura chilena; Nona Fernández.

## Devenir violencia

Entre los días, las noches y el universo en tránsito, la pulsión por contar el mundo ha atravesado el eje del tiempo. Diversas son las intenciones de plasmar lo acontecido, ya sea como una forma de recuperar las vivencias e inscribirlas en el espacio de la memoria, o el incesante intento de captura del presente como una forma de proyectar su devenir. En esta empresa, la literatura no se ha mantenido al margen. Desde luego, su accionar se ha volcado en forma intempestiva a la intención de reelaborar los hechos, forjarlos y llegar a una suerte de revelación en el espacio ficcional, al mismo tiempo que les otorga un lugar en su lectura presente. En este espacio, el ejercicio literario se abre a la condición de lectura e inscripción de la realidad y sus rasgos particulares, potenciando esta noción como una forma de asir pasado y presente por medio de la zona fisurada que constituye el discurso literario, siempre permeado por experiencias colectivas e individuales.

Entendiendo que su articulación temporal es un organismo fundamental para procurar su enlace y significación, el discurso literario se erige ante la inminencia de “una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que

---

\* Universidad Andrés Bello (Unab), Viña del Mar - Chile. Dra. en Literatura Hispanoamericana Contemporánea. ceciliaolivaresk@gmail.com.

Artigo recebido em 20/03/2023 e aprovado em 15/07/2023.

no se reconozca aludido en ella” (Benjamin, 2009, p.41). A la luz de la sentencia, la dimensión del texto cobra matices de captura, en tanto daría lugar al pasado citado en la página, a la vez que se sitúa como un enclave del presente a través de su inmanencia. El pasado se arrastra entonces, inevitablemente en el presente, astillando su cauce desde el origen a lo más níveo, desplegándose como nutrición, fuente de resistencia o como resto, constituyendo que quizá sea este un mecanismo a tener en cuenta para la lectura de una realidad que se enlaza desde el espesor histórico característico de la postmodernidad.

En ese espacio, la premura de componer y visualizar discursos que sitúen la evocación de vivencias de violencia como experiencia manifiesta y simbólica es entramada como el eje central de aquellas experiencias sociales imposibles de desaparecer y que, debido a su profundidad como fenómeno, son objeto de resistencia. Complejas de consignar a una única definición, las prácticas de violencia se encuentran permanentemente ligadas a los flancos de la historia, puesto que son sujeciones concretas de los diversos mecanismos que las constituyen, ya sea desde su carácter instrumental o como resultado del ejercicio de sí. Entonces, debido a su presencia y su mutación característica en tanto fenómeno, las experiencias de violencia se convierten en un móvil abierto por leer.

Aflora, sin embargo, un conflicto entre la lógica de su lectura y su ocultamiento, siendo el ejercicio de su revelación algo que permanece velado por el sistema que la crea y que, parafraseando a Baudrillard (2005), la instala bajo promesa de abolir su visibilización como uno más de los consensos. Pese a esta anulación denunciatoria, las experiencias demandan su enunciación y resistencia, asentándose en formas capilares y aparentemente invisibles bajo la alfombra de artificio que las cubre. Es por ello por lo que el presente análisis pulsa sobre la necesidad de su lectura como experiencia, su posibilidad de develación para generar una narrativa que permita dar cauce a los discursos y la memoria necesaria.

En este ámbito, la violencia se observa como una característica de flujo inscrito en el imaginario de *Preguntas frecuentes* (Fernández, 2020) a modo de reflejo epocal. Desde esta arista, la reflexión sobre el fenómeno se efectuará en sus cauces, movimientos y acciones casi siempre imprevistas, manifestándose como un tránsito irrestricto y desconocido, cuya inscripción deviene violencia. A partir de esta conceptualización, en este artículo se intenciona una lectura detenida de las derivas de violencia sistémica reflejadas en el imaginario literario de la novela, en consideración de los diferentes registros de representación, a saber, la fragmentación, la distorsión y el residuo como dispositivos para develar la violencia. Dicho acercamiento, se proyecta en atención al análisis del discurso literario, sus límites (Foucault, 1968) y posibles proyecciones como canal que revela el fenómeno de violencia, junto con su potencialidad discursiva al explorar los nudos traumáticos de las experiencias en los sujetos y en los reflejos de la colectividad, apelando a la exploración de lo íntimo y lo público (Pardo, 2013).

Respecto de la novela, *Preguntas frecuentes* (2020) relata a dos voces las vivencias del encierro producto del estado de confinamiento de la pandemia COVID 19, aguzando la mirada en la génesis de sus incidencias sociopolíticas, el desgaste físico y mental de los protagonistas, teniendo como telón de fondo una serie de instantáneas de un cotidiano vivido a través de las ventanas y los pasillos de un edificio ocupado por vecinos moribundos.

Sobre los trabajos relacionados con obra de Fernández, es posible aseverar que sus temáticas son bastante diversas tanto como son los universos revisitados en sus novelas. A raíz de esta observación, es preciso constatar que las investigaciones de índole académico respecto de sus obras se han destacado por su variedad, no así por su cantidad. Un primer análisis respecto de su obra es el nutrido por Areco (2015) en *Cartografía de la novela chilena reciente*, donde explora las nociones de hibridez en la novela *Mapocho* (2002), junto con sus vinculaciones al folletín. También es posible encontrar algunos artículos respecto a las sujeciones de lo político en sus obras, en donde destacan Milena Villegas con “Representaciones de la violencia y postdictadura chilena: una posibilidad de relato nacional en *Avenida 10 de Julio Huamachuco* de Nona Fernández” (2013) y Bernardo Rocco Núñez con “Representación de la historia del fracaso nacional en *El taller y Liceo de niñas* de Nona Fernández” (2016). También es posible encontrar artículos relacionados con los conceptos de memoria y residuo, tales como lo presentado por Luis Prado en “Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández” (2018) y Carolina Parra con “La reconstrucción de la memoria familiar y la construcción de la identidad en *Mapocho* de Nona Fernández” (2014). Es posible constatar dos artículos de tipo referencial, como el de Mariela Peller “*La dimensión desconocida* de Nona Fernández” (2017) y Jordana Blejmar con “*La dimensión desconocida* de Nona Fernández” (2019), un artículo con relación al análisis de la imagen y violencia, de mi autoría “Imagen fotográfica, residuo y fragmentación para una narrativa de la violencia política en *Mapocho* y *La dimensión desconocida* de Nona Fernández” (2020), otros referenciados a memoria, afectividades e imaginarios sociales, “Memoria de la dictadura, hibridez y ambigüedad en *La dimensión desconocida*, de Nona Fernández” (2020) de Luna Carrasquer, “Afectividades y desplazamientos escriturales en la obra de Nona Fernández” (2021) de Mónica Barrientos, “La ciudad bicéfala: imaginarios sociales en *Mapocho* de Nona Fernández” (2021) de Ana Eva Rodríguez.

De acuerdo con el barrido anterior, es posible constatar que a la fecha no se cuenta con algún registro que encauce la temática de violencia sistémica en vínculo con la novela *Preguntas frecuentes* (2020).

Nona Fernández (1971) es actriz y escritora. Además de la obra seleccionada, ha publicado el volumen de cuentos *El cielo* (2000), las novelas *Mapocho* (2002), *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), ambas ganadoras del Premio Municipal de Literatura, *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013), *Chilean electric* (2015) y *La dimensión desconocida* (2016). Se suma el ensayo *Voyager* (2019). Como dramaturga, es autora de las obras *El taller* (2013) y *Liceo de niñas* (2016), ambas estrenadas por su compañía *La Pieza Oscura*. *Preguntas frecuentes* (2020) también estrenó su versión teatral.

## **Narrar/resistir**

Bordear el mundo como una forma de encauzar el impulso por narrar, interrogar el *locus*, asirlo, reconstruirlo, interpretarlo, interpelarlo, entre tantas posibilidades más, constituye el eje central de la fuerza performática del quehacer escritural. En este aspecto,

la significación de una narrativa que permita establecer una amplitud reveladora respecto de los enlaces a los que remite, pareciese ser una característica distintiva de la narrativa chilena de la última década, en tanto su anclaje se posiciona en una escritura situada, ampliamente sostenida en el examen crítico de lo real.

Al alero del análisis de la novela híbrida propuesto por Macarena Areco (2015) donde las maneras de narrar y de leer el mundo suponen una transformación profunda en forma y fondo,

Dado el recorrido o la posta por los géneros, la fragmentación, la inconclusión, la desterritorialización, la pérdida de identidad y el exceso de intertextualidad, la apertura a distintos trayectos de lectura es un requisito que deben cumplir los lectores de estos relatos, en el bosque de formas discursivas y de códigos a los que se enfrentan en el capitalismo global. (Areco, 2015, p. 96).

En este aspecto, la extensión del cerco propuesto por esta amplitud en las formas de narrar, remite a las líneas temáticas de las obras, las formas y sus dispositivos, su estructura, su multiplicidad, impresiones, diseminaciones, géneros, transtextualidades y los límites posibles/pensables del discurso literario.

A partir de la comprensión de estas nuevas formas de narrar, es posible proponer la escritura literaria como un enlace crítico con la realidad, conexas a las derivas incipientes de la historia y los flujos sociales, siendo que, en particular, “[la novela híbrida] parece estar motivada por una serie de pérdidas y de ausencias que afectan la narrativa del capitalismo tardío” (Areco, 2015, p.96). La articulación del universo narrativo se enuncia como un gesto de inscripción, en tanto se concibe como un momento de resistencia a las vivencias remitidas en ella, constituyéndose como una práctica con marcas sociales y culturales profundas.

De la mano de la ficción, la ascensión de hechos de la realidad en el marco de la literatura se canaliza como un modo de plasmar una sucesión de referencias, incluyendo aquellas que no son encauzadas directamente en el plano de lo que llamamos abiertamente, real. Aspectado desde ahí, su ejercicio se convierte en una forma de develar los espacios otros que corresponden a las tramas que más allá de los muros alegóricos y que se han posicionado como imperceptibles desde su margen.

En tal sentido, la inscripción de las experiencias de violencia se remite como parte de aquellas emisiones que se corresponden con espacios sujetos a invisibilización, ya sea por el carácter instrumental de la violencia, consensos sociales del colectivo o los alusivos al plano de la intimidad, donde la experiencia no permite ser revisitada. Pese a que como fenómeno se encuentran enclavadas en el eje histórico, su enunciación se presenta como un proceso teñido de dificultad debido al trauma a menudo alojado en su reminiscencia. Pese a todo, la narración de la violencia se convierte en terreno de urgencia, como una manera de establecer espacios de reflexión crítica, así como la articulación de la memoria de los hechos. Como señala Sánchez Vásquez, las experiencias de violencia y sus reflexiones

Una y otra vez afloran, a lo largo de la historia de las ideas, sobre la naturaleza del hombre, sobre las vías del acontecer y del cambio histórico y, en general, sobre el comportamiento moral, político y social de los hombres y ello no sólo en las circunstancias excepcionales de las guerras y revoluciones, sino también en su intrahistoria -de acuerdo con la expresión de Unamuno- y en su vida cotidiana. (Sánchez Vásquez, 1998, p.9).

Debido a su pertenencia a una estructura mayor, los rudimentos de la violencia varían de acuerdo con los acontecimientos y a las necesidades que se tejen en torno a sí, haciéndola móvil según escenarios y procesos. En este aspecto, la propuesta de Hanna Arendt respecto de la violencia, se presenta a partir de su carácter y sus variaciones, en tanto “La violencia, en cambio, como todo medio, no tiene su fin —y por ende su justificación— sino fuera de ella misma” (Arendt, 2013, p.51), siendo sus posibilidades de acción las que se vinculan con el fin externo. Por ello, esta relación consignaría su instrumentalismo.

La manera en que se genera la lectura de sus formas remite necesariamente al desarrollo de una modalidad con tintes sistémicos, donde su examen se posiciona a partir de las diversas interrelaciones factuales que permiten comprender origen, manifestación y cauce del fenómeno de violencia, estableciendo una mecánica de lectura que se relaciona con su conjunto de signos para obtener una significación mayor. En este sentido, esta declaración se realiza bajo la premisa de que “Conocer las cosas es revelar el sistema de semejanzas que las hace ser próximas y solidarias unas con otras; pero no es posible destacar las similitudes sino en la medida en que un conjunto de signos forma, en su superficie, el texto de una indicación perentoria” (Foucault, 1968, p.49) y en el plano de la violencia esta noción conjunta permite establecer la profundidad de sus tramas y su alcance potencial. Es dentro de este marco donde se aloja la noción de la violencia siempre adherida a relaciones anteriores y al mismo tiempo afecta a derivaciones posteriores. Así, el enlace siempre latente de la violencia exige entrever su origen, en tanto,

La situación en la que tiene lugar un acto violento a menudo tiene su origen en el sistema, en la estructura sistémica en la que se integra. Las formas de violencia manifiestas y expresivas remiten a una estructura implícita, que el orden de dominación establece y estabiliza, pero que, sin embargo, escapan a la visibilidad. (Han, 2019, p.117).

De acuerdo con Han, este carácter se sitúa preliminarmente en la capacidad de ser observada o no, y con ello, establecer un efecto de desaparición de la violencia. Sin embargo, la violencia se encuentra situada en otros planos. Es el caso de la violencia sistémica acuñada por Žižek (2009, p.10) la cual se caracteriza por accionarse a partir de “las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político”. Esta forma de violencia tiene la particularidad de contener un discurso a menudo encriptado en la normalización de los hechos de violencia en la sociedad, encauzado a través del ejercicio legitimado de la violencia por parte del Estado y los agentes que permiten la sujeción y mantenimiento del sistema neoliberal. En este

enclave, la violencia sistémica se encuentra facultada por las mismas instituciones que legislan e integran los mecanismos de violencia precedentes del sistema económico y político como parte de sus recursos instrumentales.

Bajo este precepto, la presencia y la persistencia de la violencia se vuelven un aspecto necesario de observar a partir de las experiencias, las cuales nos permiten invocar algunas luces sobre causas, efectos y consecuencias, para el caso de la literatura, desde los ojos de un otro. En este plano, el ejercicio de contar se vuelve una forma de resistencia, puesto que la constitución de este mecanismo en forma de narración yace en múltiples aristas, muchas veces construidas desde lo no visible. Y precisamente este punto es el que se abre espacio en la novela de Fernández al enunciar las numerosas instantáneas y alegorías de un mundo desprovisto de observación, donde la violencia prolifera en forma bulliciosa y silenciosa a la vez, desplazándose proclive a múltiples formas de mutabilidad.

Esta sentencia conjetura una suerte de dilución de las experiencias de violencias en el imaginario social, como una manera de velar los acontecimientos a fin de sostener otra forma de control social. Por una parte, las experiencias pueden ser solapadas por discursos que se ciñen en propuestas de avance y crecimiento, convenciones que proponen la visión de una sociedad aparentemente libre de violencia, en base al ocultamiento de los hechos y/o a la invitación a un avance social que no suscribe lecturas del pasado. Son también parte de este ejercicio otras vertientes que generan su inconsciencia, destacándose entre ellas el mecanismo donde la experiencia de violencia se transparenta en base a su repetición y mediatización. Su instalación deriva en la continua sucesión y exposición del fenómeno en el cotidiano, lo que la vuelve habitual, aparentemente invisible.

Sumadas estas complejidades, el horizonte abarcado por la narrativa de las últimas décadas se ha vuelto un terreno escabroso, no obstante, estas tramas han permitido generar un movimiento sensible en la escritura a partir de la exploración de lo inenarrable, desde donde aparecen las experiencias de violencia. Pese a que “el lenguaje se propone la tarea de restituir un discurso absolutamente primero, pero no puede enunciarlo sino por aproximación, tratando de decir al respecto cosas semejantes a él y haciendo nacer así al infinito las fidelidades vecinas y similares de la interpretación” (Foucault, 1968, p. 49), su accionar constituye de todos modos, una apertura consciente de la realidad fracturada, extrayendo desde sus pliegues el acercamiento a la experiencia como clave alegórica.

Desde luego, si de algo tenemos certeza, es del carácter irreproductible de la realidad y en ese ámbito, la cuestión de la mimesis no conforma parte de estas reflexiones. Por tanto, la narración no se ofrece en un estadio duplicado, sino que, más bien, intenta recobrar los afectos disponibles como una manera de explorar precisamente aquello que la realidad no muestra.

En este juego de la representación el punto de origen se vuelve inasible. Hay cosas, las aguas y las imágenes, un remitirse infinito de unas a otras, pero ninguna fuente. No hay ya origen simple. Puesto que lo que es reflejado se desdobra en sí mismo y no sólo porque se le adicione su imagen. El reflejo, la imagen, el doble desdobra aquello que lo duplica. El origen de la especulación se convierte en una diferencia. (Derrida, 1971, p.48).



Quizá es este punto que revela Derrida el que dialoga con esta forma de representación, un continuo afán de desdoblamiento del lenguaje a través de una concatenación que remite a aquellas marcas que se encuentran —aparentemente— fuera de su continuo, pero que pese a todo interpelan el presente. El relato atiende entonces, la emergencia del verdadero encuentro con la alteridad, “consiste en referir el lenguaje al lenguaje; en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas. Hacer hablar a todo” (Foucault, 1968, p. 48), poniendo a disposición el acceso al imaginario no como un producto parásito de la realidad, sino que desde aquel espacio en donde los ojos del mundo no han conseguido entrar.

En este horizonte, la apertura a la experiencia se vuelve de llano al espacio de la intimidad, como una forma a menudo representada a partir de las mismas sujeciones del lenguaje. Es precisamente lo que necesita ser transmitido y cuyo lugar no es dado por las palabras, lo que se vierte en la página pues,

Lo que las palabras quieren decir (*la intimidad, las inclinaciones inconfesables*), eso no pueden decirlo, y por eso siempre detectamos en ellas un defecto, una carencia que hace que nos falten las palabras para decir lo que queremos decir. Esto que le falta a las palabras en su dimensión pública es, también, lo que en la intimidad les sobra: su sentido, el modo en que son sentidas [...] (Pardo, 2013, p. 60, cursivas del original).

En forma de umbral, la narrativa literaria conforma una apertura a estos terrenos aparentemente inabarcables del lenguaje, paradójicamente -pese al lenguaje- la construcción literaria logra un acercamiento a través de su discurso. Porque es posible que, a través de otra genealogía, la construcción del plano de lo íntimo en la narrativa -y me atrevo a conjeturar que en particular en la novela híbrida- se devele a partir de los diversos dispositivos que le permiten su cauce, abriendo generosamente los límites del discurso.

Es imperativo entonces, tener en mente a la pulsión del texto, cuyo flujo se desborda según el cauce desde donde se remite, aquel lugar donde habla ligando/desligando pasado, presente, identidades, visiones e historias disímiles, todas dislocadas de su lugar inicial para habitar el texto por la fisura, “De modo que la intimidad, más que presentarse como una condición del lenguaje, aparece como un efecto suyo” (Pardo, 2013 p.53). La narración nutre su tejido y difiere de toda noción reproductiva, puesto que enuncia/evoca desde la hebra que enlaza su fundamento y lo hace voz.

Con relación al horizonte de análisis de este artículo, la figura de la intimidad se vuelve protagónica al momento de leer la violencia sistémica, advirtiendo que

La emergencia del capitalismo industrial oculta a sus espaldas un larguísimo y gigantesco período de acumulación dineraria y de “liberación” de la fuerza de trabajo, la “sociedad de la información” como resultado último de los esfuerzos de la modernidad para producir entramados de sentido histórico y existencial esconden, en su trasfondo, un monumental trabajo previo, una fenomenal máquina de captura de la intimidad (Pardo, 2013, p.208).

La percepción de esta suerte de desposesión requerida por el sistema, conforma una importante clave de lectura respecto de las acciones que ocurren en el confinamiento pandémico, puesto que en razón de la “pausa” del sistema, pareciese ser que algunos espacios del terreno de la intimidad se vierten como un modo de resistencia, al mismo tiempo que en paralelo terminan por extinguir toda forma de espacio otro, replicando al unísono lo íntimo/público.

Entonces, la violencia sistémica se enlaza necesariamente a estas transformaciones. Su enunciación versa sobre la intención de entrever algunos hilos desde el foco de lo visible y desde lo que podría catalogarse como invisible, ambas vertientes legitimadas por el sistema. Desde este punto, el análisis a continuación busca significar ambas perspectivas de un mismo fenómeno, puesto que el tejido social expuesto en la narración confluye en diversas representaciones, teniendo en común la urgencia por la denuncia, en un carácter apegado a la necesidad de justicia, convirtiendo al espacio literario en una inacabable reflexión sobre lo íntimo, lo indecible y el trauma, inscrito en diversas dimensiones de valor afectivo dispuestas en las experiencias de los personajes.

## **Revelar lo invisible**

Mientras que la sociedad chilena se encontraba anclada sin tregua al sistema neoliberal, ampliando cada vez más sus promesas y sujeciones de bienestar unidas al consumo, estableciendo curiosas estrategias gubernamentales a fin de mantener la débil llama del progreso -como una suerte de reflejo paradójico del proyecto capitalista-, el carácter desigual y paradójico del sistema se hace virus. Desde una aparente lejanía, el trayecto del virus COVID-19 no tardó en llegar a Chile, diseminando no únicamente el contagio sino toda la transformación que le secunda

El virus revela por sí mismo un mundo que desde hace largo tiempo ya experimenta el desconcierto de una mutación profunda. Lo que está en juego no es solamente la organización de las dominaciones, es todo un organismo el que se siente enfermo, es una seguridad obstinada en la creencia en el progreso y en la impunidad de la depredación, que es cuestionada, sin que no obstante se presente ninguna convicción nueva en la posibilidad de habitar humanamente el mundo. (Nancy, 2020, p. 9).

A la luz de la reflexión de Jean Luc Nancy, la aparición de la pandemia transita en un espacio de complejidad progresiva, en tanto marca la decadencia de un sistema críticamente desgastado, cuya crisis intempestiva subraya ampliamente su fragilidad. La aparición del virus se sitúa como un cúmulo de paradojas propias de la inestabilidad sistémica en que se apuesta, al mismo tiempo que las vuelve un foco crítico, extremando su alcance a los sectores más desposeídos y golpeados por el sistema. En este aspecto, “El coronavirus como pandemia es en verdad, desde todo punto de vista, un producto de la mundialización” (Nancy, 2020, p. 13), una suerte de extensión invisible de la desigualdad en un contexto dominado por la lógica de mercado.

En las páginas de Fernández, la violencia se arrastra aparentemente invisible, impalpable, etérea, instalándose en el cotidiano como un manto de humo, a expensas del tedio y la rutina. Se inscribe en lo repetitivo, lo que pareciera ser mera costumbre y bajo esta premisa, la lleva a un escenario que permite otra mirada, desde donde es posible encontrar los retazos mediante símbolos que aparecen desde el espacio del residuo y la fragmentación, como una forma de canalizar las narrativas de violencia.

Así, el discurso posible de la experiencia de violencia sobrevuela las posibilidades netamente narrativas, rompiendo esquemas inscritos en el propio *continuum* histórico en el que se sitúa, aislándose de una necesidad de espejar la historia. La instalación de las voces de la violencia sistémica funda la puesta en escena de la historia, abriendo un modo de representación inscrito desde el margen y por el margen, donde el discurso está sostenido por fragmentos, tomándose de la narrativa como un mecanismo de representación que permita resistir. Fernández en su narrativa urde retazos como quien recolecta fragmentos de tela para crear un edredón, que entrelazados entre sí propician una imagen posible, un acercamiento silencioso a un trauma siempre latente por su herida.

Con una narración situada a partir de las imágenes aparentemente inconexas de un accidente de tránsito, y el diálogo entre N y A entrecruzándose a la sombra del confinamiento producto de la pandemia COVID 19, la voz narrativa apela a experiencias de violencia sistémica instaladas en el cotidiano y la fundación de como mecanismos de control de la población en Santiago de Chile, como parte de las vivencias de la pandemia.

Desde la incertidumbre como eje principal del relato, la angustia se teje a partir de la reconversión de la realidad a cuatro paredes, en donde se mezclan los relatos de dos mujeres. Los discursos se instalan desde la noción de la violencia sistémica, en donde “es, por tanto, algo como la famosa ‘materia oscura’ de la física, la contraparte de una (en exceso) visible violencia subjetiva” (Žižek, 2009, p. 10) dispuesta por la precariedad del encierro y las carencias económicas que parecen asentarse día a día:

Es tremendo lo que cuentas de los trabajadores independientes, pero el abandono es anterior a esta crisis. Desde siempre el *boletariado* tiene que arreglárselas por su cuenta en caso de cesantía, vejez, enfermedad o, ahora, pandemia. Son los fantasmas del sistema [...]. Está lleno de gente cesante. Somos un gran ejército de mano de obra encerrado, masticando la incertidumbre. (Fernández, 2020, p.18-19).

Con la fragilidad económica a cuestas, la sensación de tedio y dolor comienza a generar un espacio de reconocimiento de la vivencia como trauma, en tanto la realidad ha sido amputada desde sus ejercicios personales y sociales. El estado de confinamiento establece un punto de encierro físico y mental insostenible que hiere la rutina, incorporándose como una lesión que se abre a medida que pasan los días.

Como suma a la angustia individual, el espacio de la narración avista la denuncia de los mandatos gubernamentales que alzan vista gorda frente a las necesidades de los ciudadanos. Tras el espacio de paredes de sus hogares, los habitantes de la ciudad esconden el dolor padecido frente al ahogo de la pandemia, cruzando sus dolencias de continua amenaza del virus mortal, mientras el discurso oficial de los medios se establece como otra estrategia más:

En las noticias y en los comerciales nos dicen que aprovechemos el tiempo, que esta pausa puede ser un momento de introspección, de apertura de conciencia. Que leamos, que meditemos, que estudiemos, que ordenemos nuestras vidas para luego retomarlas en paz, renovados. Que experimentemos esta verdadera reconversión. Como si estuviéramos en un retiro espiritual. Como si esto fuera vacaciones y alguien financiara el encierro. Como si vivir recluidos entre cuatro paredes fuera algo agradable. (Fernández, 2020, p.20).

La voz narrativa denuncia el hastío del confinamiento, que no conforme con el trauma de la pandemia se declara, además, como un tiempo de introspección en estrecha comunión con el ideario del capital, en un mundo en donde el dolor no se nota, no se mira y no se toca. Entre el encierro y los cuerpos enfermos invisibilizados, la proclama es vivir el confinamiento como un espacio de confort, consumo y una suerte de oportunidad de reconstrucción. Exponiendo la tesis de que “El sujeto sometido no es siquiera consciente de su sometimiento. El entramado de dominación le queda totalmente oculto. De ahí que se presuma libre” (Han, 2014, p.28), las propuestas de emancipación espiritual dispuestas en las imágenes sociales proyectadas por televisión se enclavan en la idea de presunción de libertad y manejo de una temporalidad excepcionalmente beneficiosa para las personas en este tiempo “libre”.

La supuesta pausa vital anunciada por los medios de comunicación no tiene asidero en la realidad. Los acontecimientos se desarrollan en pos de una rutina con olor a duelo, una sucesión de hechos calcados al día anterior. El sistema viralizado se disloca y “Brutalmente, lo que parecía inimaginable, inalcanzable, un virus lo hizo acaecer: la “máquina”, el “sistema” con tanta frecuencia incriminado, pero nunca desmontado, está casi detenido” (Nancy, 2020, p. 87).

En este espacio el tiempo parece muerto, anulándose la noción del día y la noche, junto con el pasar de los días. La protagonista se levanta, riega las plantas, les habla, les conversa, a fin de encontrar algún resquicio que permita una relación vital. De fondo, la ciudad se permea con la violencia del ruido y la muerte que parece inundarlo todo:

Por lo menos una vez al día pasa alguna ambulancia frente al edificio. Cada vez son más. Si no es tan tarde algunos salen y aplauden. Es un rito que irrumpe cualquier acción, incluso las peleas y desmadres de mis vecinos de arriba. No soporto sus sirenas, chillan como buitres. Anoche una se detuvo en la esquina. (Fernández, 2020, p. 31).

El condicionamiento vivenciado por los confinados transparenta otra forma de la violencia, aquella que “toma una forma psíquica, psicológica, interior. Adopta formas de interioridad psíquica. Las energías destructivas no son objeto de una descarga afectiva inmediata, sino que se elaboran psíquicamente” (Han, 2019, p.15), que se vacía en Fernández cuando expresa:

La luz de la baliza teñía los muros de la cuadra de rojo. Un par de paramédicos se bajaron enmascarados y entraron a uno de los edificios nuevos. Son torres enormes.

Ahí vive mucha gente, más de la que debiera. Imagino lo que deben ser los gritos y los portazos. A los pocos minutos los paramédicos salieron con el cuerpo de una mujer en una camilla. Era el cuerpo solitario de una mujer. (Fernández, 2020, p. 31).

La violencia silenciosa se posa sobre la cotidianidad de los inquilinos en una suerte de ghettos verticales, tiñendo la cuadra de rojo. La presencia del virus condiciona las vidas de los habitantes a través del ruido de las sirenas y el constante retiro de cuerpos vacía progresivamente los edificios, inicialmente atestados de gente;

[...] la pandemia hace surgir una muerte olvidada: ni aquella de las enfermedades conocidas, ni aquella de los accidentes, ni aquella de los atentados. Una muerte que merodea por todas partes, que puede desafiar todas las protecciones. Estamos muy lejos de las situaciones de guerra o de guerrilla permanente, de una hambruna, de un desastre nuclear u otro, pero en efecto estamos cerca de una obsesión -en el sentido propio, primigenio- de la muerte que no nos era ya familiar desde hace mucho tiempo. (Nancy, 2020, p. 74).

La permanencia de la muerte se apostea y la imaginaria de un cotidiano anterior se vuelve un aspecto residual, cada vez más difuso entre las situaciones de la pandemia, decapitando atiborrados escenarios sociales de la ciudad, transformándolos en un proceso de ir hacia adentro, como una luz que se apaga de pronto. La ciudad apaga las luces más conocidas, para dar paso a nuevas construcciones de sentido y de espacios, puesto que más allá del caos, la búsqueda de puntos de sentido se convierte en necesidad.

Alojados en la pandemia, la instalación de la emergencia se vuelca sobre los ciudadanos, transformando la realidad en acontecimiento, puesto que “la tensión negativa entre el adentro y el afuera es constitutiva del estado de excepción” (Han, 2019, p.189). Lejos de visibilizar algún proceso de liberación, las acciones gubernamentales interfieren visiblemente en las personas, volviendo las consecuencias del estado de catástrofe como parte residual de la rutina.

Con un mar de preguntas sin resolver, el gobierno lanza la publicación de un apartado de preguntas frecuentes, en donde se grafican imágenes de situaciones vividas durante la pandemia. La instalación de estas imágenes atomiza la narración, a la vez que fragmenta el imaginario y lo vuelca en relatos paralelos, subrayando los espacios de violencia naturalizada:

#### PREGUNTAS FRECUENTES:

Asesoras del hogar que trabajan puertas adentro han denunciado que las obligan a quedarse en los lugares de trabajo en zonas de cuarentena. ¿Puede el empleador obligar a la trabajadora de cada particular a quedarse en el lugar de trabajo?

Nadie puede obligar a alguien a permanecer encerrado en un lugar.

Gobierno de Chile. (Fernández, 2020, p. 26).

En este escenario, la diégesis abre paso a la observación de la realidad desde el parapeto reducido que otorga el confinamiento. La visión de A se vuelca en forma obtusa hacia un mecanismo de sobrevivencia anclado en su ventana, desde donde por momentos la perspectiva de la realidad y de la violencia se amplía:

En bolsas plásticas van recolectando lo que les sirve sin importar si está infectado o no. Huesos de pollo, cáscaras de fruta, restos de comida. Tienen hambre, gritan [...] detrás de cada una hay niños, hombres, abuelos, familias enteras que dependen de lo que ellas logren juntar en cada salida. Es una verdadera cosecha de limosna y basura [...]. Cuando pasan los helicópteros se esconden de sus luces y huyen como cucarachas. Se desperdigan, desaparecen entre los edificios [...]. No existe permiso alguno que autorice a recoger sobras de la basura. (Fernández, 2020, p.43).

Tras el desgarrador escenario del hambre producido por el cierre del comercio y los puestos laborales, los que agudizan la precaria situación de los ciudadanos, la narrativa de Fernández exhibe imágenes sensibles vivenciadas en la pandemia, volviéndose un relato político, colectivo y doloroso, haciendo presente las dolencias invisibles del tiempo fuera pandémico, contrastándolo con los discursos hilarantes de la televisión.

En este ámbito, el establecimiento de la violencia como parte del cotidiano versa sobre la inconciencia de la relación de poder, en tanto que “La violencia simbólica pone a un mismo nivel la comprensión de lo que no es y la conformidad con el poder. Consolida la relación de dominación con gran eficacia, porque la muestra casi como *naturaliza*, como un hecho, un *es-así*, que nadie puede poner en duda” (Han, 2019, p.119, cursivas en el texto original) y, como se visualiza en la cita, este aspecto afianza la relación entre violencia y cotidiano, instaladas a partir de las condiciones dadas por la pandemia, estableciendo límites difusos entre las medidas sanitarias y la vigilancia.

La instalación de un estado de excepción encripta el ambiente, sellando las salidas y estableciendo la disolución de la normalidad como una forma de poder. La ordenación de dispositivos de control social tales como los permisos de salida, aumentan la fragilidad de las circunstancias atentando contra la autonomía individual y el desarrollo de la vida social, lo que se instala como un desgaste en el ya incierto panorama descrito por la cuarentena. A medida que transcurre la narración, las perspectivas del tiempo se aplanan, en vista que, en conformidad con lo establecido, todo desaparece, tiempo, luz y oscuridad se vuelcan a sí mismos, volviéndose conjunto de imágenes fragmentarias de la penumbra pandémica:

Se llevaron a la niña de arriba al hospital. La escuché toser noches enteras. Una ambulancia pasó por ella entremedio de los aplausos del barrio. Dejó un hedor a yodo insoportable en la cuadra completa. Sé que es imposible, pero yo lo siento desde que se fue. Quedó impregnado en las paredes del edificio, en las de mi propio departamento, en mi pelo, en mis manos. Sus padres no han vuelto. ¿Estarán contagiados también? No sé cuánto tiempo ha pasado de eso, pero la falta de sus gritos se hace difícil. También la de su llanto, su vocecita reclamando hasta dormirse. Me debo a ese llanto. Me debo a cada sonido de este circuito cerrado en el que estoy. (Fernández, 2020, p.44).

El avance de los días de la pandemia va generando transformaciones en el discurso, generando una fragmentación en el relato, a través de manifiestos del miedo que avanzan lentamente hasta internalizarse dentro del personaje, en conjunto con la anulación del cuerpo, puesto que pasa a ocupar un único lugar en el encierro, mientras se le amenaza con la muerte inminente.

En sincronía con una diégesis que comienza a silenciarse al unísono con el cuerpo, la conciencia del paso del virus acrecienta la inseguridad, la pulsión de muerte y desconcierto, acorde con las *Preguntas frecuentes* que, abriéndose paso entre las páginas, se convierten en una dura crítica a la burocracia y a sus mecanismos de control, mezclando en el borde del lenguaje el íntimo estado de miedo, junto con las posibles orientaciones gubernamentales del confinamiento:

#### PREGUNTAS FRECUENTES

¿Es normal soñar con ataúdes?

Sólo si se ha solicitado el permiso.

Gobierno de Chile. (Fernández, 2020, p. 59).

El discurso y el miedo se encriptan como uno solo en la página, atendiendo a la incomodidad de una conciencia residual sobre las formas de violencia, manifiestas en el afán de orden y dominación del gobierno. Con el colapso entendido como una finalización, los diálogos de N y A se difuminan entre sirenas y camillas, la sucesión de fragmentos de incertidumbre individual y colectiva ante una pandemia que no tiene control, respuesta ni fin:

¿Es normal que mi ambulancia se detenga?

¿Es normal que estemos estacionados aquí durante horas?

¿Es normal que haya una fila larga esperando frente al hospital?

¿Es normal que no haya espacio para todos allá dentro?

¿Es normal que no sepan qué hacer con nosotros?

¿Es normal que el tiempo se haya hecho pedazos? (Fernández, 2020, p.75).

El cúmulo de preguntas se cierne sobre una realidad congelada en sí misma, enmarcada en estadios de violencia capilar que se funden con la peligrosa instauración de un cotidiano. El escenario de catástrofe se vuelve terminal y provoca una tensión dolorosa en la diégesis, puesto que nada se mueve y a la vez todo se acaba. Con la muerte como única raíz probable, el imperativo de la desesperación se abre paso en forma de pregunta sin respuesta, nutriéndose de la inmediatez de un presente que no se enmarca en ningún futuro posible:

Hoy juntamos rabia y pena.

Hoy somos un ejército encerrado e insomne que vela sus armas con todas las preguntas que hemos acumulado. Porque al salir de aquí las dispararemos en busca de respuesta.

Y venceremos. (Fernández, 2020, p.90).

*Preguntas Frecuentes* entabla una forma de denuncia en fragmentos paradójicos, donde el encierro es la protección y al mismo tiempo la anulación del sujeto agónico en la diégesis, apropiándose de las voces de quienes no puede observar, tocar ni oler. El develamiento de estas voces confabula una declaración final situada como un posible regreso a las calles, a la insurrección y a la presencia como revelación, interpelando quizás, a un futuro posible fuera del encierro, un espacio donde canalizar el duelo, la rabia y las preguntas.

La narrativa pulsa el encuentro con la visión de los rastros de las memorias de violencia política, al mismo tiempo que reconstruye de tal manera los escenarios invisibles de las experiencias siempre revisitadas en sus páginas, como una forma de exponer y reflexionar sobre las múltiples referencias a los delitos de lesa humanidad contenidos en su narrativa, así como el efecto grabado del vacío de la memoria que las remite.

En este ámbito, los relatos restauran las experiencias como una forma de atender a su trascendencia, dejando aflorar los conflictos propios de la historia oficial y los relatos más íntimos desprovistos de voces que acuñen sus dolencias. La obra toma el peso de la historia y la trasluce en un escenario ficcional como una forma de resguardar la posibilidad de un juicio histórico que apele a la justicia y a la edificación de una literatura que no niegue a la memoria en sus páginas.

## Cierre

*Preguntas frecuentes* de Nona Fernández (2020) expone una compleja realidad que permanece, abriendo en su obra un espacio de resistencia consciente ante los tiempos que transitamos. En este espacio reside, sin lugar a duda, el carácter significativo de la literatura como discurso situado que canaliza la complejidad del decir, extendiendo en un plano generoso las experiencias de violencia, las voces del trauma y el espacio de intimidad que le es propio.

Al mismo tiempo, la proyección del trabajo literario como una expansión de los límites del decir, abre significaciones relacionadas con ámbitos político-sociales de profundidad, como son los que atañen a la violencia contemporánea y sus numerosas transformaciones topológicas, en particular los que para este artículo las relativas a la violencia sistémica. La transmisión de las experiencias de violencia sistémica no solo levanta las enunciaciones de lo vivido, sino que, además, colabora en la necesidad de generar un proceso discursivo sensible al trauma y sus metrallas, instalando un espacio crítico de denuncia y anclaje de aquello que creemos no ver.

Estrechamente vinculada a la trama social, la constitución de una literatura situada permite la visibilización de la violencia en la narrativa, suponiendo además una reformulación, considerando en palabras de Hugo Achugar (1997, p.59),

[...] que las experiencias de vida vinculadas al fenómeno de la violencia encuentran en la literatura modos singulares de simbolización y puesta en relato, y por el otro, que dichas experiencias articuladas con los procesos histórico-sociales nos



permitirán entrever la situación de enunciación desde una determinada posición, locación y memoria relato, y por el otro, que dichas experiencias articuladas con los procesos histórico-sociales nos permitirán entrever la situación de enunciación desde una determinada posición, locación y memoria.

En este sentido, la enunciación de los discursos de violencia como rasgo constituyente de la producción literaria actual, remite a los procesos sociales tanto del pasado como del presente y cómo estos se articulan dando claves para la comprensión sensible del porvenir, otorgando una perspectiva de observación crítica que subraya la participación de la literatura como un agente que visibiliza las experiencias de violencia, inscribiendo un espacio de reflexión y reconocimiento que emplaza su énfasis analítico desde una perspectiva global del fenómeno de violencia sistémica, donde la escritura permite dar voz al fenómeno a menudo silenciado por su inscripción en el sistema neoliberal, accionando importantes reflexiones para la comprensión del periodo, sus atomizaciones y proyecciones.

OLIVARES KOYCK, C. X. Inhabit the shadows: Drifts of systemic violence in Preguntas frecuentes by Nona Fernández. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 27-42, 2023.

- **ABSTRACT:** *The objective of this article is to analyze the drifts of systemic violence present in the novel Preguntas frecuentes (2020) by Nona Fernández and its ways of operating regarding the question of literature and the limit of discourse. For this, the notion of violence is observed as a constituent phenomenon of current literary production, underlining the participation of literature as an agent that makes visible the experiences of systemic violence from its prospective and specular nature. This approach is projected in attention to the analysis of literary discourse, its limits and possible influences as a channel that reveals the phenomenon of violence. Likewise, its discursive potentiality will be analyzed by investigating the traumatic knots of the experiences in the subjects and in the reflections of the community, appealing to the exploration of the intimate and the public.*
- **KEYWORDS:** *Systemic violence; Literary discourse; Chilean literatura; Nona Fernández.*

## REFERENCIAS

ACHUGAR, H. Leones, cazadores e historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento. **Papeles de Montevideo**, Montevideo, n.1, p. 59-70, 1997.

ARECO, M. **Cartografía de la novela chilena reciente:** realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros. Santiago de Chile: Ceibo ediciones, 2015.

ARENDRT, H. **Sobre la violencia.** Madrid: Alianza Editorial, 2013.

- BAUDRILLARD, J. **La agonía del poder**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2005.
- BENJAMIN, W. **La dialéctica en suspenso**: Fragmentos sobre la historia. Santiago de Chile: LOM, 2009.
- DERRIDA, J. **De la gramatología**. México: Siglo XXI Editores, 1971.
- FERNÁNDEZ, N. **Preguntas frecuentes**. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2020.
- FOUCAULT, M. **Las palabras y las cosas**: una arqueología de las ciencias humanas. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.
- HAN, B. C. **Topología de la violencia**. Barcelona: Herder, 2019.
- HAN, B. C. **Psicopolítica**. Barcelona: Herder, 2014.
- NANCY, J.-L. **Un virus demasiado humano**. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2020.
- PARDO, J. L. **La intimidad**. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (ed.). **El mundo de la violencia**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- ŽIŽEK, S. **Sobre la violencia**: seis reflexiones marginales. Trad. del inglés de A. J. Antón Fernández. Buenos Aires: Paidós, 2009.

# INTERTEXTUALIDADE E *A LITERATURA DE SEGUNDA MÃO*: AS AFRONTAS PASSÍVEIS DE CRIME EM “O BARRIL DE AMONTILLADO” DE EDGAR ALLAN POE E “VENHA VER O PÔR DO SOL” DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dóris Helena Soares da Silva GIACOMOLLI\*  
Diorgi GIACOMOLLI\*\*

Aos poucos que me amam e os quais amo; aos que sentem, mais do que pensam; aos sonhadores e àqueles que confiam nos sonhos como as únicas realidades. (Poe, 2017).

- **RESUMO:** Este artigo tem como objetivo propor uma análise dos contos “O barril de amontillado”, de Edgar Allan Poe (1846), e de “Venha ver o pôr do sol” (2007), de Lygia Fagundes Telles, a partir da imagem de transcendência textual de *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, de Gérard Genette (2010). Sendo a intertextualidade inevitável, e uma relação que se estabelece entre dois textos, e que uma obra não pode existir sem a influência de outras escritas anteriormente, percebemos que o diálogo de Telles com a prosa de Poe se evidencia em diversos aspectos. Embora não de maneira explícita, é fácil perceber que há um diálogo intenso entre esses dois textos e que a hipertextualidade se faz presente.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Genette; Palimpsestos; O barril de amontillado; Venha ver o pôr do sol; Intertextualidade.

## Introdução

Na integralidade de um texto podem ser entrevistados vários pontos, colocações e situações de outro texto. Visíveis ou não, apreendidos pelo leitor ou não, perceptíveis ou escondidos, o contato e a composição com outros textos são formados por invisíveis e intermináveis interligações.

Intertexto significa que há uma similaridade entre um texto literário que é anterior a outro, em cuja elaboração influencia direta ou indiretamente. O intertexto se

---

\* Universidade Federal do Rio Grande (UFRGS), Rio Grande – RS – Brasil. Doutora. dorishssg@gmail.com.

\*\* Universidade Federal do Rio Grande (UFRGS), Rio Grande – RS – Brasil. Doutorando. diorgisbs@gmail.com.

Artigo recebido em 20/03/2023 e aprovado em 15/07/2023.

manifesta como em uma tessitura em que os pontos de uma obra de tapeçaria podem ser vislumbrados em outra. Enfim, através deste entrelaçamento pode-se vislumbrar o entendimento de como uma obra literária se interliga com outras obras, formando elos de uma infundável corrente, que é evidente em todos os períodos da literatura. Intertextualidade pode ser uma espécie de conversa entre textos. (Giacomolli, 2014, p. 260).

Podemos dizer que um texto mantém uma relação de intertextualidade com um predecessor quando há vislumbre de similitude entre eles.

Tiphaine Samoyault, em seu livro *Intertextualidade* (2008), indica o conceito de intertexto unido ao de memória, trabalhando como repertório literário que vem a ser uma memória literária. O texto de Lygia Fagundes Telles “Venha ver o pôr do sol” (2007) se relaciona e conversa com o texto de Edgar Allan Poe, “O barril de amontillado” (1846), relembando precisamente Tiphaine Samoyault, quando essa escreve que “os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação que a literatura estabelece entre si e o outro” (Samoyault, 2008, p. 22). A autora acentua que assim se alargam a visão e o horizonte intelectual de um leitor, pois vem a fazê-lo recordar dos textos lidos e conhecidos ou buscar conhecê-los. Por conseguinte, para Samoyault, a literatura “se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi.” (Samoyault, 2008, p. 47). Como Samoyault confiou a nós, enquanto leitores, o papel de criação de sentido, percebemos que o discurso de Telles é concebido não isoladamente, mas inserindo-se na conjuntura da escritura de Poe. Despertando o nosso interesse estético, reconhecemos o texto de Poe ali inserido. Na obra está incluída essa memória literária, pois que a autora fez de seu texto parte dessa memória.

Na epígrafe de *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010)<sup>1</sup>, do crítico literário e teórico da literatura Gérard Genette (2010, p.7), consta a explicação de que palimpsesto “é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se possa lê-la, por transparência, o antigo sob o novo.” Originalmente, os palimpsestos eram os pergaminhos reutilizados pelos monges copistas na Idade Média. Na obra em questão, Genette utiliza-se da ideia desse tipo especial de documento para significar sua teoria de que textos podem herdar informação de outros textos que vieram antes.

Nessa epígrafe metatextual na página inicial do livro, Gérard Genette compreende no sentido do termo palimpsesto a prática da escrita e à concepção de texto. O texto anterior, removido, mas não completamente invisível, teima em se deixar ver sob o novo. Os textos recém-escritos apresentam, possível de entrever em sua tessitura, vários estratos de escrituras criadas *a posteriori*, a partir das quais se erigiu o novo, sem nunca eliminar completamente os ancestrais. Os textos que já foram escritos nunca se deixam esquecer quando nascem os outros textos, porque eles se mesclam, se influenciam, deixam marcas nos que vão surgindo. Não são cópias simples e diretas, as ideias contidas em um não ressurgem plenas, mas através de um processo atávico, com reentrâncias e sinuosidades,

---

<sup>1</sup> Título original: *Palimpsestes: la littérature au second degré*.

caracteres de um ascendente remoto, que muitas vezes, permaneceram latentes por várias gerações. Os textos vêm a parecer um descendente que herdou características psicológicas, intelectuais, comportamentais de um antecedente primordial. Genette chama esse processo de transtextualidade no texto e afirma que “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.” (Genette, 2010, p. 5). O teórico da literatura tem como objetivo tratar da transtextualidade do texto, afirmando que “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Genette, 2010, p. 17). Os textos se reescrevem como uma lembrança do que outros foram, através de processos como retomada resgate, reintegração, memória, recordação e reminiscências.

Genette entende cinco tipos de transtextualidade ou de relações transtextuais transitando entre os textos, seguindo uma ordem crescente de abstração e de globalidade. O primeiro deles é a intertextualidade, que se configura através de uma presença efetiva de um texto em outro texto, isto é, a copresença entre dois textos. A seguir, Genette nos apresenta a paratextualidade, representada por sinais que cercam o texto, como o título, subtítulo, prefácio, e assim por diante. A metatextualidade ocupa o terceiro lugar da lista, vista como a relação crítica, por excelência. Ela é a relação de comentário que une um texto a outro texto, ou seja, um texto “fala” de outro texto. Já a arquitextualidade institui uma relação do texto com o código em que ele se inclui e que tornam cada texto único. A hipertextualidade abarca “toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (Genette, 2010, p. 19). Deduz-se daí que pode haver um texto B que não discorra nada de A, nem o mencione. Porém, mesmo tendo nunca se referido ao texto A, o texto B não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta e se assemelha. O leitor, ao ler essa operação de transformação, evoca o texto A, pois que o autor do texto B o evocou primeiramente, mesmo que não tenha necessariamente falado dele ou nem sequer o tenha citado. Concluindo, Genette afirma que “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (Genette, 2010, p. 25).

## **Edgar Allan Poe e “O barril de amontillado”**

Segundo Jeanette Rozsas (2012), Edgar Allan Poe, escritor americano, nasceu em 1809, em Boston, em 19 de janeiro. Após ficar órfão, foi acolhido por Frances e John Allan, mas nunca foi adotado oficialmente. Quando a família se mudou para Londres, Edgar passou a estudar num internato. Em 1820, a família Allan retornou aos Estados Unidos e o menino foi matriculado em ótimas escolas. Em 1823, apaixonou-se por Jane Stanard, mãe de seu amigo Robert, e escreveu o poema *Para Helena*, dedicado ao seu primeiro amor. Em 1824, ele organizou seu primeiro livro de poesias. Em 1825, a família recebeu uma grande herança, e se mudou para uma mansão, logo após a morte de Jane, e Poe logo apaixonou-se pela nova vizinha, Elmira Royster. Em 1826, ele ingressou na Universidade da Virgínia, em Charlottesville, e passou a viver uma vida boêmia. Contraíu dívidas de jogo, pagas pelo pai adotivo. Esse, entretanto, se negou a matriculá-lo no ano

seguinte. Em 1827, Edgar voltou para casa, revoltado contra John Allan, e logo descobriu que seu pai interceptava cartas que escrevia à amada, e que ela tinha se casado com outro. Após esses acontecimentos, tornou-se impossível o convívio familiar, e Edgar partiu para Boston. Publicou, com dinheiro próprio, o livro *Tamerlão e Outros Poemas*, mas a edição foi um fracasso de vendas e de público. Desanimado, Poe alistou-se no Exército sob o nome de Edgar A. Perry e permaneceu nele até 1829. A seguir, sua mãe adotiva faleceu, e Edgar tentou ingressar em West Point. Foi para Baltimore e continuou a escrever. Registra Jeanette Rozsas (2012), sobre a escritura de Poe:

O texto de Poe possui característica fantástica e misteriosa, Poe definiu as regras a serem observadas na narrativa curta; foi autor não só de ficção em prosa e verso, como também ensaísta e crítico literário, o que lhe valeu grande animosidade de seus pares, já que não costumava ser leniente nem medir palavras ao emitir seu juízo. Com vasta obra, apesar de só ter vivido quarenta anos, deixou marca profunda na literatura universal. (Rozsas, 2012, p. 12).

Em 1846, escreveu o conto “O barril de amontillado”, um dos nossos objetos de análise. Nele, o protagonista/narrador Montresor, revela de imediato seus motivos para agir: “Suportara eu, enquanto possível, as mil ofensas de Fortunato.” (Poe, 1978, p. 31). É somente isso que permite ao leitor saber, ao começar sua narração. Até o final do conto, Montresor não apresenta nenhum motivo válido, se assim o houvesse, para um assassinato. Aparentemente, assassina por futilidades, amor-próprio machucado, alguma piada, talvez algum deboche. Não menciona nunca a gravidade dessas ações, nem procura justificar-se. Só o que podemos supor é que Fortunato talvez nem tivesse tomado consciência do peso dessas ofensas, já que conversa com Montresor sem nenhuma desconfiança, tanto que o segue até profundas catacumbas, inadvertidamente, para verificar a qualidade de barris de vinhos. “Deve compreender-se que nem por palavras, nem por atos, dei motivos a Fortunato para duvidar da minha afeição.” (Poe, 1978, p. 31). Por vezes, ao longo da narração, Montresor ainda se refere à sua vítima como amigo.

Ambos são próximos, já que Montresor sabe da paixão do italiano por vinhos e se vale disso para armar seu ardil. Fortunato não desconfia de nenhum mal possível que viesse dele: “Continuei, como de costume, a fazer-lhe cara alegre, e ele não percebia que meu sorriso agora se originava da ideia de sua imolação.” (Poe, 1978, p. 31). Charmoso e sorridente, seguro de si, fez-se acompanhar até à adega onde guardava os barris de vinho.

Montresor planeja de antemão a vingança, com todos os detalhes, para que saia impune dos atos que se dispõe a praticar:

Afinal, deveria vingar-me. Isso era um ponto definitivamente assentado, mas essa resolução, definitiva, excluía ideia de risco. Eu devia não só punir, mas punir com impunidade. Não se desagrava uma injúria quando o castigo cai sobre o desagravante. O mesmo acontece quando o vingador deixa de fazer sentir sua qualidade de vingador a quem o injuriou. (Poe, 1978, p. 31).

Se viesse a ser penalizado no futuro, não se sentiria vingado. A vingança surge da impunidade do agressor.

Montresor apresenta uma camuflagem, sendo do mesmo círculo social, para esconder suas intenções e seu caráter essencialmente cruel.

- Os Montresors eram uma família rica e numerosa — respondi.
- Não me lembro quais são suas armas.
- Um enorme pé humano dourado em campo blau; o pé esmagando uma serpente rastejante cujos comilhos se lhe cravam no calcanhar.
- E qual é a divisa?
- *Nemo me impune lacessit.* (Ninguém me ofende impunemente. N.T.)
- Bonito! — disse ele. (Poe, 1978, p. 33).

A frase em latim pode ser lida como um indício, uma possibilidade do que está por vir. A insígnia poderia ter feito a vítima suspeitar que Montresor se vingaria de uma ofensa, já que esse é um lema de família. Porém, Fortunato não desconfia, nem mesmo quando seu futuro assassino lhe diz ser maçom e lhe mostra uma colher de pedreiro escondida debaixo do capote. Poderia parecer insólito que alguém escondesse algo assim sob uma capa larga, mas, descuidado, incauto e bêbado, Fortunato não se dá conta de nada, até que é levado a uma profunda cripta, onde é agrilhoado:

Um momento mais e ei-lo acorrentado por mim ao granito. Na sua superfície havia dois anéis de ferro, distando um do outro cerca de sessenta centímetros, horizontalmente. De um deles pendia curta cadeia e do outro um cadeado. Passei a corrente em torno da cintura e prendê-lo, bem seguro, foi obra de minutos. Estava por demais atônito para resistir. Tirando a chave saí do nicho. (Poe, 1978, p. 34).

O personagem escapa impunemente do ato que decide narrar por necessidade pessoal a alguém de confiança, talvez um parente, a natureza de sua alma.

O narrador de “O barril de amontillado” revela, ao narrar, que não sente nenhum remorso, apenas orgulho por ter se vingado do amigo sem que ninguém soubesse.

## Lygia Fagundes Telles e “Venha ver o pôr do sol”

O Acadêmico Suênio Campos de Lucena (2018) escreve sobre Telles: “Lygia jamais escreveu preocupada em separar ficção e fato. Pelo contrário, a autora costuma escrever narrativas que não fazem distinção entre fatos imaginários e lembranças.” (Lucena, 2018, p.35). O autor escreve ainda que Telles prefere digressionar sobre a dualidade existente em todo ser humano:

Lygia segue utilizando nesses livros os mesmos elementos que a colocaram entre os grandes ficcionistas da nossa língua: vocabulário rico, nunca repetitivo, rara

adjetivação, abordagem voltada para os relacionamentos, digressões sobre a dualidade do ser humano — de um lado, a crueldade e, do outro, os gestos mais nobres. Enfim, Lygia não separa ficção da realidade porque, em ambas, lhe interessa a condição humana, com suas paixões, dores, iras, ciúmes. Além da reflexão em torno da efemeridade das coisas. E da morte. (Lucena, 2018, p.37).

Lygia, em sua ficção, procura deixar ao leitor o trabalho de concluir se deve acreditar fielmente no que leu ou se esses relatos são totalmente oriundos de suas lembranças, tendo elas sido transformadas, reconstruídas, reinventadas por pequenos ajustes, por conta da ausência de pequenos detalhes, ou até mesmo do acréscimo de fatos que sequer estavam no texto.

Entretanto, em “Venha ver o pôr do sol”, Lygia Fagundes Telles não confunde fatos e lembranças, certamente. Ela cria uma história macabra, misturando terror e suspense. Inspira-se em Edgar Allan Poe e procura despertar a catarse em seus leitores, seguramente quase a mesma que pode ela própria ter sentido ao ler “O barril de amontillado”.

No transcorrer de nove páginas do conto publicado originalmente em 1970, na coletânea *Antes do Baile Verde*, vamos tomar conhecimento de um último encontro entre dois personagens que, de um traumático relacionamento do passado, culmina em um crime perverso. A protagonista, Raquel, vai encontrar-se com o ex-namorado, Ricardo, para conversar pela última vez e ver o pôr-do-sol em um lugar único em sua beleza. A surpresa dela dá-se ao descobrir que o local costumava ser um cemitério abandonado: “Podia ter escolhido um outro lugar, não? — Abrandara a voz. — E que é isso aí? Um cemitério?” (Telles, 2007, p. 135). O local causa desgosto, mas ela não suspeita de nada, a princípio. Raquel entra pelo portão enferrujado, rindo desdenhosamente de um ex-namorado que parece somente disposto a implorar-lhe uma segunda chance: “Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr-do-sol num cemitério...” (Telles, 2007, p. 135). Ricardo parece apelar para o lado vaidoso da ex-companheira ao elucubrar sobre como fazê-la ir sozinha ao local escolhido, sem contar a ninguém. Até mesmo o táxi em que viera, não saberia relatar para onde ela teria ido após sair do carro: “Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.” (Telles, 2007, p. 135). Decerto, ao analisar intensamente o assunto, de modo a evitar testemunhas, Ricardo parece ter antecipado que um carro não subiria até o cemitério.

Raquel está segura de si mesma, mergulhada em seu amor-próprio acariciado pelo antigo namorado que certamente, a quer de volta. Se estivesse alerta, teria percebido pequenas indicações de que aquele que está a sua frente não é tão inocente como aparenta. O narrador nos dá, enquanto leitores, esses avisos:

Ficou sério. E aos poucos, inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento. — Você fez bem em vir. (Telles, 2007, p. 136).



Para incautos leitores, que esperam uma história de amor, o reavivar de uma antiga chama em um local solitário, sem testemunhas, a voz do narrador lança aqui e ali pequenos indícios de tragédia.

A mulher subestima a capacidade vil do homem que, intencionalmente, esconde a sagacidade por meio de um jeito aparentemente encabulado, tímido, inferior: “Ele riu também, afetando encabulamento como um menino pilhado em falta. — Raquel, minha querida, não faça assim comigo.” (Telles, 2007, p. 136). Ele usa a camuflagem social que lhe cabe, que Raquel confere a ele: alguém que fora abandonado, desprezado, e que está prestes a suplicar pelo amor que lhe fora negado.

O conto é “uma forma arrebatadora de sedução.” (Telles, 1998, p. 29) como que um espaço de encantamento, de encontro entre leitor e os personagens. O narrador vai seduzindo o leitor, enquanto Ricardo seduz Raquel. Ela continua a seguir ele, até que ambos param dentro de uma tumba. Ele parece afirmar que não esperava nada dela, muito menos uma traição: “você está sendo fidelíssima.” (Telles, 2007, p. 137). Estaria aí uma sugestão do motivo do crime cruelmente premeditado, ainda que o narrador não o esclareça ao leitor. Outras pistas da intenção perversa de Ricardo vão sendo espalhadas pelo conto, tais como, Raquel mostrando desagrado pelo lugar e pela experiência do relacionamento com Ricardo, desdenhando o tempo que ficaram juntos no passado: “Que ano aquele! Quando penso, não entendo como agüentei tanto, imagine, um ano!” (Telles, 2007, p. 137). Enquanto isso, o narrador vai nos dando mostras do quanto ele está incomodado, contraído e endurecido: “Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão.” (Telles, 2007, p. 137). Há momentos em que ele louva a morte, o esquecimento que a morte dá às pessoas, num prenúncio do crime violento: “Ele atirou o pedregulho num canteiro ressequido. — Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto. Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos.” (Telles, 2007, p. 138).

Segundo Markendorf (2017, p. 39), “a experiência emocional do horror encontra sua forma prototípica nas ficções do século XVIII, [...] pela tradição do relato noturno em histórias que estimulam o medo.” Essa descrição, que remete diretamente às obras de Poe, também parece descrever o que acontece no conto da Lygia. Não há pessoas vivas naquele lugar desolador, além do ex-casal. Disso, Ricardo se certifica muito antes do fatídico encontro, e levou Raquel de forma premeditada para dentro de uma catacumba. “As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total. Absoluta.” (Telles, 2007, p. 138). O lugar é de um isolamento completo, lugar de morte, lugar de pó, escolhido criteriosamente.

Ao passo que o feminicídio de Raquel se aproxima, o narrador continua com suas pistas macabras: “Um pássaro rompeu cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu.” (Telles, 2007, p. 138). O grito do pássaro e o estremecimento servem de presságio do mal; mas, ainda assim, passam despercebidos. Quando Ricardo finalmente a prende dentro de um jazigo, ele demonstra frieza, deboche, desprezo: “— Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo.” (Telles, 2007, p. 139).

A ironia, o escárnio dos últimos momentos com Raquel revelam o sangue-frio e o orgulho por trás do plano concebido e executado. “Do lado de fora, ele imobilizou-se. Foi erguendo o olhar até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo.” (Telles, 2007, p. 139). Ricardo usa a ofensa como pretexto para satisfazer-se contra o desprezo sofrido. Para para certificar-se de que tudo esteja conforme planejara, para dar tempo a ela de acreditar, de olhá-lo sem a piedade e condescendência com que o tratara até ali. E ela compreende: “Encarou-o, apertando contra a grade a face sem cor. Esbugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando. — Não, não...” (Telles, 2007, p. 139). Então, e somente então, é que a morte, iminente, se confirma; ela ficará presa ali, e aquele será uma das suas últimas oportunidades de ver o pôr do sol.

“Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora, qualquer chamado.” (Telles, 2007, p. 139). Tinha cometido o crime perfeito. Ninguém a acharia. “Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira.” (Telles, 2007, p. 139). Displícite, sem remorso, Ricardo não olha para trás, não voltará para soltá-la, apenas a deixa trancafiada em um espaço escuro e triste, que lhe servirá de túmulo, onde ela morrerá aos poucos, em agonia. O personagem desce a ladeira e assim escapa, impunemente. O corpo não seria achado. Em tempo nenhum, nunca, alguém procuraria um cadáver em um lugar construído para abrigar cadáveres. O novo lar de Raquel, “no decorrer dos dias se perceberá [...] como prisão – um lar falso positivo – porque serve menos para proteção e mais para a libertação do caos e o enclausuramento dos novos inquilinos” (Markendorf, 2017).

## **A intertextualidade**

Através de um exercício de estilo, Lygia Fagundes Telles, em 1970, parece ter se inspirado e emulado o conto de Poe de 1846. Frente às teorias de Genette (2010) evocadas aqui, pode-se considerar que “Venha ver o pôr do sol” (2007), por conta da semelhança de segmentos, personagens, modo de assassinato, motivação do crime, entre outras características, é um hipertexto do conto “O barril de amontillado” (1846), conferindo a este o papel de hipotexto.

Não obstante terem sido lançados em datas muito distantes, os contos são bastante próximos. Telles (2007) não situa sua narrativa no mesmo espaço temporal em que Poe descreve as ações de “O barril de amontillado”. Ela nem mesmo usa personagens iguais, mas, segundo Genette (2010), todas as características de um texto não estarão em outro, bastando correlações gerais para se identificar o hipertexto e o hipotexto.

Primeiramente, se evidencia o motivo fútil dos crimes. Embora vingança sugira um motivo forte e violento, aparentemente não é disso que se trata. O motivo é tão fraco, as causas talvez conhecidas e sentidas pelo próprio narrador já nos dois contos as vítimas continuam se relacionando com o algoz, nem chegando a suspeitarem deles.

Em ambos os contos, a vaidade, o orgulho e amor próprio das vítimas são sentimentos já conhecidos e explorados pelos algozes para conseguir que esses os seguissem até o local do crime.

Perante a lei, a premeditação não é vista como circunstância qualificadora do homicídio e graças a isso, não se justificaria o agravamento da pena visto que o entendimento é de que premeditar um crime demonstraria uma maior resistência do agente aos impulsos criminosos; o ato criminoso não seria praticado não obedecendo puramente a instintos. Entretanto, nos contos analisados, a premeditação do que os assassinos intentam fazer é pensada em pormenores, com detalhes de crueldade:

Nos contos “O Barril de Amontillado” de Edgar Allan Poe e “Venha ver o pôr-do-sol” de Lygia Fagundes Telles temos duas narrativas dramáticas com enfoques sádicos de vingadores que a bel-prazer se deleitam em premeditarem o chamado crime perfeito. O primeiro conto “O Barril de Amontillado” escrito no início do século XIX, o narrador em primeira pessoa conta os fatos, ao que tudo indica, como uma espécie de confissão. Na fase terminal da vida. (Matos; Machado, 2011, p. 3).

A vítima é pega desprevenida e vai ao local do crime sem a menor suspeição. Mais ainda, ela vai movida pela vaidade despertada pelo algoz:

Em ambos os contos as facetas dos personagens são relatadas pelas circunstâncias em que os sujeitos, ou seja, personagens ativas, os vingadores premeditam e colocam em prática com sucesso o plano de vingar-se de seus desafetos. (Matos; Machado, 2011, p. 3- 4).

A descrição de uma pessoa tranquila, quase que impassível, gentil, faz com que a vítima confie em segui-la. Nada de mal pode se passar; mais ainda, o mal está além do limiar dos acontecimentos, incógnito, esquecido. Nada o traz aos pensamentos, ele não está ali.

O quase assassino é dissimulado, tem o sangue frio, inalterado. Preparou sua armadilha de antemão para atrair a vítima, mas nada o trai. O local escolhido é, em aparência, totalmente inocente. Em “Venha ver o pôr do sol” até causa certa estranheza, sensação de ridículo. “É em um lugar assim que ele vai tentar me persuadir a voltar para ele”, poderia ter pensado a vítima. Mas disse: “— Veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que ideia, Ricardo, que ideia!” (Telles, 2007, p. 135), preocupada com seus sapatos.

Em “O barril de amontillado”, é o assassino quem menospreza o local escolhido e dissimuladamente tenta dissuadir o escolhido a segui-lo: “A adega está de uma umidade intolerável. Suas paredes estão incrustadas de salitre.” Somete para obter a resposta já calculadamente esperada: “— Não tem importância, vamos. Um resfriado à toa.” (Poe, 1978, p. 3).

Os dois assassinos, Montresor e Ricardo, deram pistas de que não estavam no espírito que fingiam. Montresor pela frase latina, *Nemo me impune lacessit*, afirmando que não seria impunemente ofendido; Ricardo quando deixou entrever as inúmeras rugazinhas se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados, e quando afirmou que morrer ali, no jazigo, seria a morte perfeita, pois não restariam nem lembranças, nem saudades e nem mesmo o nome daquele que ali viesse a ficar.

Alguns dos principais elementos que unem os dois textos são os gritos de surpresa, a incredulidade, e as súplicas das vítimas. Em ambos os casos, há o inesperado diante do encarceramento, já que os dois algozes, em ambos os contos, gozam da confiança das vítimas, as quais são cercadas de sorrisos e gentilezas. Da mesma maneira, os pedidos de libertação não causam qualquer tipo de piedade ou empatia em seus antagonistas. Além disso, a crueldade se duplica nos personagens criminosos pela escolha de cenários, à medida que os dois crimes se aproximam no aspecto lúgubre – um mausoléu e uma cripta. Lugares de ossos e cinzas, úmido e escuro onde ocorre o isolamento das vítimas, tornando possível que peçam por ajuda, com a certeza de que esta nunca virá.

Por fim, ambos os contos partilham a noção de que quase tudo aquilo que é anunciado em um deles faz parte do que já tinha sido narrado anteriormente. A falta de remorso, visto que os antagonistas se afastam tranquilamente do local, seguros de que cometeram o crime perfeito, é quase idêntica em ambas as histórias. Montresor e Ricardo escapam impunemente de seus atos vis e inesperados, protegidos por suas máscaras sociais convincentes.

## Conclusão

Observamos a relação de intertextualidade entre esses dois textos, o evidente exemplo de palimpsesto sobre o qual conjecturava Genette na relação entre os dois textos e a presença efetiva de um texto no outro. Ainda que o leitor não tenha apreendido a correlação entre os dois textos, que não tenha alcançado a explicitude das informações contidas neles, isso não os torna menos evidente ou completamente inexistente. Pode-se considerar “Venha ver o pôr do sol” (2007), o hipertexto de “O barril de amontillado” (1846), o qual é seu hipotexto, por meio de seus segmentos, personagens, modo do assassinato, motivação do crime, e até mesmo elementos macabros que evocam o medo.

Um texto adentra em outro; “Venha ver o pôr do sol” (2007), mesmo não falando expressamente de “O barril de amontillado” (1846), dialoga diretamente com ele através de uma série de referências textuais. O texto de Lygia sequer o menciona, porém, tem com ele uma analogia hipertextual a partir do momento em que deixa transparecer inúmeras correlações com o mesmo, deixando claro que uma relação de hipertextualidade não se constrói única e exclusivamente de maneira maciça.

GIACOMOLLI, D. H. S. S.; GIACOMOLLI, D.<sup>2</sup> Intertextuality and Second-hand literature: offenses liable to crime in Edgar Allan Poe’s *The cask of amontillado* and Lygia Fagundes Telles’ *Come see the sunset*. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 43-53, 2023.

---

<sup>2</sup> Universidade Federal do Rio Grande (UFRGS) – Rio Grande – RS – Brasil – Doutora – dorishssg@gmail.com.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FURG) – Porto Alegre — RS – Brasil – Doutorando—diorgisbs@gmail.com

- **ABSTRACT:** *This article proposes an analysis of Edgar Allan Poe's *The cask of amontillado* (1846) and Lygia Fagundes Telles' *Come see the sunset* (2007), based on the theory of textual transcendence from Gerard Genette's *Palimpsests: second-hand literature* (2010). As a relationship established between two texts, intertextuality is inevitable, and in that line of thought a work cannot exist without the influence of other writings previously written. Under that light, there is evidence that – although not explicitly – Telles' short story dialogues with Poe's in several aspects, which allows us to perceive the presence of hypertextuality.*
- **KEYWORDS:** *Genette; Palimpsests; The cask of amontillado; Come see the sunset; Intertextuality.*

## REFERÊNCIAS

- GENETTE, G. I. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.
- GIACOMOLLI, D. Memória e Intertextualidade em *Mãos de Cavalo e Reparação*. **Millenium**, Viseu, Portugal, n.46A (19), n. esp. temático sobre Literatura, p. 260-272 nov. 2014.
- LUCENA, S. C. de. **Ficção e testemunho em Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- MARKENDORF, M. A espacialidade gótica como dimensão do horror. In: ZANINI, C.; ROSSI, C. (org.). **Vertigo:** Vertentes do gótico no cinema. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 39-55.
- MATOS, E. F, MACHADO, M. A. Lygia Fagundes Telles: a outra face de Edgar Allan Poe na contemporaneidade. **Revista Athena**, Cáceres, v. 1, p. 1-12, 2011.
- POE, E. A. **Eureca:** um ensaio sobre o universo material e espiritual. Tradução de Paulo Otávio Barreiros Gravina. Rio de Janeiro: Gravina, 2017. *E-book*.
- POE, E. A. O Barril de Amontillado. In: POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Trad. B. Silveira *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.1- 448.
- SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- TELLES, L. F. **Venha ver o pôr-do-sol e outros contos**. 20 ed. São Paulo: Ática, 2007.
- TELLES, L. F. Entrevista: A Disciplina do Amor. **Cadernos de literatura brasileira**, São Paulo, n.5, p. 27-43, mar. 1998.
- ROZSAS, J. **Edgar Allan Poe, o Mago do Terror:** romance biográfico. São Paulo: Melhoramentos, 2012.



# COMENTÁRIOS LINGUÍSTICOS NA OBRA FICCIONAL DE JOSÉ SARAMAGO

José Barbosa MACHADO\*

- **RESUMO:** José Saramago (1922-2010), o primeiro escritor de língua portuguesa a receber o Prémio Nobel da Literatura (1998), integra nas suas obras ficcionais uma série de comentários acerca da linguagem e do seu uso no trabalho de escrita. Será objetivo deste estudo identificar no *corpus* selecionado as passagens em que o autor tece comentários acerca da linguagem em geral, da origem da linguagem, da língua portuguesa, do valor das palavras (a sua complexidade, o seu desgaste e as mudanças que vão sofrendo ao longo do tempo), e do uso dos jogos de palavras (ludismo verbal, palavra puxa palavra e criação de palavras novas).
- **PALAVRAS-CHAVE:** José Saramago; linguagem; língua portuguesa; léxico; jogos de palavras.

## Introdução

Todos os escritores têm fascínio pela linguagem e, em particular, pela capacidade humana de comunicar através da palavra escrita. José Saramago (1922-2010), o primeiro escritor de língua portuguesa a receber o Prémio Nobel da Literatura (1998), não é exceção, mas com a particularidade, que ocorre em poucos, de ele próprio integrar no texto comentários acerca disso.

Não será por acaso que o autor cita na epígrafe ao romance *As Intermittências da Morte* (2005) Ludwig Wittgenstein (2015), o filósofo austríaco que considerava a linguagem a base da compreensão do mundo e da expressão humana: “Pensa por ex. mais na morte, – & seria estranho em verdade que não tivesses de conhecer por esse facto novas representações, novos âmbitos da linguagem.” Saramago, nesta obra da última fase do seu percurso literário (embora viesse a escrever e a publicar mais alguns livros, já tinha 83 anos em 2005), considerou o pensamento acerca da morte a que ninguém escapa como o ponto de partida para uma viagem em busca daquilo que Wittgenstein chama *representações e novos âmbitos da linguagem*.

Será redundante lembrar que Saramago criou uma forma diferente de representar por escrito a linguagem verbal, servindo-se de uma pontuação que foge à norma dos

---

\* Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Centro de Estudos em Letras, Vila Real - Portugal. jleon@utad.pt.

Artigo recebido em 20/03/2023 e aprovado em 15/07/2023.

prontuários ortográficos, de uma sintaxe rebuscada e complexa, da pluralidade semântica, da variedade do léxico, da reinvenção e distorção de lugares comuns e de provérbios, da torrente, enfim, de pensamentos que se acumulam, atropelam e se aproximam do aparente caos que é a linguagem de que nos servimos para pensar e comunicar. Utilizando os recursos disponíveis da língua portuguesa, soube criar um estilo novo de dizer. A escrita saramaguiana releva mais da oralidade e menos de certo modo de escrever, imposto pelos autores românticos e realistas do século XIX e que se vai mantendo na maioria dos ficcionistas portugueses.

Apoiámos o presente estudo nas obras ficcionais do autor. Este, em quase todas elas, numas mais e noutras menos, vai discorrendo sobre o tema da linguagem. Em *Terra do Pecado* (1947) e *Claraboia* (Saramago, 2011 [1953]), as suas primeiras obras de ficção, não identificámos qualquer comentário. Isto parece indicar que na época em que as redigiu a preocupação com a linguagem não era tão importante como viria a ser na sua fase literária mais madura. Das obras da segunda fase, apenas em *Ensaio sobre a Lucidez* (Saramago, 2004) não identificamos qualquer comentário, talvez devido à temática da obra (é a menos literária e a mais politizada de todas as suas obras). Das restantes, a que contém menos reflexões é *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), pelo facto de o autor fazer menos deambulações, concentrando-se nas ações e nos pensamentos das personagens.

Luís de Sousa Rebelo referiu-se, no posfácio ao romance *A Jangada de Pedra*, ao cratilismo de Saramago, “esse questionamento permanente da natureza da linguagem” (Rebelo, 1988, p. 339). Considera o crítico que “há nele, com efeito, uma constante atenção às ciladas do verbo, aos desdobramentos de sentido do mesmo vocábulo, às suas deslocamentos e ambiguidades, que abre um leque de vetores à compreensão da narrativa” (Rebelo, 1988, p. 339). Saramago retorna ao “saber enciclopédico de Santo Isidoro de Sevilha, que discernia no nome, na palavra, o seu mistério” (Rebelo, 1988, p. 348).

O objetivo deste estudo é identificar no *corpus* selecionado as passagens em que o autor tece comentários acerca da linguagem em geral, da origem da linguagem, da língua portuguesa, do valor das palavras (a sua complexidade, o seu desgaste e as mudanças que vão sofrendo ao longo do tempo), e do uso dos jogos de palavras (ludismo verbal, palavra puxa palavra e criação de palavras novas).

## **A origem da linguagem**

A origem da linguagem humana mereceu alguns comentários de José Saramago. Em *Caim* (2009), o seu último romance, o autor ficciona de forma cómica como Adão e Eva terão pronunciado as primeiras palavras no paraíso bíblico. Diz o narrador num tom jocoso que, “quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que adão e eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse, teve de ficar irritado consigo mesmo” (Saramago, 2020, p. 9). Deus, então, “sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo” (Saramago, 2020, p. 9). Reconhece em seguida que, nos escritos que acerca dos nossos primeiros pais chegaram até nós, não é claro “sobre que língua terá sido



aquela” (Saramago, 2020, p. 9), fazendo um jogo semântico entre o significado de língua como órgão móvel da cavidade bucal e sistema de comunicação humana: “músculo flexível e húmido que se mexe e remexe na cavidade bucal e às vezes fora dela, ou a fala, também chamada idioma, de que o senhor lamentavelmente se havia esquecido e que ignoramos qual fosse, uma vez que dela não ficou o menor vestígio” (Saramago, 2020, p. 9-10).

Depois de matar o irmão Abel, Caim parte a expiar o seu crime e, ao chegar a Babel, constata que os construtores da torre “falavam línguas diferentes e em alguns casos riam-se e troçavam uns dos outros como se a língua de cada qual fosse mais harmoniosa e mais bela que as demais” (Saramago, 2020, p.71-72). Caim desconhecia “que nenhuma dessas línguas havia existido antes no mundo, todos os que aqui se encontram falavam de raiz um só idioma lá na sua terra e compreendiam-se sem nenhuma dificuldade” (Saramago, 2020, p.72). Um dos construtores, que falava hebraico, “língua que lhe tinha calhado em sorte no meio da confusão criada e que caim já ia conhecendo” (Saramago, 2020, p.72), explicou ao forasteiro que, quando ali haviam chegado vindos do oriente, falavam todos a mesma língua. Caim quis saber como se chamava essa língua. “Como era a única que havia não precisava de nome, era a língua e mais nada” (Saramago, 2020, p.72), replicou o outro. “Que aconteceu depois”, insistiu Caim. O construtor explicou que construíram uma cidade com uma grande torre, o que levou à fúria divina, que decidiu confundir as línguas e a partir daí deixaram de se entender.

A brincar, Saramago, acaba por refletir em *Caim* acerca da hipotética língua-mãe da Humanidade, que tem intrigado filósofos e linguistas desde a Idade Média. Não sem grande controvérsia, tem sido proposta uma língua-mãe que terá existido entre 100 mil e 70 mil anos atrás e que teria originado, senão todas, grande parte das línguas que existem ou existiram (Eco, 2022; Ruhlen, 1996; Cavalli-Sforza, 2000, entre outros).

Em *Levantado do Chão* (1980), o seu primeiro romance daquilo que se poderá chamar o período de maturidade, José Saramago como que contraria o que viria a escrever em *Caim* acerca da língua dada por Deus aos nossos primeiros pais: “A palavra não foi dada ao homem, era o que faltava, tudo são conquistas e às vezes mal empregadas, e há palavras que deveriam ser vendidas bem caras, tendo em vista quem as diz e para quê” (Saramago, 1994, p.246).<sup>1</sup> Na *História do Cerco de Lisboa*, insiste no facto de as palavras serem criadas pelo homem: “E tudo isto se vai passando por arbitrário critério de homens, eles são os que fazem as palavras” (Saramago, 1989, p.70).

No romance *A Jangada de Pedra* (1986), Saramago considera que “para que as coisas existam duas condições são necessárias, que homem as veja e homem lhes ponha nome” (Saramago, 1988b, p.71). No romance *O Homem Duplicado* (2002), alguns anos mais tarde, vai proceder a uma reflexão sobre as origens e os destinos das palavras. Começa por dizer que “houve tempo em que as palavras eram tão poucas que nem sequer as tínhamos para expressar algo tão simples como Esta boca é minha, ou Essa boca é tua, e muito menos para perguntar, Por que é que temos as bocas juntas” (Saramago, 2002, p.63). A criação das palavras, explica, passa por três fases: perceber a necessidade de uma

---

<sup>1</sup> Para uniformizar o texto, decidimos aplicar o Acordo Ortográfico nas passagens das edições mais antigas das obras de José Saramago.

nova palavra, chegar a um consenso entre o grupo de falantes acerca do seu significado e imaginar as possíveis consequências:

Às pessoas de agora não lhes passa pela cabeça o trabalho que deram a criar vocábulos, em primeiro lugar, e quem sabe se não terá sido, de tudo, o mais difícil, foi preciso perceber que havia necessidade deles, depois houve que chegar a um consenso sobre o significado dos seus efeitos imediatos, e finalmente, tarefa que nunca viria a concluir-se por completo, imaginar as consequências que poderiam advir, a médio e a longo prazo, dos ditos efeitos e dos ditos vocábulos. (Saramago, 2002, p.63).

Tal processo é, no seu entender, muito mais complexo do que qualquer outra criação ou invenção humanas. E refere como exemplo a roda: “inventou-se e ficou logo ali inventada para todo o sempre, enquanto as palavras, aquelas e todas as mais, essas vieram ao mundo com um destino nevoento, difuso, o de serem organizações fonéticas e morfológicas de carácter eminentemente provisório” (Saramago, 2002, p.64), embora estas, “graças, porventura, à auréola herdada da sua auroral criação, teimem em querer passar, não tanto por si próprias, mas por aquilo que de modo variável vão significando e representando, por imortais, imorredouras, ou eternas, segundo os gostos do classificador” (Saramago, 2002, p.63-64). Tal tendência tornou-se “em um gravíssimo e se calhar insolúvel problema de comunicação, quer a coletiva de todos, quer a particular de tu a tu, que foi o de acabarem por confundir-se os alhos e os bugalhos, as tornas e as deixas” (Saramago, 2002, p.64), passando as palavras a usurpar “o lugar daquilo que antes, melhor ou pior, pretendiam expressar” (Saramago, 2002, p.64). Daí resultam palavras com que se constrói a linguagem e que ele compara a um “cortejo carnavalesco de latões com rótulo mas sem nada dentro, ou apenas, já desvanecendo-se, o cheiro evocativo dos alimentos para o corpo e para o espírito que algum dia contiveram e guardavam” (Saramago, 2002, p.64).

Em *A Jangada de Pedra*, é contado que em Orce, localidade espanhola donde era originário Pedro Orce, umas das personagens principais do romance, teria sido descoberto em 1982 um crânio humano com cerca de um milhão e quatrocentos mil anos. José Anaiço, o professor, a propósito do facto, pergunta a Pedro Orce:

Que nome tem aquela serra ao fundo, É a serra de Sagra, E esta, à nossa direita, É a serra de Maria, Quando o homem de Orce morreu, deve ter sido a última imagem que os seus olhos levaram, Como lhe teria ele chamado quando falava com os outros homens de Orce, os que não deixaram crânios, perguntou Joaquim Sassa, Nesse tempo ainda nada tinha nome, disse José Anaiço, Como se pode olhar uma coisa sem lhe pôr nome, Tem de se esperar que o nome nasça. (Saramago, 1988b, p.87).

Nesta passagem, é evidente o interesse de Saramago pela origem da linguagem e das próprias palavras. Os homens primitivos que habitaram a região, na opinião de José Anaiço, ainda não podiam nomear as coisas, porque estas ainda não tinham nome. E não tinham nome pelo facto de este ainda não ter sido criado.

## A língua portuguesa

Um outro tema que foi objeto de alguns comentários de Saramago é a língua portuguesa, meio de pensamento e ferramenta de escrita para o escritor, assim como a sua evolução no tempo.

Na *História do Cerco de Lisboa* (1989), surgem dois comentários acerca da língua portuguesa medieval. A propósito do discurso que D. Afonso Henriques fez aos cruzados a tentar convencê-los a ajudarem-no a tomar Lisboa, comenta o narrador, que se poderá identificar nesta passagem como o revisor Raimundo Silva: “não se pode mesmo acreditar que da boca deste rei Afonso, sem prendas, ele, de clérigo, tenha saído a complicada fala, bem mais à semelhança dos sermões arrebicados que os frades hão de dizer daqui a seis ou sete séculos do que dos curtos alcances duma língua que ainda agora começava a balbuciar” (Saramago, 1989, p.44). Saramago cai no lugar-comum de pensar que a língua portuguesa praticamente nasce com a nacionalidade e estava a dar portanto os primeiros passos, o que contradiz o que se sabe acerca da sua origem e evolução, que remonta a mais de trezentos anos antes. De facto, e ao contrário do que poderia pensar o escritor, o português medieval, ou galego-português, embora diferente do português atual, estava bem cimentado como língua autóctone em 1147, quando D. Afonso Henriques cercou Lisboa.

No segundo comentário, Saramago refere-se às diferenças entre o português medieval e o português atual e à dificuldade de compreensão que daí possa advir: “que estranha língua fala a nossa gente, é uma dificuldade a acrescentar a todas, que tão custosamente os percebemos a eles como eles a nós, apesar de pertencermos à mesma portuguesa pátria” (Saramago, 1989, p.185). E coloca a hipótese de “afinal, isso a que modernamente chamamos conflito de gerações talvez não seja muito mais do que uma questão de diferença de linguagem, é um supor” (Saramago, 1989, p.185). Apesar dessa dificuldade, Saramago deixa-se encantar pelas diferenças. E vemo-lo, ao longo do romance, a utilizar arcaísmos, a colocar as personagens a falar de uma forma aproximada daquilo que seria a língua da época e a transcrever passagens na velha ortografia.

A admiração de Saramago pela língua portuguesa está bem expressa em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), quando diz: “pródiga e feliz língua a nossa que tanto mais é capaz de dizer quanto mais a entorcem e truquejam” (Saramago, 1988a, p.108). Esta língua, apesar dos maus tratos que tem vindo a sofrer, não deixa de ser suficientemente plástica para expressar o que dela se exige.

Um outro tema relacionado com a questão da língua portuguesa são os conhecimentos linguísticos do povo simples. Saramago tem consciência de que algumas personagens não podem falar de certa maneira, levantando a velha questão da literatura acerca da verosimilhança linguística das personagens.

Considera ele em *Caim* que “um lavrador de poucas e já nenhuma terras, e um velho de quem não se conhecem ofício nem benefício, nunca poderiam pensar e falar assim” (Saramago, 2020, p.39). O problema, explica, “não estará tanto em dispor ou não dispor de ideias e vocabulário suficiente para as expressar” (Saramago, 2020, p.39), mas antes na capacidade de admitirmos “que um camponês das primeiras eras do mundo e

um velho com duas ovelhas atadas a um barço, apenas com o seu limitado saber e uma linguagem que ainda estaria a dar os primeiros passos, fossem impelidos pela necessidade a provar maneiras de expressar premonições e intuições aparentemente fora do seu alcance” (Saramago, 2020, p.39-40).

O escritor tem, pois, de recriar o que as personagens, com os seus poucos recursos linguísticos, pronunciam: “Que eles não disseram aquelas palavras, é mais do que óbvio, mas as dúvidas, as suspeitas, as perplexidades, os avanços e recuos da argumentação, estiveram lá” (Saramago, 2020, p.40). O que o escritor fez “foi simplesmente passar ao português corrente o duplo e para nós irresolúvel mistério da linguagem e do pensamento daquele tempo. Se o resultado é coerente agora, também o seria na altura porque, ao final, almocreve somos e pela estrada andamos” (Saramago, 2020, p.40).

Este problema é também levantado em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lídia, a criada do hotel Bragança, está com o período menstrual e recusa-se deitar-se com Ricardo Reis: “em palavra e meia deu a entender que hoje não pode haver carnalidades, palavra que, evidentemente, não faz parte do seu vocabulário corrente, duvida-se mesmo que a use em ocasiões de eloquência máxima” (Saramago, 1988a, p.327).

Em *Levantado do Chão*, Saramago refere-se à simplicidade da linguagem do povo: “Tens o café quente, vem comer. Hão de parecer estas palavras triviais, pobre falar de gente pouco imaginosa que nunca aprendeu a engrandecer os pequenos atos da existência com palavras superlativas” (Saramago, 1994, p.204).

No *Memorial do Convento* (1982), é comentada de forma divertida a ignorância do povo acerca do léxico eclesiástico: “depois os presbíteros com planetas da mesma cor, enfim as dignidades, com amito, pluvial e formálio, que saberá o povo destes nomes, da mitra conhece a palavra e o feitio, que tanto aí está no cu da galinha como na cabeça dos cónegos” (Saramago, 1992a, p.154).

## O valor das palavras

As palavras como sustentáculo da escrita são de fulcral importância em qualquer escritor. Mas em Saramago essa importância é realçada de várias formas. As enumerações que ocorrem nos seus romances, algumas de grande extensão, são uma evidência desse facto, mas também da atração, ou até paixão, do autor pelo léxico. Apresentamos como exemplo uma enumeração de *A Caverna* (2000), em que cada termo enunciado é antecedido por *palavra*, o que dá à listagem uma força anafórica quase obsessiva. Cipriano Algor

[...] pronunciou a palavra forno, a palavra alpendre, a palavra barro, a palavra amoreira, a palavra eira, a palavra lanterna, a palavra terra, a palavra lenha, a palavra porta, a palavra cama, a palavra cemitério, a palavra asa, a palavra cântaro, a palavra furgoneta, a palavra água, a palavra olaria, a palavra erva, a palavra casa, a palavra fogo, a palavra cão, a palavra mulher, a palavra homem, a palavra, a palavra, e todas as coisas deste mundo, as nomeadas e as não nomeadas, as conhecidas e as secretas, as visíveis e as invisíveis, como um bando de aves que se cansasse de voar e

descesse das nuvens, foram pousando pouco a pouco nos seus lugares, preenchendo as ausências e reordenando os sentidos. (Saramago, 2000, p.127).

Além das enumerações, que são uma marca do seu estilo, o autor vai tecendo nas obras em análise uma série de comentários acerca do valor das palavras, da sua complexidade, do seu desgaste e das mudanças que vão sofrendo ao longo do tempo.

Em *Caim*, fala-se da complexidade das palavras: “Como tudo, as palavras têm os seus quês, os seus comos e os seus porquês” (Saramago, 2020, p.44). Podem ser solenes, as chamadas caras, ou comuns, de todos os dias. As primeiras “interpelam-nos com ar pomposo, dando-se importância, como se estivessem destinadas a grandes coisas, e, vai-se ver, não eram mais que uma brisa leve que não conseguiria mover uma vela de moinho” (Saramago, 2020, p.44). As palavras comuns, as habituais, “viriam a ter, afinal, consequências que ninguém se atreveria a prever, não tinham nascido para isso, e contudo abalarão o mundo” (Saramago, 2020, p.44). Parece haver aqui uma valorização marxista da palavra *comum*. Como o povo, proletário e simples, que conquista pela luta revolucionária, pelo protesto e pela reivindicação política um lugar na sociedade, assim também as palavras comuns conseguem abalar o mundo.

Em *A Viagem do Elefante* (2008), coloca-se um problema acerca do uso das palavras que já existem: “O maior desrespeito à realidade, seja ela, a realidade, o que for, que se poderá cometer quando nos dedicamos ao inútil trabalho de descrever uma paisagem, é ter de fazê-lo com palavras que não são nossas, que nunca foram nossas” (Saramago, 2008, p.243). O narrador lembra que as palavras “já correram milhões de páginas e de bocas antes que chegasse a nossa vez de as utilizar, palavras cansadas, exaustas de tanto passarem de mão em mão e deixarem em cada uma parte da sua substância vital” (Saramago, 2008, p.243). E dá o seguinte exemplo: “Se escrevemos [...] as palavras arroio cristalino, de tanta aplicação precisamente na descrição de paisagens, não nos detemos a pensar se o arroio continua a ser tão cristalino como quando o vimos pela primeira vez, ou se deixou de ser arroio para se transformar em caudaloso rio, ou, mofina sorte essa, no mais infecto e malcheiroso dos pântanos” (Saramago, 2008, p.243).

A impossibilidade de um escritor usar palavras próprias, por si inventadas, cria uma sensação de impotência, por um lado devido à repetição a que é obrigado, e por outro à incompatibilidade entre a realidade, o que queremos dizer sobre ela e os recursos linguísticos ao nosso dispor.

Mais importantes do que as palavras, são as coisas a que elas se referem. Diz o narrador de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: “Os velhos vêm para aqui de manhã, na primeira frescura, trazem consigo guarda-chuvas, mas quando os abrem, já apertando o calor, fazem deles guarda-sóis” (Saramago, 1988a, p.343). As palavras *guarda-chuvas* e *guarda-sóis*, que se referem ao mesmo objeto, leva-o a concluir que “mais importa a serventia que as coisas têm do que o nome que lhes damos, ainda que, afinal, este dependa daquela, como agora mesmo estamos observando, quer queiramos, quer não, voltamos sempre às palavras” (Saramago, 1988a, p.343). Em *As Intermittências da Morte*, o espírito que paira sobre as águas do aquário explica ao aprendiz de filósofo que “as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas. Nunca saberás como são as cousas, nem

sequer que nomes são na realidade os seus, porque os nomes que lhes deste não são mais do que isso, os nomes que lhes deste” (Saramago, 2005, p.78).

No entanto, tudo o que se conta numa história são palavras e sem elas não há discurso. O cornaca de *A Viagem do Elefante* fala do hinduísmo ao comandante da guarda e conta a história do deus Ganeixa. Quando o comandante o gaba de saber muito sobre o assunto, ele comenta: “tudo isto são palavras, e só palavras, fora das palavras não há nada” (Saramago, 2008, p.73). O comandante pergunta se *Ganeixa* é uma palavra. O cornaca, numa alusão à função metalinguística da linguagem, diz que sim, é “uma palavra que, como todas as mais, só por outras palavras poderá ser explicada” (Saramago, 2008, p.73). E refere que, “como as palavras que tentaram explicar, quer tenham conseguido fazê-lo ou não, terão, por sua vez, de ser explicadas, o nosso discurso avançará sem rumo, alternará, como maldição, o errado com o certo, sem se dar conta do que está bem e do que está mal” (Saramago, 2008, p.73).

No *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), surge uma longa reflexão em que o narrador procura explicar como as palavras, meras categorias gramaticais, sem valor literário intrínseco, ao encadearem-se, criam, ou podem criar, uma oração que leva à comoção:

As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras, parece que não sabem aonde querem ir, e de repente, por causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjetivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos, às vezes são os nervos que não podem aguentar mais, suportaram muito, suportaram tudo, era como se levassem uma armadura, diz-se *A mulher do médico* tem lágrimas por obra de um pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjetivo, meras categorias gramaticais, meros designativos, como o são igualmente as duas mulheres mais, as outras, pronomes indefinidos, também eles chorosos, que se abraçam à oração completa, três graças nuas sobre a chuva que cai. (Saramago, 1995, p.267).

As referências que remetem para a metalinguagem própria da gramática, neste caso em particular categoriais gramaticais, pronome pessoal, pronomes indefinidos, advérbio, adjetivo, oração, são uma das características da escrita saramaguiana. Em quase todas as obras ficcionais do autor encontramos tais referências.

No romance *A Caverna*, há uma série de reflexões acerca do uso das palavras. Numa conversa entre Cipriano e a filha, aquele compara as palavras a pedras que, na falta de uma ponte, servem para atravessar um rio a pé enxuto: “as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa” (Saramago, 2000, p.77). A filha acrescenta: “A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar” (Saramago, 2000, p.77). As diferentes margens representam a interpretação individual que cada leitor faz de um texto.

Ainda na mesma obra, Saramago contrapõe a velocidade do pensamento, que segue em linha reta e em todas as direções, à lentidão das palavras: “a pobre da palavra está

sempre a precisar de pedir licença a um pé para fazer andar o outro, e mesmo assim tropeça constantemente, duvida, entretém-se a dar voltas a um adjetivo, a um tempo verbal que lhe surgiu sem se fazer anunciar pelo sujeito” (Saramago, 2000, p.46). E conclui que “essa deve ser a razão por que Cipriano Algor não teve tempo para dizer à mulher tudo quanto viera pensando” (Saramago, 2000, p.46).

Isto remete para a questão da dificuldade da linguagem verbal em manifestar o pensamento e aquilo que sentimos.

Tertuliano Máximo Afonso, o herói de *O Homem Duplicado*, lembrando a frieza com que o seu colega de Matemática o tratara na escola, conclui que “há coisas que nunca se poderão explicar por palavras” (Saramago, 2002, p.62). Na mesma obra, o autor fala das dificuldades de exprimir sentimentos por palavras: “Como conseguiremos nós explicar o que se passou”, pergunta. “Juntamos palavras, palavras e palavras, [...], um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjetivo, e, por mais que intentemos, por mais que nos esforcemos, sempre acabamos por nos encontrar do lado de fora dos sentimentos que ingenuamente tínhamos querido descrever” (Saramago, 2002, p.104).

Em *A Jangada de Pedra*, o narrador considera que “as palavras não dizem o que deveriam, são de mais, são de menos” (Saramago, 1988b, p.123). Quando mais precisamos delas para exprimir sentimentos e desejos, mais elas se nos escapam: “de mais nos tem ensinado a experiência quanto são insuficientes as palavras à medida que nos aproximamos da fronteira do inefável” (Saramago, 1988b, p.318). E dá exemplos: “queremos dizer amor e não nos chega a língua, queremos dizer quero e dizemos não posso, queremos pronunciar a palavra final e percebemos que já tínhamos voltado ao princípio” (Saramago, 1988b, p.318).

A mesma ideia surge em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. A propósito do remorso de José por não ter salvado os inocentes que Herodes mandou matar em Belém, diz o narrador: “a palavra que define exatamente este novelo é remorso, mas a experiência e a prática da comunicação, ao longo das idades, têm vindo a demonstrar que a síntese não passa duma ilusão” (Saramago, 1992b, p.124). Conclui que este problema “é como uma invalidez da linguagem, não é querer dizer amor e não chegar a língua, é ter língua e não chegar ao amor” (Saramago, 1992b, p.124). Numa conversa entre Deus e Jesus, as palavras são comparadas a sombras, numa referência à concepção platónica do mundo sensível: “Fala claro, interrompeu Jesus, Não é possível, disse Deus, as palavras dos homens são como sombras, e as sombras nunca saberiam explicar a luz, entre elas e a luz está e interpõe-se o corpo opaco que as faz nascer” (Saramago, 1992b, p.379).

Em *A Caverna*, considera-se que “a expressão vocabular humana não sabe ainda, e provavelmente não o saberá nunca, conhecer, reconhecer e comunicar tudo quanto é humanamente experimentável e sensível” (Saramago, 2000, p.303). A causa de tal dificuldade residirá, “no facto de os seres humanos serem no fundamental feitos de argila” (Saramago, 2000, p.303). Na mesma obra, remetendo para a teoria semiótica do signo, o autor conclui que as palavras não são as coisas, mas apenas as designam:

as próprias palavras, que não são coisas, que só as designam o melhor que podem, e designando as modelam, mesmo se exemplarmente serviram, supondo que tal

pôde suceder em alguma ocasião, são milhões de vezes usadas e atiradas fora outras tantas, e depois nós, humildes, de rabo entre as pernas, como o cão Achado quando a vergonha o encolhe, temos de ir buscá-las novamente, barro pisado que também elas são, amassado e mastigado, deglutido e restituído, o eterno retorno existe mesmo, sim senhor, mas não é esse, é este. (Saramago, 2000, p.157).

As palavras são usadas e reusadas, num eterno retorno a que é impossível escapar. Como barro que se pisa de novo, utilizamos as mesmas palavras para representar novas realidades.

Um outro problema em relação às palavras é a o facto de, apesar da grande extensão dos dicionários, estes não conterem palavras suficientes para expressarmos tudo aquilo que pretendemos. Em *O Homem Duplicado*, há um diálogo entre Tertuliano Máximo Afonso e Maria da Paz, a namorada, acerca dos termos *falsear* e *falsificar* por causa de uma carta que ele quer convencê-la a enviar à produtora de cinema a pedir informações do ator que é seu sócia: “De ciência minha, uma palavra que em si reúna e funda o falsear e o falsificar, não existe”, esclarece ele. A namorada replica: “Se o ato existe, também deveria existir a palavra” (Saramago, 2002, p.127). Tertuliano cita os dicionários: “As que temos encontram-se nos dicionários”. Ela adverte: “Todos os dicionários juntos não contêm nem metade dos termos de que precisaríamos para nos entendermos uns aos outros” (Saramago, 2002, p.127). Tertuliano pede um exemplo e a namorada escusa-se: “não sei que palavra poderia expressar agora a sobreposição e confusão de sentimentos que noto dentro de mim neste instante” (Saramago, 2002, p.127).

Na mesma obra, temos o outro casal, António Claro, o ator, e Helena, a esposa. Este, depois de uma conversa, pensava no que ela lhe tinha dito: “Temo-lo dentro da cabeça, o feito dela é este, ser perentória, não precisamente perentória, o que ela tem é o dom das frases curtas, condensadas, demonstrativas” (Saramago, 2002, p.189). O mérito da esposa era o de “empregar quatro palavras para dizer o que outros não seriam capazes de expressar nem em quarenta, e mesmo assim ficando a meio do caminho” (Saramago, 2002, p.189). Ou seja, há pessoas que em poucas palavras dizem o que têm a dizer, como Helena, e outras, mais loquazes, não conseguem expressar-se convenientemente, pelo facto de não saberem usar as palavras certas.

Outro problema das palavras é o facto de elas mudarem, envelhecerem, se desgastarem com o uso e até perderem o seu valor. No *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), diz o autor: “Com a idade, aprendemos a cuidar das palavras. Usámo-las mal, vestimo-las do direito e do avesso, sem olhar, e um dia encontramos-las coçadas como um fato velho e temos vergonha delas” (Saramago, 2014, p.248).

Em *A Caverna*, reconhece que “a vida é assim, está cheia de palavras que não valem a pena, ou que valeram e já não valem, cada uma que ainda formos dizendo tirará o lugar a outra mais merecedora, que o seria não tanto por si mesma, mas pelas consequências de tê-la dito” (Saramago, 2000, p.41).

Saramago tem consciência de que as palavras escritas são mudas, mas nada são sem a voz, pela leitura, que lhes dá vida. Na *História do Cerco de Lisboa*, o revisor telefona à doutora Maria Sara, da editora para que trabalhava, e esta pergunta-lhe: “Por que foi que



me telefonou, Não sei se gosto desse tom, Supus que a sua experiência de revisor lhe teria ensinado que as palavras não são nada sem o tom, Uma palavra escrita é uma palavra muda, A leitura dá-lhe voz” (Saramago, 1989, p.237). Raimundo Silva faz uma ressalva: “Exceto se for silenciosa”. A doutora contrapõe: “Até mesmo essa, ou julgará o senhor Raimundo Silva que o cérebro é um órgão silencioso” (Saramago, 1989, p.237).

Há palavras que soam melhor que outras e o escritor deve ter o cuidado de escolher aquelas que melhor se adequam à frase. Em *As Intermittências da Morte*, acerca do bicho-da-seda e da borboleta, diz o autor: “um nasceu da morte de outro. Chama-se metamorfose, toda a gente sabe de que se trata” (Saramago, 2005, p.78). Depois comenta: “aí está uma palavra que soa bem, cheia de promessas e certezas, dizes metamorfose e segues adiante” (Saramago, 2005, p.78).

## Jogos de palavras

Um dos recursos estilísticos a que Saramago recorre na sua escrita é o jogo de palavras, ou, como ele também lhe chama, ludismo verbal. Além de utilizar tal recurso com frequência, como faria qualquer escritor, Saramago assinala-o, dizendo abertamente que se serviu dele em dado contexto, e até o comenta.

Na *História do Cerco de Lisboa*, diz o soldado Mogueime a D. Afonso Henriques: “Se vossa alteza nos mandar cortar a cabeça e os pés, será todo o vosso exército que ficará sem pés nem cabeça” (Saramago, 1989, p.341). O rei “achou graciosa a resposta do delegado, não tanto quanto ao fundo da questão, mas do que discutível, mas por causa do feliz jogo de palavras” (Saramago, 1989, p.341).

No *Ensaio sobre a Cegueira*, os cegos que estavam no manicómio viviam em pelo menos duas camaratas, divididos em duas fações: a dos heróis do romance, onde estava o médico e a mulher, e a camarata dos bandidos, que procuravam aproveitar-se dos primeiros através de ameaças e violência. Esta rivalidade nota-se na seguinte passagem: “E não se esqueçam de que têm de enterrar os vossos, disse um dos da primeira camarata. Ainda não os matámos e já queres que os enterremos, respondeu um gracioso da segunda, jogando jovialmente com as palavras” (Saramago, 1995, p.108).

Em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), o pintor, narrador autodiegético da obra, decide começar a escrever e compara a atividade de escrita à pintura: “Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. Brinco com estas coisas acontecidas, ao procurar palavras que as relatem mesmo só aproximadamente.” (Saramago, 2014, p.51-52). A propósito de um capítulo que escreveu, o pintor confessa que a partir de certa altura se deixou “fascinar por um ludismo verbal” (Saramago, 2014, p.173). Mais à frente, fala do cuidado que teve no uso das palavras: “Creio que durante estas páginas algum cuidado mostrei ter com as palavras, quaisquer que fossem” (Saramago, 2014, p.249). Quando escreve sobre os outros, utiliza as palavras na sua plenitude lexical, sem disfarces. Mas quando se trata de si próprio, admite que poderá tentar disfarçá-las. É o caso da palavra *amor*:

Então, mal precisei de escrever amor e, quando o fiz, não era de mim que se tratava, ou apenas parte. Agora que estou eu (todo) em causa, como não usaria de cuidado? Iria a ponto de disfarçar a palavra, se valesse a pena. Faria dela, como nos anagramas exercitados na escola primária, outras palavras: ramo, roma, omar, mora, o mar, como quem põe esteios ao redor para que a verdadeira palavra cresça e desabroche. (Saramago, 2014, p.248-249).

O jogo de palavras entre *amor, ramo, roma, omar, mora, o mar* é aqui evidente. Na mesma obra, podemos encontrar mais três exemplos de jogos de palavras. Num deles, pintor brinca com o significado ambíguo da expressão *como quando*: “ninguém se sente tão saudável como quando ao pé de um doente, ninguém tão forte como quando diante de um enfezado, ninguém tão inteligente como quando ao falar com um débil mental. (Como quando. Quando como. Já comi.)” (Saramago, 2014, p.175). Num outro, joga com o significado do substantivo *bem-estar* contrapondo-o à expressão verbal *estar bem*: “Este bem-estar (estar bem, bem estar) não é físico, ou é físico só depois” (Saramago, 2014, p.218). No terceiro exemplo, joga com a forma verbal *opus-me* (do verbo *pôr*) e o seu homónimo latino *opus me* (obra minha): “Opus-me (se este latim fosse possível, opus-me poderia *opus me*, obra minha) aos senhores da Lapa?” (Saramago, 2014, p.220).

Em *Levantado do Chão*, o autor reconhece o uso do jogo de palavras: “Está-se nisto, neste jogar as palavras umas para cima das outras, a ver se nascem diferentes” (Saramago, 1994, p.167); “Parece isto um brincar com palavras e não se quer perceber que são formas de ansiedade que se atropelam, cada qual a falar primeiro” (Saramago, 1994, p.217). Esse jogo, quase sempre discreto, é evidente apenas em dois contextos. No primeiro, quando é apresentado José Calmedo e se explica a origem e significado do seu estranho nome:

Mas é do guarda José *Calmedo* que falamos e da breve e gentil história do seu nome, nascido, essa é a história, da bravata involuntária de um antepassado que, devendo ter tido medo, por desatenção ao perigo não o teve, e em conformidade respondeu a quem do seu não acontecido medo quis saber razões, *Qual medo*, e o desafrontamento da pergunta foi tal e tão natural que causou maravilha e assim Calmedo ficou o corajoso involuntário e depois os seus descendentes, até este guarda, e já também seus filhos, embora mais tarde outra versão tivesse nascido, que Calmedo é grande calma, calor grande, como este que faz na hora em que sai do posto em missão. (Saramago, 1994, p.232).

No segundo contexto, Saramago faz um trocadilho com o nome do terrível inspetor da PIDE que interrogou João Mau-Tempo. Este “vê o inspetor Paveia dirigir-se para uma mesa, mal empregado o nome que tem, quando nos lembramos de que paveia é este abraço de trigo que aperto contra o peito” (Saramago, 1994, p.248).

Em *A Caverna*, o jogo de palavras e o seu uso leva a um debate entre as personagens. Marta confessa ao pai, o oleiro, que gosta de ouvir as suas sentenças, “mesmo quando não passam de meros jogos de palavras” (Saramago, 2000, p.204). “Penso que as palavras”, diz ela, “só nasceram para poderem jogar umas com as outras, que não sabem mesmo fazer outra coisa, e que, ao contrário do que se diz, não existem palavras vazias” (Saramago,

2000, p.204). O pai, apesar de jogar com as palavras, reconhece que não o sabe fazer. “Não jogue com as palavras, por favor”, pede ele à filha; “tu tens essa habilidade, mas eu não, não a herdaste de mim” (Saramago, 2000, p.190). Esta responde: “Alguma coisa nossa terá de ser de lavra própria, em todo o caso, isso a que chamou jogar com as palavras é simplesmente um modo de as tornar mais visíveis” (Saramago, 2000, p.190). A repulsa do oleiro em jogar com as palavras evidencia-se de novo no diálogo entre este e Isaura Madruga, a vizinha a quem anda a arrastar a asa: “O amor não é casa, nem roupa, nem comida, Mas comida, roupa e casa, por si sós, não são amor; Não joguemos com as palavras, um homem não vai pedir a uma mulher que se case com ele se não tem meios para ganhar a vida” (Saramago, 2000, p.300).

Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, num diálogo com Deus a propósito da substituição dos deuses pagãos por um novo, Jesus pede que não se jogue com as palavras. Pergunta ele: “os gentios e os romanos, que têm outros deuses, queres tu dizer-me que, sem mais nem menos, os trocarão por mim” (Saramago, 1992b, p.380). Deus faz uma ressalva: “Por ti não, por mim”. Jesus replica: “Por ti, ou por mim, tu próprio dizes que é o mesmo, não joguemos com as palavras” (Saramago, 1992b, p.380).

Em *O Homem Duplicado*, censura-se o jogo de palavras em determinados momentos. Tertuliano e Maria da Paz discutem acerca do estado de espírito do primeiro. Declara ele, a tentar fugir às perguntas que a namorada lhe faz: “É a altura de usar a frase dos políticos, não confirmo nem desminto” (Saramago, 2002, p.171). Maria da Paz não aprecia e diz-lhe com censura: “Esse é um daqueles truques de baixa retórica que não enganam ninguém, Porquê, Porque qualquer pessoa vê logo que a frase se inclina mais para o lado da confirmação do que para o lado do desmentido” (Saramago, 2002, p.171). Ele continua no mesmo jogo: “Não confirmei nem o temor, nem a angústia, nem a dúvida, Sim, mas não os desmentiste, O momento não é para nos entretermos a jogar com palavras, Melhor isso que ter lágrimas nos olhos à mesa de um restaurante” (Saramago, 2002, p.171).

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, embora não se fale abertamente em jogos de palavras, estes ocorrem em pelo menos duas situações. Na primeira, a propósito do autor do livro *The God of the Labyrinth* do escritor irlandês Herbert Quain, que Ricardo Reis requisitou no barco e não entregou, diz o narrador: “o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade” (Saramago, 1988a, p.23). Na segunda situação, o narrador joga com os nomes de Marcenda e de Blimunda, a primeira, personagem deste romance, a segunda do *Memorial do Convento*, ambos os nomes com sufixos que fazem lembrar o gerúndio: “este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndia, como Blimunda, por exemplo, que é nome à espera de mulher que o use, para Marcenda, ao menos, já se encontrou, mas vive longe” (Saramago, 1988a, p.352-353).

Uma das variantes do jogo de palavras é aquilo a que se chama palavra puxa palavra. Em *Levantado do Chão*, o autor reconhece que “as palavras são como as carrapatas, começa-se com uma cereja, em maio pintam, e se o respeito não é a última, é pelo menos

a necessária” (Saramago, 1994, p.332). A propósito do estilo de que se serve, diz na mesma obra: “Este falar é como as cerejas, pega-se numa palavra vêm logo outras atrás, ou é talvez como as carrapatas, se estiverem enganchadas, o que custa é soltá-las umas das outras” (Saramago, 1994, p.330). Ora, para Saramago, o mesmo “acontece com as palavras, uma palavra nunca vem só, mesmo a palavra solidão precisa de quem a sofra, e ainda bem” (Saramago, 1994, p.331).

Em *A Viagem do Elefante*, Saramago insiste na mesma ideia: “Não que fosse essa a intenção nossa, mas, já sabemos que, nestas coisas da escrita, não é raro que uma palavra puxe por outra só pelo bem que soam juntas, assim muitas vezes se sacrificando o respeito à leviandade, a ética à estética” (Saramago, 2008, p.175-176).

Em *o Homem Duplicado*, reconhece que “as palavras são o diabo, nós a crer que só deixamos sair da boca para fora aquelas que nos convêm, e de repente aparece uma que se mete pelo meio, não vimos de onde surgiu, não era para ali chamada” (Saramago, 2002, p.211). Isto pode trazer inconveniências à escrita: “por causa dela, que não é raro termos depois dificuldade em recordar, o rumo da conversa [no original *conserva*] muda bruscamente de quadrante, passamos a afirmar o que antes negávamos, ou vice-versa” (Saramago, 2002, p.211).

A criação de palavras é também uma das estratégias que entra no âmbito do jogo de palavras. Saramago, ao contrário de outros escritores, dava preferência às palavras já existentes, quer nos dicionários, quer na sua memória de as ter ouvido dizer. No entanto, em raras concessões à liberdade lexical, utiliza pelo menos em duas obras palavras por si criadas.

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, o pintor, na sua liberdade de artista plástico, dá-se ao prazer ingénuo de criar algumas palavras: “Inventei já o centissegundo, que não sei como aplicar. Faltar-me-ia agora descobrir o escrepintar, esse novo e universal esperanto que a todos nos transformaria em escrepintores, então talvez dignos práticos de bentas artemages” (Saramago, 2014, p.166). Durante o sono, procura: “artemages, bartemages, barthes mage, cartemages, karl marx, dartemages, dar-te mais, eartemages, e arte? mais” (Saramago, 2014, p.166).

No primeiro conto intitulado “Cadeira” da coletânea *Objeto Quase* (1978), o narrador junta numa nova palavra a expressão *fica careta*: “afinal fica careta ou ficacareta, que é evidentemente pior” (Saramago, 2015, p.14). Ainda na mesma coletânea, o herói do conto “Embargo”, distorce a palavra *humilhado*: “E delirava um pouco: humilhado, himolhado. Ia declinando sucessivamente, alterando as consoantes e as vogais, num exercício inconsciente e obsessivo que o defendia da realidade” (Saramago, 2015, p.45).

Estas duas obras ficcionais, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *Objeto Quase* (1978), foram as primeiras publicadas por Saramago naquilo que chamaríamos período de maturidade, e nota-se nelas algum experimentalismo linguístico do autor.

## Conclusão

O fascínio pela linguagem, em particular pela linguagem verbal, é recorrente em todos os escritores. Sem linguagem, sem palavras, não é possível comunicar através do

código escrito. José Saramago não é, como vimos, exceção. A sua particularidade, que ocorre em poucos escritores (desconhecemos na língua portuguesa um outro que nesse aspeto se lhe assemelhe), é a de ele próprio integrar no texto comentários acerca disso.

O objetivo proposto para este estudo foi o de identificar nas suas obras ficcionais as passagens em que são tecidos comentários acerca da linguagem, da língua portuguesa, do valor das palavras e dos jogos de palavras. Depois da leitura dos seus 16 romances e do seu único livro de contos, *Objeto Quase*, concluímos que esses comentários são recorrentes na sua fase literária mais madura (a partir de 1977, quando publica *Manual de Pintura e Caligrafia*). Na sua última obra de ficção publicada em vida, *Caim* (2009), a reflexão sobre a linguagem humana atinge, em nosso entender, o seu ponto máximo.

Neste estudo ficaram de fora muitas outros comentários saramaguianos, que trataremos em estudos futuros, nomeadamente reflexões sobre o uso do léxico, os dicionários, a semântica de palavras e expressões, os erros (gramaticais e ortográficos), a etimologia, os estrangeirismos, etc., que provam o interesse do autor pelas questões da linguagem.

MACHADO, J. B. Linguistic comments on the fictional work of José Saramago. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 55-70, 2023.

- **ABSTRACT:** *José Saramago (1922-2010), the first Portuguese-language writer to receive the Nobel Prize for Literature (1998), includes in his fictional works a series of comments about language and its use in writing. The objective of this study will be to identify in the selected corpus the passages in which the author comments on language in general, on the origin of language, on the Portuguese language, on the value of words (their complexity, their wear and tear and the changes they undergo over time), and the use of word games (verbal ludism, word pulls word and creation of new words).*
- **KEYWORDS:** *José Saramago; language; Portuguese language; lexicon; word games.*

## REFERÊNCIAS

CAVALLI-SFORZA, L. L. **Genes, People sand Languages**. New York: North Point, 2000.

ECO, U. **A Procura da Língua Perfeita**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Gradiva, 2022. Primeira edição italiana em 1993 com o título *La Rocerca della Lingua Perfetta nella Cultura Europea*.

REBELO, L. de S. A Jangada de Pedra ou os possíveis da história. In: SARAMAGO, J. **A Jangada de Pedra**. 4. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988. Posfácio. p. 331-349.

RUHLEN, M. **The Origin of Language: Tracing the Evolution of the Mother Tongue**. New York: John Wiley & Sons, 1996.

SARAMAGO, J. **Caim**. 14. ed. Porto: Porto Editora, 2020. Primeira edição de 2009.

- SARAMAGO, J. **Objeto Quase**. Porto: Porto Editora, 2015. Primeira edição de 1978.
- SARAMAGO, J. **Manual de Pintura e Caligrafia**. Porto: Porto Editora, 2014. Primeira edição de 1977.
- SARAMAGO, J. **Claraboia**. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.
- SARAMAGO, J. **A Viagem do Elefante**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- SARAMAGO, J. **As Intermittências da Morte**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a Lucidez**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- SARAMAGO, J. **O Homem Duplicado**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- SARAMAGO, J. **A Caverna**. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a Cegueira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- SARAMAGO, J. **Levantado do Chão**. 10. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1994. Primeira edição de 1980.
- SARAMAGO, J. **Memorial do Convento**. 21. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1992a. Primeira edição de 1982.
- SARAMAGO, J. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1992b. Primeira edição de 1991.
- SARAMAGO, J. **História do Cerco de Lisboa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- SARAMAGO, J. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. 9. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988a. Primeira edição de 1984.
- SARAMAGO, J. **A Jangada de Pedra**. 4. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988b. Primeira edição de 1986.
- WITTGENSTEIN, L. **Tratado Lógico-Filosófico: Investigações Filosóficas**. Tradução e prefácio de M. S. Lourenço. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

# EL TANGO Y LOS CUERPOS DE MUJERES EN LA CIUDAD DICTATORIAL EN: “EXILIO” DE EUGENIA BRITO Y “PERESTROIKA” DE HEDDY NAVARRO

María BELÉN PÉREZ\*

- **RESUMEN:** En el siguiente artículo se analizarán las implicancias del estilo musical del tango en poéticas femeninas de fines de los ochenta en Chile. El corpus seleccionado corresponde a los poemas “Exilio” en *Vía pública* de Eugenia Brito y “Perestroika” en *Monólogo de la hembra tardía* (1994) de Hedly Navarro. Se propone que ambos aluden explícitamente al tango para representar lo mujeril en el contexto dictatorial, es decir, como estrategia para eludir la censura y referir a tópicos como la violencia patriarcal, el exilio y la violencia de este periodo. De manera que los poemas resignifican el imaginario propio del tango y dislocan temáticas como la ciudad y el cuerpo para situar y exhibir la figura de la mujer dentro del panorama dictatorial.
- **PALABRAS CLAVE:** Tango; poéticas femeninas; dictadura chilena; imaginario.

“Así se baila el tango/ sintiendo en la cara/ la sangre que sube/ a cada compás/ mientras el brazo [...] se enrosca en el talle/ que se va a quebrar”. Es un fragmento de la letra de un famoso tango de Castillo y Tanturi titulado: “Así se baila el tango”, un instructivo de cómo debiesen agitarse los cuerpos al oír esta música, es decir, con movimientos pasionales, donde el cuerpo corra el riesgo de fragmentarse, disolverse y fusionarse: “mezclando el aliento/ cerrando los ojos/ pa’ escuchar mejor”. La letra de esta canción describe un momento de comunión entre los cuerpos, que es mediado por la escucha y enfatiza en los tres aspectos que componen este estilo musical: música, letra y baile<sup>1</sup>.

---

\* Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Letras, Santiago – Chile. Candidata a Doctora en Literatura. mariabelenperezsilva@gmail.com.

El presente artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral: “Canciones, cantantes y estilos musicales en la poesía chilena”. Por tanto, quisiera agradecer a la profesora guía de esta investigación Dra. Magda Sepúlveda por su detallada lectura y sus invaluable comentarios críticos, sin los cuales no hubiese sido posible este escrito. Así como también a la Beca ANID (2022) Doctorado Nacional.

<sup>1</sup> En *El ADN del Tango: estudios sobre los estilos compositivos (1920-1935)* (2019) de Pablo Koha se señala que: “Algunos podrán insistir en la danza, ciertamente, un elemento que, en su periodo inicial, fue esencial. Pero, a lo largo de su más de centenaria historia, el tango ha dejado de ser una danza para devenir en una manifestación sonora que, eventualmente puede incluir a la danza” (10). En el estudio histórico de este estilo, se advierte que para ser estudiado se clasificó en un tango-danza y un tango- canción (24) No obstante, esta taxonomía se difumina con el tiempo, por ende, tal como señala Oscar Conde (2005) en “La poética del tango como

Artigo recebido em 20/03/2023 e aprovado em 15/07/2023.

En *El tango: cuatro conferencias* Jorge Luis Borges (2016) comienza con una detallada descripción de la ciudad de Buenos Aires para poder entrar en la especificidad del origen del tango y llegar a otros elementos como los cuerpos que lo constituyen o bien, los personajes arquetípicos que lo componen. En este recorrido menciona una experiencia:

El pueblo, al principio, rechaza el tango, rechaza el tango porque conocía su origen infame. Y esto lo confirma algo que he visto muchas veces [...] He visto a parejas de hombres bailando el tango, digamos al carnicero, a un carrero, acaso con un clavel en la oreja alguno, bailando al compás del organito. Porque las mujeres del pueblo conocían la raíz infame del tango y no querían bailarlo (Borges, 2016, p.39).

Lo que Borges denomina “raíz infame” y que inclusive reafirma con una cita a Lugones quién lo llamaba: “el tango, ese reptil de lupanar” (Borges, 2016, p.43) construye al estilo desde un pecado original, que con el tiempo se va blanqueando. Por otro lado, a esta distinción de género anclada en un escenario ciudadano, se suma la idea del baile asimilada a los movimientos de un duelo, para ello Borges recoge el relato de la “danza de espadas” de Víctor Hugo. El tango oscilaría, por tanto, entre Eros y Thanatos, pasión y muerte.

Las reflexiones de Borges que incluyen sus vivencias personales, permiten aproximarse desde la memoria emotiva, pero también desde cómo se funda el estilo. En *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana* (2005) de Gustavo Varela se propone un nuevo acercamiento y en lugar de una historia se traza una genealogía: “porque se trata de valores en tensión y no de una esencia que deviene en el tiempo” (Varela, 2005, p. 17). La sexualidad y moral son valores que están presentes en el tango, en este sentido el autor no comparte la idea de pecado original borgeano y en cambio lo sitúa en los siguientes términos:

El tango no es reactivo; no aparece como expresión de los márgenes frente a la discriminación de las elites; el carácter erótico de su baile no es una respuesta a la moral sexual imperante, ni sus letras dan cuenta del rencor del marginado social. Es una expresión plástica que aparece, junto a otras expresiones (el teatro popular o los partidos políticos de masas) como un modo de fundar otros valores, como el sonido inicial de una clase que se está inventando a sí misma (Varela, 2005, p.29).

Esta postura frente a la procedencia del tango y su estructura valórica, posibilita repensar su permanencia en el tiempo, ya que no es únicamente producto de un momento específico, sino que se construye como un modo de expresión que es descrito por Varela como popular. No obstante, se moldea acorde al surgimiento de una clase y desde esta mirada se ubica la mujer y se cuestiona su rol. En “Las figuras de la mujer en el Río de la Plata a través de la poética del tango.” (2017) de Carlos Gadea se afirma que:

---

representación social de Oscar Conde”: “El público encuentra ahora tres dimensiones entre las que puede elegir frente a un tango: escuchar la música, bailar o escuchar la letra” (6).



Visiblemente, el patriarcado, como institución que elabora un orden de comportamiento y virtudes entre los géneros, estaba presente en la poética del tango. No obstante, la creciente presencia de la mujer en el ámbito social y económico, en la cultura y las artes, se vio reflejada en ese mismo tango que pretendía adjudicarle una posición subalterna. Tanto en las vestimentas como en el maquillaje, en los gestos como en las posturas (Gadea; Bunsow, 2017, p.299).

Las mujeres en el tango<sup>2</sup> suelen ser caracterizadas en las letras bajo los roles de la novia, la prostituta o la madre, entre otras. Todas estas posiciones como indica Gadea están fundadas en una estructura patriarcal. A partir de este imaginario se construyen las alusiones al tango en poéticas de mujeres de los ochenta en Chile, las cuales se pueden comprender como un ejercicio de contrastes entre; una ciudad dictatorial, sumida en símbolos de muerte y censura frente a una ciudad lupanar en la que la música responde a lo festivo. Un cuerpo erotizado y al mismo tiempo relegado a este espacio, en contraposición a un cuerpo de mujer que abandona el espacio íntimo para abrirse paso a lo público.

### **Tango: ¿desigualdad sexo-genérica?**

En la ejecución de diversas danzas, está instaurada la creencia de que el hombre “lleva” y la mujer “se deja llevar” por los movimientos del varón. El tango no es la excepción, ya que se ha entendido desde una lógica heterosexual<sup>3</sup> e históricamente como: “el acto sexual, ejecutado de forma vertical” (Aravena, 2003, p.30) como señala Carozzi, en un estudio relativo a cómo se enseña a bailar: “es habitual escuchar de profesores y profesoras la sentencia: “para bailar bien el tango las mujeres tienen que dejar la cabeza en la mesita de luz” (Carozzi, 2009, p.127), puesto que el varón sería la cabeza, quien piensa la coreografía y la mujer quien es conducida instintivamente.

En el panorama literario y poético también la mujer se ha “dejado llevar”, ya sea porque ha estado sujeta a su inserción en el campo cultural desde una lectura masculina o bien, porque el hombre ha puesto “la cabeza” al asumir una postura patriarcal frente a temáticas, estilos y lenguajes. Las poéticas de mujeres de fines de los ochenta en Chile, cuestionan las lógicas de género y a su vez, el contexto político dictatorial en el que se desenvuelven: Hedy Navarro (1945- ), Carmen Berenguer (1946- ), Eugenia Brito (1950-), Elvira Hernández (1951- ), Verónica Zondek (1953- ), Teresa Calderón (1955- ), entre otras. Abren camino para que se desarrolle una reflexión crítica en torno a sus obras y al lugar en el que se sitúa la escritura de mujeres<sup>4</sup>. En *Antología de la nueva poesía*

---

<sup>2</sup> En “Mujeres y tango” (1999) de Lily Sosa se profundiza en la inclusión de la mujer desde la interpretación y el “hacer” tango.

<sup>3</sup> Son numerosos los estudios que se enfocan en el Tango queer, entre ellos se puede mencionar “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente” (2009) de Sofia Ceconi donde se discute teóricamente en torno a los inicios del baile y la posibilidad de un pasado y presente tango queer.

<sup>4</sup> Un reflejo de estas inquietudes es el primer “Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana” (1987) donde se revisan las estrategias utilizadas por las escritoras para enunciarse. son diversas y han sido estudiadas por Nelly Richard, Raquel Olea, Oyarzún, entre otros.

*femenina chilena* de Juan Villegas (1985) se mencionan algunas características generales de esta promoción tales como: el tópico del exilio, la presencia de hablantes femeninas, el tono irónico y la influencia de la antipoesía. A estos elementos que fueron identificados por la crítica contemporánea, se suman estudios relativos al cuerpo de la mujer en la ciudad dictatorial.

En “La mujer ha salido al escenario. Es suya la palabra” (1997) Raquel Olea se propone analizar: “propuestas de constitución de otro sujeto social y cultural mujer que emerge de una escritura del cuerpo, la historia y la re-ocupación del espacio público por otros sujetos” (Olea, 1997, p.107) y enmarca estas poéticas desde la confrontación a un sistema dictatorial, como parte de las circunstancias históricas, y al mismo tiempo desde un acto de resistencia y apropiación de un espacio a través de la escritura de mujeres, que si bien describe como heterogéneas, le permiten seleccionar un corpus de trabajo en el que el motor es esta doble militancia.

La “re-ocupación del espacio público” que está en juego en estas poéticas es examinada en *Ciudad Quiltra* de Magda Sepúlveda en el capítulo “Cerros y paseos de Santiago: las poetas y la ciudad dictatorial” donde constata un: “cambio del lugar femenino en la escena cultural de los 80 está simbolizado también en la irrupción del tema de la ciudad en la poesía escrita por mujeres” (Sepúlveda, 2013, p. 92) y selecciona poéticas de mujeres de los ochenta (Elvira Hernández, Eugenia Brito, Carmen Berenguer y Malú Urriola) para reflexionar en torno a las estrategias para posicionar el cuerpo de la mujer en la urbe, considerando que tradicionalmente estaba relegado al espacio privado y que entre las razones para movilizarse se puede hallar la necesidad de proteger frente a un contexto amenazante<sup>5</sup>.

La ciudad se vuelve espacio predilecto para la visibilización del cuerpo de la mujer como parte del entramado político y social. El presente texto plantea que los poemas “Exilio” en *Vía pública* de Eugenia Brito y “Prestroika” en *Monólogo de la hembra tardía* (1994) de Hedy Navarro, son parte del corpus poético de mujeres que en un contexto dictatorial emplean y problematizan estas nociones mediante alusiones directas al tango, debido a que este estilo remite a un imaginario cultural en el que cuerpo y ciudad ocupan un espacio preponderante. Para comprender el objetivo de esta estrategia escritural se analizará cómo se reelaboraron estos signos desde una postura política y de género, para ello se comenzará indagando en cómo se conciben ambos conceptos en el tango, para luego adentrarse en las representaciones de cada uno de los poemas seleccionados.

## **Tango fantasmagórico: la danza del exilio**

En la serie fotográfica *Tangos* de Paz Errázuriz (1988) se retrata a parejas bailando en el espacio ciudadano chileno a fines de los ochenta, mediante imágenes en blanco y negro se dejan ver: mujeres escondidas tras el pecho de un hombre, ropas elegantes y uñas

---

<sup>5</sup> A partir de este antecedente Pablo Aros (2017) en “Cuerpo de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile” añade nuevas poéticas que exploran en la inserción del cuerpo de la mujer en la ciudad, pero desde un contexto político democrático.

largas que se clavan en la espalda, ojos entrecerrados y manos enlazadas. Eugenia Brito en: “Cuestionando lo representable: la fotografía de Paz Errázuriz” se refiere a esta obra visual en los siguientes términos:

Las figuras danzantes exhiben desde su precariedad el lado “otro” de lo chileno, justamente el lado no oficial, es decir, su origen mestizo que traduce en el “tango” un movimiento de deseo. Son el lado reverso del sistema, el que busca desde lo señalado por Enrique Lihn “la representación de la representación”. Diagramando en gesto, poses y trajes lo que sería el revés del baile canónico (Brito, 2009, p. 213).

El acto transformador de la obra de Errázuriz estaría en la dislocación de la mirada, la elección del tango daría cuenta de un doble movimiento; por una parte, la expresión de lo “no oficial” en la elección del espacio y de un estilo musical propio de Argentina que es trasladado y resignificado bajo sus propios códigos en Chile. Por otra, la representación de “un movimiento del deseo”, el cual es asociado al imaginario particular del tango donde los cuerpos tienen preponderancia y el baile en sí mismo se vincula desde sus inicios a la sexualidad. Eugenia Brito comprende estos gestos desde la visualidad, porque ya los había trabajado en clave poética en su primer poemario *Via Publica* (Brito, 1984). La crítica contemporánea a la publicación destaca precisamente:

[...] el recurso de lo gráfico-visual del texto que pide espacio y anchura de voz [...] a pesar de sus varias divisiones internas, es un poema orgánico y unitario que viene de lo común y lo corriente, de lo ciudadano-religioso, de lo amoroso erótico, de la frase conversacional, del verso prestado, de la letra de tango o de bolero, del himno bíblico, en fin, especie de soliloquio íntimo, y a la vez plural. (Quezada, 1984, p.95).

El recurso intertextual se construye con el predominio de una voz femenina que inquiriere en cómo se sitúan los cuerpos en un contexto político dictatorial, donde la experiencia individual es llevada a lo colectivo mediante signos culturales. Acorde a esta técnica, la escritura es fragmentaria y como señala Raquel Olea en: “Hablo como carente, pero hablo. La poesía de Eugenia Brito y de Carmen Berenguer en la actual literatura chilena” (1990) busca:

[...] fragmentar, aún más, lo ya fragmentario, evidenciar las mutilaciones y supresiones que han conformado un cuerpo individual, un cuerpo social y una historia de retazos arbitrariamente seleccionados, son aspectos centrales de esta poesía que se autocomplace en el juego de las ambigüedades y de los significados posibles del lenguaje. El cuerpo sexual y el cuerpo social se (con) funden como constituyentes del espacio urbano que habitan y por el que son, a la par, poseído (Olea, 1990, p. 55).

Raquel Olea identifica como propuesta poética de sanación, la unión de las partes y con ello la reconstrucción del cuerpo individual y social. El posicionamiento del cuerpo de la mujer en la ciudad y la estética discursiva fragmentaria, son aspectos que a su

vez destacan otros críticos en este poemario<sup>6</sup>. Dentro de este panorama el empleo del significativo del tango funciona en la medida en que alude a un espacio público y enfoca la mirada en el cuerpo. En el siguiente poema, cada estrofa constituye una escena en la que se acercan y alejan al ritmo del tango:

## EXILIO

I

Ayer te llamé  
y mi propia sombra  
respondió en el teléfono.

II

Adiós te dije dulcemente  
y la calle creció                      creció  
como la noche.

III

Tu cuerpo lucha en la pared.  
Mi cuarto  
no puede dejarte ir  
sin herirme.

IV

Fantasma trasnochado del amanecer  
Cantando tu propio tango  
De pie llorando  
Ante el balcón de una mujer  
También fantasma. (Brito, 1984, p.10).

En la estrofa I la subjetividad intenta establecer un dialogo con un otro, sin embargo, la llamada de teléfono se sitúa en el pasado y no halla respuesta. La incomunicación se vuelve insalvable y a medida que avanza el poema es irreversible con un “adiós”, que se refleja en la descripción de la ciudad nocturna, puesto que la calle, es decir, los caminos de cada uno, se distancian debido al exilio. El espacio ciudadano de la estrofa II se contrapone con el de la estrofa III en el que se menciona una habitación y un cuerpo abatido que hiera al hablante y que recuerda la reflexión borgeana en relación a la danza del tango que se debate entre el duelo y la pasión, una dualidad que se condice con la violencia del panorama político en el que se enmarca el poema. En la última estrofa el contraste calle-habitación se torna en un espacio liminal, el “balcón” y los cuerpos también responden a esta metaforización espacial al transformarse en

---

<sup>6</sup> Entre ellos se hallan los estudios: “Entre la resignificación de íconos nacionales y la búsqueda de voces singulares: las poéticas de Eugenia Brito y Malú Urriola” (1999) de Magda Sepúlveda, “Cuerpo de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile” (2017) de Pablo Aros y “El traspaso de la memoria al lenguaje poético: Aproximación a los primeros textos de Elvira Hernández y Eugenia Brito” (2001) Marcela Sandoval.

fantasmas. Aquí se menciona explícitamente el estilo musical en el verso: “cantando tu propio tango”, lo cual da cuenta de un ejercicio solipsista que otorga una clave de lectura para comprender la dinámica de movimientos entre los cuerpos. A la vez que el acto de cantar, despierta la necesidad de manifestar la voz propia, liberarse de una política de acallamiento de pensamientos divergentes. En otras palabras, el tango en este verso opera como metáfora del dolor, puesto que es un estilo usualmente ligado a la narración de un sufrimiento.

El imaginario del tango está presente en la totalidad del poema, especialmente en el motivo de lo nocturno, que en esta ocasión se aleja de lo festivo para dar pie a la representación de la oscuridad en versos como “mi propia sombra” y “la calle creció creció/ como la noche”, este último verso es graficado en la disposición de las palabras en la página con un espacio en blanco entre las palabras “creció creció” para dar la sensación de aumento tanto en lo conceptual como en lo visual. La noche es avasalladora y recuerda el denominado “apagón cultural” metáfora de las políticas dictatoriales en las que se censuraron manifestaciones artísticas que no respondían al régimen, es decir, que no se atenían a fomentar el nacionalismo, la mención del tango corrobora parte de esa cultura silenciada. Además, se condice con las poéticas de mujeres de los ochenta donde abundan este tipo de escenarios en que:

Cada una de estas acciones muestra paisajes nocturnos, voces que hacen de la ciudad una zona de movimiento constante, un espacio en donde es posible cuestionar y enfrentarse al poder ya sea que esté detentado por la tiranía, las relaciones domésticas impuestas sobre el cuerpo y el placer, o bien, sobre el propio ejercicio de las palabras (Aros, 2017, p.14).

El ambiente nocturno se vincula con el motivo de la nostalgia que al igual que en *Tangos* (1987) de Mauricio Redolés se formula para exhibir el exilio, sin embargo, se diferencia en que es una noche que permite la aparición de fantasmas, lo cual puede ser interpretado como la figuración de un sujeto que no está totalmente vivo ni muerto, es decir, por la dicotómica presencia-ausencia del exiliado<sup>7</sup>. Por otra parte, en el poema resuena al tango “Soledad” de Alfredo Le Pera, donde el escenario nocturno, la llamada sin contestar y lo fantasmagórico son protagonistas: “Mi corazón una mentira pide/ para esperar tu imposible llamado”, “pasan las noches y el minuterero muere”, “en la doliente sombra de su cuarto, / al esperar/ sus pasos que quizás no volverán”, “es un fantasma que crea mi ilusión/ y que al desvanecerse va dejando su visión” (s/n). El ente fantasmagórico corresponde a un amor que se alejó, el poema involucra ambas acepciones, la distancia del ser amado y la añoranza del exiliado.

---

<sup>7</sup> En la obra teatral “Fantasmas borrachos” (1999) de Juan Radrigán dialogan estos tres conceptos; dictadura, fantasmagoría y tango. El escenario comienza con la siguiente descripción: “Vengo de un país inverosímil, donde el amor danza y la desgracia toca el violín, donde los muertos no están muertos, y los vivos no estamos vivos (3). Desde aquí se canta un tango como parte de la trama.

## Tango combativo: figura y voz de Gardel desde el insilio

La obra de Heddy Navarro generalmente se la considera como parte del proyecto poético de mujeres en los ochenta, enfatizando en su carácter contestatario frente al contexto dictatorial que se vive desde el insilio (Nómez) y a las estructuras patriarcales. En el prólogo a *Monólogo de la hembra tardía* (1994) Adriana Valdés apunta a que el título de la obra dialoga con *Canto del macho anciano* de Pablo de Rokha y pone énfasis en lo “tardío”:

Se trata del colectivo de las mujeres, “el mujerío”, palabra mistraliana que Heddy ha adoptado. Ya nadie duda de que las mujeres hayan cambiado su condición en el mundo [...] Pero lo que cambia más lentamente que esas realidades medibles es la cultura, el conjunto de expectativas, creencias, roles que sirven a una persona o a una sociedad para formarse una imagen propia. En ese sentido, en las personas que son mujeres se da cotidianamente el conflicto entre los mensajes que les entrega la cultura, cuyas modificaciones son lentas (Valdés, 1994).

En este poemario se encuentra “Perestroika” un poema donde lo colectivo es expresado mediante el uso de elementos de la cultura popular, así como también hace referencia al “mujerío”<sup>8</sup> al situar a una hablante mujer que recorre las calles principales de la ciudad con su hija a cuestas en medio de una muchedumbre:

### Perestroika

Imagínate  
un Primero de mayo  
la Gran Avenida llena de pancartas  
el monumento al Che delante del estrado  
Fidel hablándonos y sobre tus hombros  
mi hija Tania con pañales limpios  
Imagínate a Palestro autografiando  
fotos de Gardel cada 24 de mayo  
Imagínate ahora  
este Primero de mayo  
en que aprietas mis dedos fríos  
y militares  
sin ningún respeto  
nos apuntan. (Navarro, 2010, p. 41).

El poema está construido en verso libre y en una estrofa, repite en tres ocasiones “imagínate” siguiendo la estructura de la canción “Imagine” de John Lennon donde se representa una sociedad comunitaria y pacífica que dialoga con “Perestroika” desde el

---

<sup>8</sup> En la entrevista realizada por Juan Armando Epple (1991, p.120): Heddy Navarro señala posiciona su poética desde la acción política: “Porque pienso que la poesía que estamos haciendo es como una nueva plataforma: sale a la calle con una perspectiva contestataria. Trata de molestar, busca producir un debate”.

contraste, puesto que en el poema se plantean dos escenarios diferentes y escindidos mediante la reiteración tanto del verbo “imagínate” como de la fecha “Primero de mayo”. En la primera escena, se visualiza una Gran Avenida repleta de pancartas y la proliferación de líderes de izquierda, elaborando un ejercicio de memoria y reivindicación. En la segunda, desde el “imagínate ahora” se observa cómo el verbo deviene en incredulidad frente a una violencia situada en el presente por una amenaza militar.

En un comienzo, se presenta una voz poética apostrófica que guía al lector a la rememoración de significantes que son fácilmente identificados en su contenido político, entre ellos: Prestroika, (medida económica de la Unión Soviética), los líderes de izquierda (Che, Fidel y Palestro) y la efeméride del 1 de mayo (día del trabajador). En este proceso reubica las figuras políticas en posiciones de poder dentro del espacio público, desde lo visual en: “el monumento al Che delante del estrado” donde la hablante reposiciona la estatua que fue erigida en San Miguel por el entonces alcalde Palestro y que fue arrebatada del lugar el 16 de septiembre de 1973, a pocos días de iniciado el Golpe de Estado en una “operación limpieza” (Errázuriz, 2009, p.139) que consistió en eliminar todo símbolo de izquierda. Así como desde lo discursivo, en el verso: “Fidel hablándonos y sobre tus hombros”, que recuerda una visita del año 1971 durante el gobierno de Allende. Ambas situaciones dejan entrever la imposibilidad del retorno a una época.

En esta trama rememorativa, se incorpora la figura de Carlos Gardel en los versos: “Imagínate a Palestro autografiando/ fotos de Gardel cada 24 de mayo” los cuales, podrían interpretarse desde dos aristas; la primera, como figura metonímica del tango y la segunda, como representación simbólica de lo interpretativo.

La mención a Carlos Gardel se vincula inmediatamente al tango. En el poema se revelan marcas de lo popular y masivo en una caminata concurrida y donde está presente el motivo urbano, puesto que la hablante recorre una de las arterias de la ciudad. Sin embargo, la presencia de la mujer en el tango cuando está ligada a la ciudad, es desde la prostitución y en el poema se subvierte este rol para trocarlo en un activismo político enfocado desde la maternidad.

La inclusión de la fotografía de Gardel, se confronta con la imagen habitual de mujeres de la época que solían llevar las fotografías de sus detenidos desaparecidos a espacios públicos. Más aún si se considera que la fecha 24 de mayo recuerda la muerte del cantautor un 24 de junio de 1935. Es decir, también se trataría de la fotografía de un ausente. Asimismo, la repetición del mes de mayo, sumada a la referencia de la cultura argentina y a la relación filial de madre e hija trazada en el verso: “mi hija Tania con pañales limpios”, podría atribuirse a una intención de conectar esta experiencia con la dictadura padecida en Argentina (que inicia un 24 de marzo de 1976), especialmente con la Plaza de Mayo, lugar de encuentro para las madres de detenidos desaparecidos, donde asisten cada jueves con fotografías de sus hijos (as).

Por otra parte, el movimiento de las emociones que provoca escuchar a Gardel es evocado a partir de su imagen. Los sin voz, toman la voz de Gardel quien solía expresar lo que Barthes denomina como “grano de voz”, es decir “el cuerpo en la voz que canta” (Barthes, 1986, p.270). Uno de los rasgos más distintivos de su trayectoria artística corresponde a su rol interpretativo:

Gardel logra así un prodigio interpretativo. Mencionamos aquí no la calidad de su voz sino el sentimiento, los matices, de cómo expresa su dolor y conmoviendo al auditorio con todo lo que él le agrega, superando a esas letras que por un momento llegaban a ser un admirable grotesco, con dichos pintorescos y el peligroso lenguaje lunfardo, para esa época” (Aravena, 2003, p.70).

De manera que el silencio es sustituido por una voz corporeizada que se distingue por su tono dramático y por trascender más allá de la muerte. Además, la figura de Gardel remite a uno de sus tangos más connotados “Volver” el cual fue compuesto por Le Pera y trata el motivo de la ausencia, la nostalgia y la oscuridad de la noche: “la vieja calle donde le cobijo”, “Pero el viajero que huye/ tarde o temprano detiene su andar” “errante la sombras, te busca y te nombra”. Estas temáticas dan testimonio de lo que se enfrenta en el poema, la realidad del insilio. En este sentido, se forja:

[...] la incorporación de elementos reordenadores de una función de testimonialidad (basados en situar al cuerpo como suministro de verdad referencial), del lenguaje contestatario directo, registros propios a hablas sociolectales, así como de omisiones implícitas a una autocensura colectiva, o en contraparte proveyendo identidades que se tornan en expansivas por sus relaciones de disidencia o asimilación al orden rector, logran sustentar la presencia de distintos *nosotros políticos virtuales* (Navarro, 2020, p.581).

El poema da testimonio de un pasado en el que los cuerpos de una mujer con su hija a cuestas podían circular tranquilamente por las calles y expresarse políticamente. Así como también denuncia en un ejercicio de contrastes, cómo la llegada de la dictadura trajo consigo violencia, culminando con: “y militares/ sin ningún respeto/ nos apuntan”. De manera que un mismo recorrido, en una misma fecha, se torna en un peligró de muerte.

## A modo de conclusión

La producción poética de mujeres en los ochentas se caracterizó por disputar el lugar asignado a su género en un contexto dictatorial, una de las estrategias escriturales utilizadas fue reubicar sus cuerpos en las calles. En esta línea se ubican los poemas “Exilio” de Eugenia Brito y “Perestroika” de Hedy Navarro. Dado que, reelaboran simbólicamente el espacio asignado a la mujer en el ámbito de lo político y social, para ello crean desde voces poéticas femeninas que utilizan menciones explícitas al tango.

En “Exilio” el ambiente ciudadano nocturno, se distancia de la representación festiva del tango, para dar lugar a la representación de un espacio liminal graficado en el poema con el espacio físico del balcón, así como por lo fantasmagórico, es decir, elementos que dan cuenta de un tránsito y que funcionan como metáforas del exilio. Mientras que en “Perestroika” la rememoración del proyecto político de izquierda da lugar a una reivindicación de estos significantes políticos y luego, a la descripción de una escena violenta situada en un “ahora” que se corresponde con el periodo dictatorial. Además, en



una intención testimonial, alude a la figura de Carlos Gardel para manifestar la necesidad de expresarse con una voz propia en un entorno represivo.

La presencia del tango en este corpus podría pasar desapercibida, pero surte efecto para adentrarse en la experiencia del exilio/insilio, así como para sustentar un discurso que problematiza las lógicas patriarcales. En tanto estilo musical masivo y popular, permite un nuevo acercamiento a los poemas seleccionados, porque abre los caminos hacia nuevas lecturas en las que no se enuncia directamente una relación cuerpo y ciudad, puesto que se habla desde un contexto de censura y represión. Si no, que más bien, se comprenden dichas relaciones en contraste con el imaginario del tango.

BELÉN PÉREZ, M. Tango and women's bodies in the dictatorial city in: "Exilio" de Eugenia Brito y "Perestroika" de Hedy Navarro. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 71-82, 2023.

- **ABSTRACT:** *In the following article, the implications of the musical style of tango on female poetics from the late eighties in Chile will be analyzed. The selected corpus corresponds to the poems "Exilio" in *Vía Pública* by Eugenia Brito and "Perestroika" in *Mónologo de una hembra tardía* (1994) by Hedy Navarro. It is proposed that both explicitly allude to tango to represent womanhood in the dictatorial context, that is, as a strategy to avoid censorship and refer to topics such as patriarchal violence, exile and the violence of this period. So the poems resignify the tango's own imaginary and dislocate themes such as the city and the body to situate and exhibit the figure of women within the dictatorial panorama.*
- **KEYWORDS:** *Tango; feminine poetics; Chilean dictatorship; imaginary.*

## REFERENCIAS

ARAVENA, J. **El tango y la historia de Carlos Gardel**. Santiago: LOM, 2003.

AROS, P. Cuerpo de mujer: La ciudad como constructo en el discurso poético femenino desde los años ochenta a la actualidad en Chile. **Ángulo Recto:** Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, Madrid, v.9, n.1, p.5-15, 2017.

BARTHES, R. El grano de la voz. In: BARTHES, R. **Lo obvio y lo obtuso:** imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 1986. p.262-271.

BORGES, J. L. **El tango:** cuatro conferencias. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016.

BRITO, E. Cuestionando lo representable: la fotografía de Paz Errázuriz. **Nomadías**, Santiago, n.10, 2009.

BRITO, E. **Vía Pública**. Santiago: Editorial Universitaria, 1984.

- CAROZZI, M. J. Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, n.29, p.126-145, 2009.
- EPPLE, J. A. Palabras de mujer (entrevista a Heddy Navarro). **Confluencia**, Fort Collins, p. 119-125, 1991.
- ERRÁZURIZ, L. H. Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural. **Latin American Research Review**, Pittsburgh, p.136-157, 2009.
- ERRÁZURIZ, P. **Tangos**. Santiago de Chile, 1988. Fotografía.
- GADEA, C. A.; BÜNSOW, T. Las figuras de la mujer en el Río de la Plata a través de la poética del tango. **Civitas: Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v.17, n.2, p.284-303, 2017.
- NAVARRO, B. R. S. Los cuerpos ante el poder. **Acta Hispanica**, Budapest, n.II, p.573-585, 2020.
- NAVARRO, H. **Palabra de mujer: poesía reunida**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010.
- OLEA, R. La mujer ha salido al escenario, Es suya la palabra: Poesía chilena de los ochenta. **Hispanérica: revista de literatura**, College Park, MD, n.76-77, p.101-112, 1997.
- OLEA, R. Hablo como carente, pero hablo: La poesía de Eugenia Brito y de Carmen Berenguer en la actual literatura chilena. **Iberoamericana**, Madrid, n.40/41, p.52-61, 1990.
- QUEZADA, J. Eugenia Brito: Vía Pública. **Paula**, Santiago, Chile, n.439, 30 oct. 1984.
- SEPÚLVEDA, M. Cerros y paseos de Santiago: las poetisas y la ciudad dictatorial. *In*: SEPÚLVEDA ERIZ, M. **Ciudad Quiltra: poesía chilena (1973-2013)**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2013. p.92-120.
- VALDÉS, A. **Monólogo de la hembra tardía**: prólogo. [1994]. Recuperado de: <http://www.letras.mysite.com/navarro1.htm>. Acceso en: 25 mar. 2024.
- VARELA, G. **Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana**. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- VILLEGAS, J. **Antología de la nueva poesía femenina chilena**. Santiago: La Noria, 1985.

# THE DEATH OF ONESELF AND THE MEANING OF LIFE IN “NERO” BY MIGUEL TORGA

Maria Luísa de Castro SOARES\*  
Maria João de Castro SOARES\*\*

- **ABSTRACT:** This paper aim is to analyze the short story “Nero”, which is part of the work *Bichos* by Miguel Torga, following the hermeneutic method. In a first moment, some emphasis is given to the relations between the man, the environment, and the work of the poet from Trás-os-Montes who gives voice, to the tellus mater through his writing. In a second instance, the focus of this work is on the questions of finitude and the meaning of life, which involve responsibility, freedom, goals setting, and personal choices.
- **KEYWORDS:** Meaning of Life; Death; short story; “Nero”; Miguel Torga; *Bichos*.

## The Author and His Work

It is relevant to point out Miguel Torga’s image as a man, a doctor, and a writer, even though he himself states that “a poet has no biography, he has destiny” (Torga, 2011, p. 278).<sup>1</sup>

In *Diary V*, he conducts his “examination of conscience” (Torga, 1951, p. 17) and on April 7, 1949, he writes the following meta-text in which he seeks to self-define as a poet:

Throughout everything the artist goes through:  
First, through the joy  
of considering himself a creator  
In the bosom of nature;  
Then, through the sadness  
Of seeing what he has made die,  
Without having in his hands the certainty  
Of raising the dream again. (Torga, 1951, p. 17).

---

\* Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Escola de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Letras, Artes e Comunicação, Vila Real – Portugal. Universidade de Coimbra (UC), Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Coimbra - Portugal. ORCID: [orcid.org/0000-0002-4664-8190](https://orcid.org/0000-0002-4664-8190). [isoares@utad.pt](mailto:isoares@utad.pt).

\*\* Universidade de Coimbra (UC), Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Coimbra - Portugal. ORCID: [orcid.org/0000-0002-4674-1045](https://orcid.org/0000-0002-4674-1045). [msoares@fmed.uc.pt](mailto:msoares@fmed.uc.pt).

<sup>1</sup> On the biographical aspects of the author, see Rocha (2000).

Artigo recebido em 25/04/2023 e aprovado em 20/08/2023.

Between creative genius and the uncertainty of creation, all of Torga's writing reveals an introspective, shy man, isolated from the world and social relationships, with a profound attachment to the land and rural life. According to Miguel Torga's own words in his work *Diary XV*: "A long life is enough for everything. To be born in obscurity in Trás-os-Montes [and] to toil like a Moor [hard work] in adolescence in the lands of Santa Cruz" (Torga, 1990, p. 172).

His struggle began very early when he had to leave Trás-os-Montes and S. Martinho de Anta, the village where he was born in Portugal, to go to Brazil, where he arrived at the age of thirteen. This physical separation from his parent's home, however, left him with fond memories of the land and its people, as he wrote in his *Diary VII*:

In essence, it was good that I left the paternal home almost at birth. I always saw the straws of the nest as comforting feathers. There was no time for the slightest erosion. Wrapped in a dome of nostalgia that was never shattered, childhood impressions retain all the purity of a dawn without dusk. Timeless and mythical, the geographic landscape is a perpetual mirage to my senses; as for the human landscape, I discover such virtues in it that it seems I am truly a person only when I am close to it. (Torga, 1983, p. 65-66).

Having studied medicine, his work as a physician, which he conducted concurrently with his career as a writer, is regarded by him as equally serious and significant as writing. Both activities leave profound imprints on the person, whether they are made with a pen or a scalpel. The medical profession influenced his perspective and understanding of the world, enriching his knowledge of individuals and the myriad of issues that envelop them. As a doctor, Torga was an open individual, capable of listening to other's confessions and providing them with encouragement. As a writer, he reveals himself to be more reserved, isolated and unable to confide, except within his writings. The roles of a doctor and a writer do not always maintain a peaceful coexistence in the same person. The roles of a doctor and a writer do not always maintain a peaceful coexistence in the same person. There are moments when the poet bothers the doctor, and vice versa, and a person with two images ends up emerging: one who has dreams and ideals and therefore resembles the young; the other who understands and treats the elderly and is thus no less useful. The empirical being is entwined with this duality: at times he is an individualistic man, unique, and different, who isolates himself from the world and finds liberation through creation; at other times, he is the social man, the doctor who maintains constant contact with those around him and offers them support and encouragement.

The "Wonderful Kingdom" of Trás-os-Montes is the author's fictionalized portrayal of his childhood, his greatest love, and his focus of interest (Torga, 2018, p. 23-24, 33). It appears throughout his work, consistently celebrated as a land of both God and the Gods (Torga, 2018). It is not solely his land; it is also the land of all those who seek to deserve it. This profound admiration for the land drives the author of *Bichos* to value and poetically extol this mythical kingdom or place of rugged, earthy terrain closely associated with the human and sociocultural landscape. In this rough segment of Trás-os-Montes land,

he perceives what others may not and presents his truth without reservation, embracing reality, people, relationships, events, and facts, unafraid to challenge the *status quo* (Feijó, 2009; Soares, 2015). Simultaneously, he remains committed to his core beliefs, readily adjusting his positions when his truth necessitates it.

Torga has always fought for independence and human dignity, with his eyes-set on the people he feels a part of, and never consenting, at any moment, for the people to be deceived. Nonconformist with the abuses of power, in his struggle he displays a proud and conscious rudeness, revealing a personality endowed with an unwavering and solitary capacity for resistance. Throughout his career as a writer, he continuously sought, through his creative endeavors, to catalyze change in the world. The decision to adopt the pseudonym Miguel Torga was not arbitrary. The name Miguel evokes poets he admires, such as Cervantes and Unamuno, while the surname Torga, or heather, symbolizes the wild plant that grows in the rugged soil of all of Portugal but is particularly abundant in the mountains of Trás-os-Montes.

In his work, Miguel Torga reveals himself as a humanist who vehemently opposes social hypocrisy, tyranny, the erosion of freedom, and violations of human rights, expressing his rebellion against injustices. And, as he can only express himself through writing, he wages his battle through the poet's pen, a condition in which, as a creative genius or as a being inspired by the Muses, he finds himself in various ways.

In fact, most of the time he seeks solace in writing, where, there is a reflection on poetry and the condition of the poet (Sequeira, 1994), as well as a vision of Portugal, Iberia, and many universal human values. This holds true even when the central characters are animals, as is the case in the work *Bichos* (Soler, 1994).

The primary element in *Bichos* is the earth (Soares, 2015). It gives birth to all beings, generates everything, and harvests everything in an eternal cycle that oscillates between two facets - life and death – as a reality that continually renews itself.

The earth is maternalized both as the locus of death-birth metamorphoses and as the place of birth. And, on the other hand, the almost ventral cavities of the earth, imbued with diffuse maternal analogies, will evoke ideas and cults of death-rebirth and thus dialectically specify the theme of telluric motherhood. (Morin, 2002, p. 171).

It is certain that, for Miguel Torga, the earth is the telluric womb from which the first men, all beings, and the constituent elements of nature emanated. Due to this cosmic structure of the earth, which encompasses everything surrounds the beings, it generates a feeling of physical solidarity with space, forming an enduring partnership with humanity. Therefore, the poet only experiences fulfillment when in contact with this reality. The earth thus emerges as a mother-goddess, possessing an inexhaustible capacity to bear fruits, serving as the place where the poet seeks strength and finds fidelity (Lopes, 1993).

The passion that Torga reveals for his origins, his deep interest in understanding the place and its people, leads him to immerse himself in the land in search of his identity and in the hope that it may be the liberating image of the human condition.

Throughout the short stories of *Bichos*, the earth also assumes an essential importance. It is both a mother and a stepmother, as the earth is the generator of life and the cradle of death.

*Bichos* is included in the Portuguese “National Reading Plan”<sup>2</sup> for students in the 3rd cycle of basic education (which covers students aged between 12 and 14 years). Although it was not originally written for child readers as its explicit extratextual audience, it can be considered a work with dual reception, ambivalent literature, or crossover literature. This Torga’s work is composed of short stories in which a close connection between humans and animals is unveiled, with humans sometimes appearing almost as irrational beings, while the animals possess souls, emotions, and certain human-like characteristics (Silva, 2008). In fact, in this array of animals, humans are not absent, living and coexisting alongside one another. So that, the “beasts” in each short story may represent animals with human feelings or humans dressed as animals. In the Torguian universe “men and beasts” share many common traits (Santos, 1997, p. 125-146).

At the time when the author published the work *Bichos*, there was a concern for social commitment, which the author did not ignore. Through this “Noah’s Ark” (Torga, 1995, p. 7), albeit subtly and through symbolism, he aimed to convey an educational influence upon the reader. This concern is evident in the author, who appears to have lost hope in the present; and the work primarily represents a wager on the future: “Literally betting on the future is a beautiful game, but it is a game of those who have already resigned themselves to losing the present” (Torga, 1995, p. 8-9).

“Noah’s Ark” (Torga, 1995, p. 7), which, according to the Scriptures, preserved all species of animals from the fatal flood, is used by Torga in the political context of the New State (Estado Novo) to preserve values he considers essential (Sada, 2018), such as freedom. And the writer, in this vision of the future, does not intend to walk alone “like a stray wolf” (Torga, 1995, p. 9). This vow of solidarity, fraternity, and freedom is present in all the stories of *Bichos*, notable in the short story “Vicente”, a black crow who embodies the spirit of rebellion and revolt against a “lord” (Torga, 1995, p. 134). However, “Vicente” finds himself compelled to yield, as he realizes that everything is fruitless in the face of an unshakeable will. In the short story “Nero”, the theme of the meaning of life is also addressed, which is related to finitude, the universal reality of death, and the return to the *tellus mater*. The short story “Nero” also directs the reader to the individual importance of constructing a meaningful life, which involves defining goals and making choices based on responsibility and freedom.

The yearning for freedom, a desire to sever social bonds and forge ahead, is indeed implicit throughout *Bichos*, a work intended for readers. The author extends this invitation to the reader personally in the narrative’s preface, where he declares: “It’s time to welcome you to the gateway of my little “Noah’s Ark” (Torga, 1995, p. 7).

---

<sup>2</sup> Plano Nacional de Leitura (PNL). The PNL is a Portuguese national program whose mission is to develop the reading skills and habits of basic and secondary school students, so that they can better respond to the challenges associated with personal, professional, social, and cultural development.

## The Death of Oneself and the Meaning of Life in “Nero’s” short story

The short story “Nero”, which opens the work *Bichos*, has a circular construction. It begins with the dying state of the partridge dog, which is acutely aware of the imminent end of its existence, and ultimately returns to that same moment, culminating in death. The contemplation of whole life entails considering not only its contents but also its limits and finitude (Azevedo, 2007; Kronman, 2007).

The narrative does not adhere to a linear chronological timeline. Instead, the life of the central character unfolds through flashbacks or analepsis between the initial state and the final state. It is through memories that Nero’s life episodes are recalled, revealing that the timelines of the past and the present run almost parallel. The past recalls various simple actions in the character’s life, but it is the present, marked by his dying state and subsequent death, that concludes the natural cycle of life. Life as a whole is a totality constrained by death (Azevedo, 2007; Kronman, 2007).

In the form of an autobiographical memory, the discursive level of the text consists of the Nero’s reflections. As he nears death, he engages in a retrospective narrative of his life, emphasizing his past vigor and joviality, contrasting it with his current physical decay and abandonment. This short story underscores the dichotomy between life and death and places these two realities in direct confrontation.

Nero’s memories are the way through which the most significant episodes of the protagonist’s life are recovered in the story. At the outset of the narrative, two temporal planes emerge: the present, already overshadowed by the death and physical decay of the dog, and the sense of abandonment that he experiences, and the past, filled with accounts of youthful adventures that showcase his vitality. The following passage is illustrative of this dynamic: “He was feeling worse and worse. He couldn’t even raise his head now. And so he let it rest gently upon the ground and remained like that, weakly stretched out, waiting” (Torga, 1950, p. 22). The current state of death contrasts sharply with other expressions of the character himself, which reveal his zest for life and allude to his past: “But Nero was a dog with dignity. Rabbits! They were the sport of mastiffs, of stray homeless curs and the rest. Neither he had he ever been a lap-dog” (“Era um cão que se respeitava, que tinha dignidade. Borgas dessas eram lá com rafeiros, com jecos do fado e do mundo”) (Torga, 1950, p. 29; Torga, 1995, p. 22)<sup>3</sup>.

The confrontation with the totality of life and the limit imposed by mortality makes it difficult yet also imperative to address the question of life’s meaning (Kronman, 2007; Routledge *et al.*, 2013; Tomer, 2012). Thus, near the end of his story, Nero constructs a life narrative in search of the meaning of his existence, ultimately leading him to the realization that his life was indeed worth living.

Meaning is central to human existence (Frankl, 2017). Viktor Frankl (2017) considers the will to find meaning as a primary and universal human motivation, arguing that the main goal in life is not pleasure or power, but the discovery of meaning and value in life.

---

<sup>3</sup> The Portuguese-language quotation is also displayed because it does not have a perfect match with its English translation.

Meaning in life can be defined as the direction or purpose that an individual seeks, along with the subsequent subjective and dynamic evaluation of one's life as more or less meaningful (Schnell, 2021). A meaningful life corresponds to the fundamental belief that life is worth living and is grounded in the evaluation of one's life as coherent, significant, oriented, and belonging. This coherence involves a sense of comprehensibility and consistency, where one experiences that perceptions, actions, and goals make sense, leading to a coherent view of self and the world. Significance pertains to the perception of one's decisions and actions as having resonance and consequences. Orientation relates to the existence of a clear direction or purpose, and belonging involves perceiving oneself as part of a whole, having a place in the world (Schnell, 2021).

For Steger (2012), meaning is a network of connections, ways of understanding, and interpretations that help individuals understand their experiences and formulate plans, directing their energies toward realizing desired futures. Meaning in life encompasses the experience and reflection on contexts of meaning that are related to life (in general), personal life, or its various moments (Beike; Crone, 2012). However, the meaning of life generates a sense in individuals that their lives matter, that life makes sense, and that it is more than the sum of all past moments, their seconds, days, and years (Steger, 2012).

Individuals actively construct the meaning of their lives on a day-to-day basis (Kronman, 2007; Sommer; Baumeister; Stillman, 2012). Autobiographical memory (Beike; Crone, 2012) and nostalgia (Routledge *et al.*, 2013) are cognitive processes that facilitate the construction of meaning in life, the creation of a meaningful life narrative. It is through the recollection of remarkable autobiographical experiences (which serve as units of meaning in his life) at the moment of his death, during a state of pain and suffering, accompanied by nostalgia, that Nero constructs the narrative of the evolution of his identity, the story of his existence (Bluck; Habermas, 2000). Through this process, he finds the meaning of his life, and recognizes that life is worth living.

Throughout the story, the protagonist experiences several moments corresponding to his individual maturation process, including the journey, the change in maternal diet, the challenges of education, hunting, mating, and the education of his son. Nero's life truly begins to take shape when he finally acquires his own name, an identity, during the transfer of ownership. At that moment, the partridge dog starts to feel like someone's possession. The transfer of ownership immediately results in a transition from the mother's care to the caresses of the new owner, accompanied by growth due to the shift from the mother's food to that provided by the girl. However, this change of ownership is not without suffering for Nero's during the journey. Nero still vividly remembers the roughness of the road traveled during the journey, which marked his transition from dependence on the maternal nest to the new home. This journey also represented his separation from his mother and the beginning of his relationship with the maternal substitute (the young mistress), the beginning of his journey towards autonomy. The act of receiving a name represents another significant event in Nero's life, because, until then, he was just another dog, lacking a name and an identity:



The name had fastened itself to him when he arrived. Until then he had been nobody in the place where he had been born – a poor ungainly whelp, nameless, very fat and crazy, always glued to the dug the very end of his mother’s belly (...). When he was two months, he made that long journey full of fear, in the untender arms of a stranger. But when arriving he had basked in the warmth of the reception that the daughter had given him. (Torga, 1950, p. 25).

The reference to the “young mistress” foreshadows the significance she will hold for Nero throughout the narrative and highlights the importance of relationships with others and emotional bonds as sources of meaningful experiences and meaning in life (Hicks; King, 2009). She is the most loyal owner, the one who gives him with the most affection, and the last one to see him alive. Her presence symbolizes both welcome when Nero arrives and of farewell, when she visits him in his dying moments, shedding tears that reveal the inevitability of mourning, a product of their friendship.

The arrival of the “young master” provided Nero with confirmation that someone owned him, thus influencing his relationships within the household. However, the “young master”, who was described as “the son, a doctor, who lived a long way away” (Torga, 1950, p. 25), was merely his rightful owner. Nero’s true affection was reserved for the young master’s sister, despite considering himself as part of the family’s property.

The others only looked after him and gave him his food so that the doctor should have a dog when he came home. Nero, however, looked upon the three in the house as his masters, the old man and his wife and daughter; with these he had lived through the whole eight years of his life (...). What he really liked was the crystalline voice of his young mistress, the prodigal way the old woman had with her and the old man’s horny hand. (Torga, 1950, p. 25).

One of the significant aspects in the evolution of the central character is the challenge he encounters while preparing for the hunting trip. Initially, his immaturity prevents him from realizing that the guidance provided is intended for his personal growth, preparing him for life and for his future work. He refers to these teachings as “the calvary of instruction” (Torga, 1950, p. 26).

In this first instance he ran after the handkerchief, thinking the whole thing was a game. Later, he saw that it was serious, that this game had another purpose.

“- Go and get it, Nero! Good boy!”

He acted as if he didn’t understand. And the other, after trying over and over again, tired of coaxing him, gave him a sharp cut with his stick. That was his first taste. (Torga, 1950, p. 26-27).

Nero’s first hunt, his initial foray into the occupation where he applied his acquired knowledge, provided him with previously unknown sensations of pleasure. It became one of the pivotal moments in his life. He attributed great significance to it himself:

It had been the first great moment of his life! It was after that, that the hills began to tell him things they had never told him before. He began to learn that along their spine on cold, calm mornings as the sun was rising, the nimble partridge would be pecking at the cokhsfoot. (Torga, 1950, p. 27).

Although Nero used to linger in the nest until late, the sensation of relishing the hunt overcame the morning's indolence. After this moment, the dog began to understand what was transpiring around him, along with the potentialities and resources that existed beyond the yard.

Beneath this excerpt of the short story lies a portrayal of the education of children in schools during the New State in Portugal, the period in which *Bichos* was published. Etymologically, the word educate originates from Latin, *educare*, which in turn derives from *e-ducere*, meaning to conduct or to lead. The education model in the Portuguese New State revolved around the authority of the teachers, the transmission of knowledge by them, and the memorization and repetition of learning content by students (Torga, 2018). The connection between knowledge and practical application was not emphasized (Torga, 2018), and the critical and creative capacity of children was not encouraged. School education, from the earliest ages, also aimed to instill moral values, and cultivate a spirit of submission, obedience, respect for authority figures and conformity to the established order, based on the trilogy of God, Nation, and Family. This is evident in the texts and phrases that were mandatory in reading manuals for “Elementary Primary Education” (now the First Cycle of Basic Education) (Portugal, 1932)<sup>4</sup>. Examples include: “To command is not to enslave; it is to lead.”; “The easier obedience is, the softer the command”; “Obey, and you will know how to command.”; “In the midst of noise nobody understands each other, that’s why in the revolution, nobody respects each other.” (Amado, 2007, p. 232; Coelho, 2015, p. 20-37; Portugal, 1932, p. 505-510).

It was also common practice in “Elementary Primary Education” to employ physical punishment, such as “the ruler of five eyes” (Torga, 2018, p. 31) and the stick/bamboo cane as a means to correct mistakes, discourage students’ inattention, and regulate behavior, which was legal and accepted by parents (Coelho, 2015). Nero considered these punishments unfair. Many children in Portuguese schools under the New State disliked school due to the severity of the teachers and the inflicted punishments (Coelho, 2015). Those with learning difficulties might have been particularly affected.

The ideological foundation of the New State is characterized by “economic, social and moral centralism, a rural ideal, anti-parliamentary democracy, anti-communism, limited schooling, and limited access to knowledge” (Carvalho, 1996, p. 728)<sup>5</sup> It involved

---

<sup>4</sup> Portugal, Ministry of Public Instruction, General Secretariat, Decree-Law n° 21:014, March 21, 1932. This Portuguese Decree-Law makes it mandatory to insert certain phrases in officially adopted reading books.

<sup>5</sup> As Rómulo de Carvalho states: “The inconvenience of people knowing how to read was not in the fact of reading but in the potentially dangerous use it could lead to. Through reading, people would gain access to knowledge of corrosive doctrines and dubious faculties, as Alfredo Pimenta point out; and if this consequence was inevitable, then it might be better to close the schools, keeping them accessible only to well-behaved children of the bourgeoisie interested in preserving their privileges.” (Carvalho, 1996, p. 728).

the “inculcation of state values and control of minds”, which was primarily carried out through the school system (Coelho, 2015, p. 23). As Paulo Freire states:

When I speak of education as intervention, I am referring to both to that which aspires to radical changes in society, in the fields of economy, human relations, property, the right to work, access to land, education, healthcare, and to that which, on the contrary, reactionarily seeks to immobilize history and maintain the unjust order (Freire, 2002, p. 42).

The New State’s education policy fits into the latter category, as it aimed for conservatism, consolidating the prevailing ideology, molding minds, creating followers, and maintaining the stability of the regime and the closed society.

However, in contrast to the prevailing political ideology, Miguel Torga (1950, p. 27) argues that, as happened with Nero, it is through education and instruction that one can personally grow, that new horizons can be unveiled, and that doors can be opened beyond the backyard: “The hills began to tell him [Nero] things they had never told him before”.

In the existential context, the sense of belonging arises from the experience of finding one’s place in the world, being part of something greater than oneself, experiencing social inclusion, and establishing and maintaining relationships with others. People often describe interpersonal relationships as a significant source of meaning in life, including emotional connections with friends and family (Schnell, 2021). At least for some people, having a child is also a goal and another source of meaning in life (Schnell, 2021; Baumeister *et al.*, 2013). One of the most poignant moments in the narrative is the memory of the son, Jau. It represents the joy Nero once felt in having a son right by his side, nurturing and admiring him, even though the little guy inherited some of his mother’s traits: “But the little best had its mother’s bad points: not much of a nose and impatient in the following” (*Mas o raio herdara os defeitos da mãe: mau nariz e um pouco de sofreguidão*) (Torga, 1995, p. 23; Torga, 1950, p. 29) (see Footnote 5). The mentioned flaws lead to the son’s loss, as he does not adhere to the rules governing partridges during hunts. The act of giving Jau to a villager from Jurjais only deepens Nero’s sense of isolation and intensifies the loneliness that has taken hold of him.

The significance of the son becomes evident when, on his deathbed, Nero regrets not having a successor to “take his place in the corner” and inherit his nesting ground. These episodes, which Nero considered most important throughout his life’s retrospective, underline the contrast in the character’s past and present, symbolize the hero’s journey, and represent a process of individual maturation that culminates in the acceptance of mortality in the face of imminent death. Nero comes to recognize who he once was, how he has evolved, and becomes aware of the physical deterioration he has experienced, which places him in a state of decrepitude on the brink of his end. The theme of the irreversibility of life, the certainty of death, and the experience of loneliness in death are concepts that permeate the entire short story.

Nero, aware that he has nothing left to do and that his only task is to die, understands that he can no longer “dream of a beautiful burial” like so many he had

seen, with a yellow and white coffin, followed by everyone. That was only for humans [whether they are rich or poor]” (*Isso era só para gente, rica ou pobre*) (Torga, 1995, p. 11; Torga, 1950, p. 22) (see Footnote 5). The character realizes that his destiny won't have this grandeur, and that his final resting place will be “a sad burial place beneath the fig-tree in the garden. Their [dogs and cats of the house] cemetery was there” (Torga, 1950, p. 22). In this moment when Nero anticipates his death, there's the first - and perhaps the only - acknowledgment of a dog's inferiority compared to a human being. Yet, it's also a recognition that death is the great equalizer among humanity.

Near the end of the narrative, the reader witnesses the certainty of death and the anguish of realizing that it is even desired, considering the lamentable state in which the protagonist finds himself. Therefore, when evoking the past, there is also a great sense of nostalgia and some dissatisfaction:

Because, in spite of his blue blood, who was it that had barked at the wolves, at the fox and the weasel when they had brought fear and consternation on the hen-run? When all inside was suspense? He had. He, Nero, who was dying there, without a fang, with his bladder in blood, blind of one eye. And to think what he had been! Nimble, handsome, and the pride of his generation. Illusions of the world!

Indoors they were frying meat: he heard them clearly. In other times it would have been sufficient to make him slaver at the mouth and down his chin. Now, even the very memory of all that sent deep agonies down into the pit of his stomach. Decayed – all of him! They were frying meat, perhaps pieces of fat pork, browned and toasted. (...) Curse his life! And the rascally cock treading a hen. (Torga, 1950, p. 30).

In the short story “Nero”, the partridge dog is at the center of the story, perceiving the other characters through his own perspective and in relation to himself.<sup>6</sup> He is a character who evolves throughout the narrative, with psychological density, and everything is narrated to the reader from his viewpoint or perspective.

For this reason, he assumes the role of an autodiegetic narrator, which means he is the “entity that conveys information derived from his own diegetic experience within the story; in other words, having lived the story as a character, the narrator draws upon this experience to construct his account” (Reis; Lopes, 2002, p. 257). Consequently, it is through this internal perspective that the past events are unveiled, the present is perceived, and that the characters are characterized, whether by alluding to their behavior or by explicitly referencing their attributes. The tragic view of the present and the nostalgia about the past are conveyed through the gaze of the main character.

---

<sup>6</sup> The secondary characters (the young mistress, the young master, the hunter, and the son Jau) are valued or devalued according to the relationships they have established with Nero, the central character. They are flat characters, who do not evolve during the action, and their attributes are not explicitly stated through direct references but rather based on the significance that Nero assigns to them throughout the narrative. As for the other figures, they appear in the story only as supplementary elements that enrich the retrospective on the central character's life, thereby contributing to their characterization.

Only at the end of the short story, when no more memories were granted to the dog, does the textual author, assume the role of recounting the moments of happiness that Nero experiences, when he sees the “young mistress” mourning his death and watching him in his final moments. Such an account can only be observed from an external perspective, distinct from that of the character.-

Through the fringe of his eyelashes, he made out her face; she was crying. He let fall eyelids, content.

And at night, when the moonlight was flooding its fullness into the bare tiles of the house, and the hills of St. Dominic were beckoning to him from the distance, longing for them and delicate touch of his paws; When the scent of the last partridge had evaporated with him, when the cockerel began to herald the morning that was coming near, and when the picture of his small pup had vanished from his consciousness, Nero closed his eyes for the last time, and died. (Torga, 1950, p. 30-31).

After saying goodbye to everyone and seeing his “young mistress” cry, Nero ultimately passes away content, much like someone who harbors a desire to leave a lasting imprint on this world and to feel that they have been loved.

Without being anthropomorphized, the dog Nero is an animal that engages in introspective contemplations that form the foundation of the plot in this short story, which serves as a metaphor for what a happy human life can be: unpretentious and simple, yet remarkable and capable of eliciting joy.

As previously mentioned, *Bichos* is a bet on the future, as the author has lost hope in the present. In this anthology, each character also serves as a symbol: Nero transcends the role of a hunting dog obedient to his master and, from a social and political standpoint, represents the individual who, lacking freedom, and subject to imposed behavior, finds contentment in everyday life. From an individual perspective, even though his life followed a common path, it was filled with meaningful experiences: he possessed his own identity, a name, proved indispensable to his owner, fulfilled his duties, demonstrated competence, valued by all, earned the respect of others, and was loved. In essence, from Nero’s viewpoint, it was a life where relationships with held significance, goals were achieved, and it was a meaningful life worth living.

Nero’s death represents the tragic culmination of a life. As the dog approaches his end, he contemplates the question of life and death as two contrasting realities - the tragic view of the present and the nostalgic memory of the past. Yet, these contrasting realities complement each other because finitude is an inherent aspect of life.

Close to the moment of death, Nero contemplates lives the future of his final moments, seeking to find the meaning of his existence. Consequently, the moment of death can be seen as “the last moment of life, the indefinable instant of transition in which the entirety of life is assumed, accepted, and transformed [...]” (Azevedo, 2007, p. 434). Nero thus emerges as one who has discovered the meaning of life in this very moment.

The meaning of life is intricately linked to the meaning of death (Tomer, 2012). In his final moments, facing his own mortality and the impending end, Nero also seeks meaning in his death. As he discovers the meaning of life, Nero simultaneously imparts significance to what might have seemed devoid of it: chance, tragedy, and even his own death. The sense of belonging, the assurance that he was respected by all, his competence in fulfilling his responsibilities, and the achievement of his life's goals led him to the judgment that life had meaning and was worth living. This realization allowed him to accept death with less fear, finding some satisfaction, peace and emotional well-being in those moments (Tomer, 2012).-

Death, besides being an existential condition (it arises within the context of life and corresponds to the inevitable reality of its finiteness) is also an enigma, "the metaphysical vertigo of nothingness or, more so, the awareness of mystery, the dramatic intuition that it is the gap through which the infinite looms." (Azevedo, 2007, p. 425).

Nero accepts death with resignation, experiencing both anguish and, simultaneously, relief and liberation due to his pitiable state, physical limitations, and suffering (Tomer, 2012).

But, in this final moment, he also grapples with the anguish of non-being, the question of what will be afterward, the post-death, eternity – "I, who I am now, will soon cease to be (...) What will become of 'me' when I do not exist?" (Azevedo, 2007, p. 428). The body will be buried, like those of other domestic animals and that of the human being. Death is not depicted as an extinction, but as transformation into another level of existence, a return to *tellus mater, fons et origo*, a union with the Cosmos. It is therefore accepted as a process, the conclusion of a natural cycle, where nothing is extinguished, and everything is reintegrated in anticipation of a new rebirth.

## Conclusion

*Bichos* can be considered a work of dual reception, ambivalent literature or crossover literature and is included in the Portuguese government's National Reading Plan for students in the 3rd cycle of basic education (from 12 to 14 years old).

Having chosen an animal so closely related to humans as the central character, Miguel Torga endowed it with human characteristics while still retaining the essence of the animal. The short story revolves around a common issue shared by both humans and animals: life and death. These contrasting realities complement each other, as life is inherently constrained by death.

Written in 1940, during the Portuguese dictatorship of the New State, the short story "Nero" focuses on existential questions of finitude and the meaning of life. The narrative does not adhere to a linear progression of chronological time. Through analepsis, the autodiegetic perspective of the partridge dog Nero, which means the narrative viewpoint from the protagonist, shifts to the past when he dies. Through autobiographical memory, Nero recovers and evaluates the most significant moments of his existence (units of meaning in his life), constructing his life narrative, and realizing that life was

worth living. Therefore, Nero draws the reader's attention to the value of life and its inevitable end, emphasizing the importance of creating a meaningful life. Therefore, Nero serves as a reminder to the reader about the value of life and its inevitable end, emphasizing the importance of creating a meaningful existence. In a country dominated by illiteracy (in 1930, 70% of the Portuguese were unable to read, were illiterate) (Mónica, 1977), the issue of education was also addressed by Miguel Torga, in the short story "Nero". Although education faced several problems during this period, such as teacher authoritarianism, a disconnect between curriculum content and real-life applications, and the use of physical punishment, the author emphasizes that education still plays a role in fostering personal growth, knowledge acquisition, and broadening horizons. This perspective stands in contrast to the ideology of the ruling class during the New State era, who regarded illiteracy and rural lifestyles (Mónica, 1977) as virtues that helped preserve the existing political and social order.

The meaning of life is interconnected with the meaning of death, and in his final moments of his life, Nero also searches for meaning in his death. Death is not regarded as extinction, but rather as a return to the *tellus mater*, where nothing is extinguished, and everything is reintegrated for a new rebirth.

For Torga, humans must be able to achieve self-realization in the world. They must unite with the earth, and remain faithful to it, so that life gains meaning, and the sacred itself finds expression. The land represents a concrete and natural place for humans. Life unfolds on earth and must be fulfilled there. The origin of life and time is rooted there. To the poet, the earth resembles a maternal womb. In his homeland, he discovered tenderness and suffering, the ordinary people with their joys and sorrows, their tranquility, and their effort. Torga's *telurism* is consistently expressed through his attachment to the land, which is made explicit in the spaces where his stories take place.

In the short story "Nero", allusions to hunting in the hills, to the lamp fig tree in the backyard, and to the chicken coop are not uncommon (although the physical space is underestimated in comparison to the psychological space). These references serve to uncover Nero's internal conflict between who once was and who he has become. Nevertheless, the entire narrative underscores that Nero's adventures and mishaps unfold in an environment where the land holds a pivotal significance, much like in other short stories by the same author.

The almost umbilical connection to the landscape of the village, the mountains, and the natal humus is realized through a process of experiencing and communing with nature, embracing its instinctive, sometimes violent, and even sacred aspects. Indeed, in Miguel Torga's works, nature can be considered a metaphor for the forces of the universe. The trees, the flowers, the wind, the rocks, the snow, the moon, and the sky, mentioned in this short story, are the elements that best convey, in Torga's fiction, these manifestations of universal life, spirit and the absolute.

A reflection remains to be made about the work *Bichos*. Among the fourteen short stories that comprise the work, nine end in death and five celebrate life. In Miguel Torga's writing, the themes of death and life carry underlying values. Fidelity, loyalty, honor, and justice are motivations present in all the short stories. Thus, it becomes apparent that

death, being the tragic condition of life, is linked to the concept of purification. Implicit in death is the desire for rebirth and the purification of the human condition.

SOARES, M. L. de C.; SOARES, M. J. de C. A morte de si mesmo e o sentido da vida em “Nero” de Miguel Torga. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 83-98, 2023.

- **RESUMO:** Neste artigo, seguindo-se o método hermenêutico, tem-se por objetivo a análise do conto “Nero” inserido na obra *Bichos* de Miguel Torga. Num primeiro momento, dá-se algum relevo às relações de implicação entre o homem, o meio e a obra em geral do Poeta de Trás-os-Montes (Portugal) que dá voz, através da escrita, à *tellus mater*. Num segundo momento, o foco deste trabalho, é a questão da finitude e do sentido da vida, que passa pela responsabilidade, pela liberdade, pela definição de objetivos e por escolhas pessoais
- **PALAVRAS-CHAVE:** Sentido da vida; Morte; Conto; “Nero”; Miguel Torga; *Bichos*.

## REFERENCES

AMADO, C. M. M. **História da pedagogia e da educação:** Guião para acompanhamento das aulas. Évora: Universidade de Évora, 2007.

AZEVEDO, M. C. Valores culminantes: Educação para a morte/ educação para a vida. In: BOAVIDA, J.; DUJO, A. G. del. (org.). **Teoria da educação:** Contributos ibéricos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007. p. 417-446.

BAUMEISTER, R.; VOHS, K.; AAKER, J.; GARBINSKY, E. Some key differences between happy life and meaningful life. **The Journal of Positive Psychology**, Abingdon, v. 8, n. 6, p.505-516, ago. 2013.

BEIKE, D.; CRONE, T. Autobiographical memory and personal meaning: stable versus flexible meanings of remembered life experiences. In: WONG, P. T. P. (ed.). **The human quest for meaning:** theories, research, and applications. New York: Routledge, 2012. p. 315-334.

BLUCK, S.; HABERMAS, T. The life story schema. **Motivation and Emotion**, New York, v. 24, n. 2, p.121-147, jun. 2000.

CARVALHO, R. **História do ensino em Portugal.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

COELHO, J. M. S. O ensino primário no Estado Novo português. **Aurora:** Revista de Arte, Mídia e Política, São Paulo, v. 8, n. 22, p.20-37, fev./maio 2015.

FEIJÓ, E. J. T. A geo-cultura dos contos de Miguel Torga e o seu progressivo desaparecimento: De *Bichos* a *Novos Contos da Montanha*. **Veredas**, Coimbra, v. 11, p.167-184, maio 2009.



FRANKL, V. **A falta de sentido na vida**: psicoterapia para os nossos dias. Lisboa: Editorial Pergaminho, 2017.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HICKS, J.; KING, L. Positive mood and social relatedness as information about meaning in life. **Journal of Positive Psychology**, Abingdon, v. 4, n. 6, p.471-482, nov. 2009.

LOPES, T. R. **Miguel Torga**. Ofícios a “um Deus de terra”. Porto: Edições Asa, 1993.

KRONMAN, A. **Education’s end**: Why our colleges and universities have given up on the meaning of life. Binghamton, New York: Vail-Ballou Press, 2007.

MÓNICA, M. F. “Deve-se ensinar o povo a ler?”: a questão do analfabetismo. **Análise Social**, Lisboa, v. 13, n. 50, p.321-353, 1977.

MORIN, E. **L’Homme et la mort**. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

PORTUGAL. Ministério da Instrução Pública. Secretaria Geral. Decreto-Lei nº 21:014, de 21 de março de 1932. Torna obrigatória a inserção de determinados trechos nos livros de leitura adotados oficialmente. **Diário do Governo**, Lisboa, Série I, n. 68/1932, 1932. Available at: <https://dre.tretas.org/dre/2446197/decreto-21014-de-21-de-marco#anexos>. Access on: 21 mar. 2024.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.

ROCHA, C. **Miguel Torga**: fotobiografia. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000. Prefácio de Manuel Alegre.

ROUTLEDGE, C.; SEDIKIDES, C.; WILDSCHUT, T.; JUHL, J. Finding meaning in one’s past: nostalgia as an existential resource. *In*: MARKMAN, K.; PROULX, T.; LINDBERG, M. (ed.). **The psychology of meaning**. Washington, DC: American Psychological Association, 2013. p. 297-316.

SADA, R. C. R. **Um só ou muitos Bichos**: uma “literatura menor” torquiana dentro do Estado Novo. 2018. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SANTOS, J. C. Homens e Bichos: a questão do “humano” em alguns contos de Miguel Torga. *In*: FAGUNDES, F. C. (coord.). **“Sou um homem de granito”**: Miguel Torga e seu compromisso. Lisboa: Edições Salamandra, 1997. p. 125-146.

SCHNELL, T. **The Psychology of meaning in life**. London: Routledge: Taylor & Francis, 2021.

SEQUEIRA, M. C. Essa Estranha Condição de Poeta: “Bichos” de Miguel Torga. *In*: AAVV. (org.). **Actas do Primeiro Congresso Internacional sobre Miguel Torga**:

Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994. p. 97-106.

SILVA, S. R.. “Os bichos são homens e os homens são bichos”: Leituras de *Bichos*, de Miguel Torga. **Revista Portuguesa de Humanidades**: Estudos Literários, v. 12, n. 2, p. 193-200, 2008.

SOARES, M. L. C. Os *Bichos* de Miguel Torga: um dicionário da terra. *In*: ANES, M. A. (coord.). **Negrilho**: homenagem a Miguel Torga. Chaves: Alecrim & Alfazema, 2015. p. 293-303.

SOLER, E. L. De *Bichos* y otros animales (en la literatura catalana). *In*: AAVV. (org.). **Actas do Primeiro Congresso Internacional sobre Miguel Torga**: Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994. p. 263-275.

SOMMER, K.; BAUMEISTER, R.; STILLMAN, T. The construction of meaning from life events: empirical studies of personal narratives. *In*: WONG, P. T. P. (ed.) **The human quest for meaning**: theories, research, and applications. New York: Routledge, 2012. p. 297-313.

STEGER, M. Experiencing meaning in life: Optimal functioning at the nexus of spirituality, psychopathology, and wellbeing. *In*: WONG, P. T. P. (ed.). **The human quest for meaning**: theories, research, and applications. New York: Routledge, 2012. p. 165-184.

TOMER, A. Meaning and death attitudes. *In*: WONG, P. T. P. (ed.). **The human quest for meaning**: theories, research, and applications. New York: Routledge, 2012. p. 209-231.

TORGA, M. **Portugal**. Lisboa: Dom Quixote, 2018.

TORGA, M. **Diário XII-XVI**. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

TORGA, M. **Bichos**. 19. ed. Coimbra: Ed. do autor, 1995.

TORGA, M. **Diário XV**. Coimbra: Ed. do autor, 1990.

TORGA, M. **Diário VII**. 3. ed. Coimbra: Ed. do autor, 1983.

TORGA, M. **Diário V a VIII**. 5. ed. Coimbra: Ed. do autor, 1951.

TORGA, M. The pointer. *In*: BRASS, D. **Farrusco**: the blackbird and other stories from the Portuguese. London: George Allen & Unwin, 1950. p. 22-31.

# “FLORES” COMO UN SIGNO PROVOCADOR EN EL PAISAJE MISTRALIANO DE *POEMA DE CHILE*

Mario MOLINA OLIVARES\*  
Mauricio FERNÁNDEZ SANTIBÁÑEZ\*\*

- **RESUMEN:** Este artículo aborda las representaciones de la flora en *Poema de Chile* de Gabriela Mistral. Para ello la argumentación utilizará la categoría teórica del paisaje. Al respecto, el análisis se concentrará principalmente en la lectura crítica del poema “Flores” y en otros textos del mismo libro. Primero, el discurso naturalista se estudia en la interconexión entre seres vegetales y rocosos. Segundo, el discurso pedagógico se suma al naturalista mediante la parte del poema dedicada a la canción de cuna. Tercero, la articulación de lo naturalista y pedagógico se expresa al final del poema con la reflexión sobre lo social. La hipótesis de lectura sostiene que la representación de las flores funciona como un signo provocador que permite acceder a una visión transformadora de las negatividades que aquejan a los sujetos invisibilizados: la voz de la mamá-fantasma configura una agencia que busca superar las exclusiones y se apoya en el paisaje natural para ello.
- **PALABRAS CLAVES:** Gabriela Mistral; flores; paisaje; naturalista; pedagógico; social.

## Preliminares

Dentro de la gran cantidad de estudios dedicados a la producción poética de Gabriela Mistral, Soledad Falabella (1999, p. 37) destaca *Poema de Chile*<sup>1</sup> como un texto “absolutamente crítico para entender toda la obra de la autora”. En específico, las distintas voces al interior de *Poema de Chile* dan cuenta del viaje de una madre a la tierra natal para salvar a un niño-ciervo abandonado. Durante este proceso, la representación de la flora se convierte en un eje productor de sentido: es un espacio pedagógico donde se encuentran

---

\* Universidad Católica Silva Henríquez (UCSH), Facultad de Educación, Escuela de Artes y Humanidades, Santiago – Chile. mmolina@ucsh.cl.

\*\* Universidad Católica Silva Henríquez (UCSH), Facultad de Educación, Escuela de Artes y Humanidades, Santiago – Chile. mfernandez@ucsh.cl.

<sup>1</sup> Según diversos estudios sobre *Poema de Chile* (Falabella, Guerrero, Bortignon), la edición de 1967 de Pomaire presenta diversos problemas (Mistral, 1967). La editorial La Pollera muestra varios poemas con cambios como *Obra reunida* (Mistral, 2020). Gladys González en *Herbario mistraliano* reúne manuscritos, poemas y otros donde se mencionan plantas, flores y árboles (Mistral, 2021a).

Artigo recebido em 25/04/2023 e aprovado em 20/08/2023.

preocupaciones geográficas y de clase social (Falabella, 1999, p. 61). Si bien Falabella no menciona la perspectiva interseccional, sí reflexiona en torno a las marcas de género, raza y clase para enunciar lo que ha sido relegado del espacio público (Falabella, 1999, p. 27). Lorena Garrido estudia en su libro dedicado a Mistral a la mujer poeta y a la poesía, sosteniendo que “Mistral utiliza la flor como medio para expresar su visión metapoética” (Garrido, 2012, p. 180). Martina Bortignon también se detiene en la flora para describir el espacio magallánico representado en *Poema de Chile*, donde la Patagonia es la tierra-madre, joven recubierta por la “hierba niña”, como signo de doncellez y fertilidad (Bortignon, 2020, p. 163). Sobre este tema, en *Poema de Chile* la ligazón entre seres naturales y seres humanos permitiría el acceso a una vida plena y que su separación o conflicto crea un ambiente hostil (Molina, 2021, p. 114). Según Claudio Guerrero (2018, p. 705), la flora, los árboles, la hierba se relacionan con la infancia: la voz poética mujer deviene en fantasma que recuerda su niñez, una que es vital, asociada a Lucila, pero clausurada por la vejez, es decir, por la Mistral. La flora como parte de lo natural, que conecta con el niño y la madre, son signos, a juicio de Ana Pizarro, de la representación de los marginados, de los campesinos pobres del Elqui, de los indígenas, de las mujeres, lo que Mistral habría explorado más profundamente durante su estadía en Brasil: la construcción de una visión latinoamericanista, que va más allá del espacio local y aspira a visibilizar los problemas de las américas hispana y lusitana (Pizarro, 2005, p. 19-20).

En general, predomina una lectura ligada con el tiempo y espacio del siglo XX (Sepúlveda, 2018, p. 144). Al respecto, el renovado interés de la crítica actual en Mistral también se entiende en el contexto de cambios sociales que se están viviendo desde los inicios del siglo XXI. Por ejemplo, la crisis climática en Chile se puede vincular con la crisis política, cultural y el cambio de paradigma que el feminismo y la ecocrítica han empujado en los últimos años (Casals; Chiuminatto, 2019).

Respecto de una lectura de *Poema de Chile* más conectada con el actual contexto de recepción, este artículo se concentrará en la dimensión estética, desde la perspectiva que destaca lo sensitivo en la poesía<sup>2</sup> y en la lectura crítica del poema “Flores”. Algunas preguntas que se responderán en los próximos apartados son las siguientes: ¿Qué otros significados pueden emerger de la lectura de la flora en *Poema de Chile* de Gabriela Mistral? ¿Cómo se plasma en el poema “Flores” y otros textos de *Poema de Chile* la perspectiva de un proceso, primero, de lo sensitivo y, luego, de la experiencia formativa que propone Mistral?

Si se tienen en cuenta los breves antecedentes descritos al inicio, la mención a Chile en el título del libro estudiado no es solo una referencia territorial sino un signo de la marginación, del aislamiento, en el territorio global. Por el contrario, el foco de la presente lectura crítica está puesto en las potencialidades de dar voz, según se estableció arriba, a un otro, a los marginados, a los invisibilizados. De manera más específica, en estas páginas se explicará —parcialmente, por razones de extensión de este artículo— qué

---

<sup>2</sup> Solo a modo de ejemplo, más allá de lo temático, los estudios sobre poesía, desde los formalistas rusos, han puesto foco en aspectos fónicos, sintácticos, morfológicos y en los últimos años Jonathan Culler rescata también estos aspectos como los diferenciadores de lo lírico (Culler, 2015, p. 37).

comunican los poemas referidos a la flora, con foco en el texto “Flores” de *Poema de Chile* y sus resignificaciones al considerar el contexto de recepción de la segunda década del siglo XXI. Con relación a esto, si se considera que la memoria no solo funciona hacia el pasado sino también hacia adelante, se puede relevar la agencia de las voces que circulan en *Poema de Chile*, más allá de los problemas sociales contra los que deben luchar. Con estos supuestos, la hipótesis de lectura entiende a las flores como un signo provocador, pues desde la apelación a los sentidos se puede llegar a una conciencia crítica: conocer las flores, “abajarse”, es conectarse con lo popular, con los diversos sentidos, es acceder a un diálogo formativo entre la mama-fantasma y el niño-ciervo, a su poder en la creación de un tiempo-espacio que no es sólo estético o pedagógico, sino ambos. Esta interconexión entre seres naturales y humanos les permite acceder a lo que Mistral denomina “gracia”, entendido como un estado de plenitud. La “gracia” se encuentra en la música del viento y de los versos, en afrontar las negatividades (exclusiones por clase, geografía o raza) y, al mismo tiempo, permite observar las posibilidades curativas, no solo de las plantas, sino de construir poesía y conocimiento como una oportunidad de mejora.

Para dar cuenta de una argumentación que sustente las afirmaciones recién establecidas, a continuación, se desarrollarán tres dimensiones de la lectura de “Flores” y otros poemas: la naturalista, la pedagógica y la social.

### **Caminando: interconexión y proceso**

Los territorios representados en *Poema de Chile* expresan la predilección de la voz poética por los espacios naturales, lo que la aleja de lo urbano. El periplo de la voz poética tiene una organización geográfica de Chile que va de norte a sur, no obstante, se puede destacar cómo su desplazamiento poético no es controlado por las trayectorias tradicionales o urbanas: es un descenso que va de montaña a mar y como río en movimiento zigzagueante va de desierto a valle, de la aridez pétreo nortina a la humedad vivificadora del sur:

Flores  
-No entiendo, mama, eso  
De ir esquivando las casas  
y buscando con los ojos  
los pastos o las mollacas.  
¿Nunca tuviste jardín  
que como de largo pasas?  
-Acuérdate, me crié  
con más cerros y montañas” (Mistral, 2021b, p. 142).

Los territorios representados están cargados de imaginarios y el habitarlos va construyendo significaciones. Si bien consideramos el habitar este territorio como una práctica cultural que implica recorrer a pie los espacios donde se articulan dimensiones individuales y colectivas (Mayol, 1999, p. 5-9), el habitar poético pone énfasis en el

efecto estético. En otras palabras, lo que Lefebvre, citado por Soja, denominaba espacio percibido y éste como primer espacio (Soja, 2008, p. 39); para el contexto representado en *Poema de Chile* se interpreta acá como una práctica cultural debido al cómo las voces líricas experimentan las trayectorias y viven los recorridos, en apariencia rurales o urbanos periféricos. Este proceso toma la palabra y, mediante procedimientos retóricos, la transforma, la desautomatiza; de este modo, se busca la contemplación y un efecto estético que no es solo visual, pues moviliza recursos afectivos, biográficos, culturales, entre otros, en un diálogo del individuo con su colectivo.

Más allá de la típica definición de paisaje como todo lo que capta una mirada, la interacción de las voces líricas con el territorio recurre a la imagen configurada a través de los sentidos. Así el paisaje se vuelve visual, táctil y sonoro, donde el cuerpo no es solo un instrumento. Para mayor precisión, el concepto de “paisaje” ha sido abordado por el geógrafo Martínez de Pisón (2009, p. 35) y lo define de la siguiente manera: “la configuración morfológica de [un] espacio básico y sus contenidos culturales”. A partir de esta afirmación, podemos observar cómo desde un principio el paisaje es una unión. Por un lado, el paisaje considera la superficie física de la tierra (accidentes geográficos, distintas manifestaciones de los sistemas geológicos y geográficos), en otras palabras, el territorio. Por otro lado, también toma en cuenta las manifestaciones culturales de distinto tipo, ya sean actitudes, cosmografías, acciones sociales y creaciones artísticas.

En *Poema de Chile* uno de los territorios recurrentes es lo montañoso, representado en “Montañas mías”, “Cordillera”, “Volcán de Villarrica”, “Lagos y volcanes”, entre otros poemas del mismo libro. En este territorio, la flora se conecta con la montaña y se crea una metáfora y, a la vez un imaginario, de la interconexión entre la tierra y lo vegetal: las flores que hunden sus raíces en aquella. En general, los espacios montañosos han sido considerados como amenazantes (*locus horribilis*) o sublimes según Fu Tuan (2007) y Bodei (2011). No obstante, en el poemario de Mistral es recurrente que su cuerpo geomorfológico cordillerano (cerros, montañas, quebradas y cimas) sea asociado a lo materno, a la cordillera-madre: “En montañas me crié / con tres docenas alzadas. / Parece que nunca, nunca, / aunque me escuche la marcha, / las perdí, ni cuando es día / [...] no las dejé y me dejaron como a hija trascordada.” (Mistral, 2021b, p. 66). En este sentido, la Cordillera de Los Andes es una cadena montañosa vivificadora y en el recorrido poético va surgiendo la flora y la fauna.

En particular, en el poema “Flores” destaca el influjo de las montañas en el yo poético, pero su grandeza protectora se contrasta con la mayoría de los referentes caracterizados por su fragilidad, vulnerabilidad: son pequeños, accesibles, asociados a lo popular. A estas características se le suma el influjo entre los distintos seres representados, específicamente en la relación entre seres humanos, geológicos y vegetales. Ello se expresa en el ambiente formativo de la voz lírica, en los versos arriba citados del poema “Flores” y en “Cordillera” en el que el influjo de la Madraza se conecta con otros seres y la voz actúa capta sus historias: “Dicen, niño, que es pecado / escuchar bosques parleros y ríos murmuradores / y poner oído al viento” (Mistral, 2021b, p. 69).

La lectura del poema muestra, también, otras entidades y de esta forma se construye una descripción geográfica del territorio botánico-social de Chile. Y como metodología

para abordar el territorio las voces de la mama-fantasma y el niño-ciervo adoptan un discurso poético naturalista. Estos recorridos no se limitan al registro científico de solo identificar, sino que suman las potencialidades curativas o incluso permiten reflexiones estéticas, sociales y culturales, lo que se abordará más adelante en este artículo. En general, todos estos aspectos resultan característicos de la tradición naturalista chilena (Saldivia, 2003, p. 48).

El mismo Martínez de Pisón (2009, p. 38) antes mencionado, al igual que Dardel (2013), Ansón (2008) y Tuan (2007), pone foco en que el paisaje proyecta valores, dado que es una construcción colectiva y cultural. En este artículo el paisaje es considerado como una construcción fusionada y en su manifestación se pueden identificar aspectos morales, éticos, estéticos y ecocríticos. En particular, los valores permiten el acceso a una dimensión ideológica, que en el caso de lo literario se puede vislumbrar, por ejemplo, en lo representado o en el posicionamiento de las voces poéticas.

Los posicionamientos y decisiones se expresan, por un lado, en los desplazamientos a pie a través del espacio geográfico en *Poema de Chile* y en “Flores”. Estos movimientos podrían caracterizarse como algo corporal, sensitivo y poético en palabras de Le Bretón (2017). La mama insta al niño-huemul en su devenir a oler, oír, observar, palpar y saborear, lo que permite lograr una intimidad y reunión con la flora, porque de esta forma se aprehende. Solo en el caminar se puede percibir y experimentar la naturaleza.

Por otro lado, existe en *Poema de Chile* un desplazamiento taxonómico que está construido a través de un método (observación, nominalización y descripción), acompañado de una reflexión y dimensión educativa-científica (creación de conocimiento). Este acercamiento aparece, con fines de explotación, en las comunicaciones de Diego de Almagro y, luego, en las cartas de Valdivia. Sin embargo, Mistral dialoga con una tradición naturalista distinta, donde el objetivo consiste en la transmisión del conocimiento del cuerpo físico de Chile a través del mentar, nombrar, cantar y describir la flora chilena. Ello se puede reconocer desde Alonso de Ovalle (1601-1651), pasando por el abate Molina (1740-1829) y Claudio Gay (1800-1870). En el orden de sentido mencionado, los verbos anteriormente señalados son acciones que dan cuenta de un proceso de conocimiento, pues son imperativos de apertura al conocimiento del mundo floral y social de Chile. Por tal razón, cabe destacar que en la obra de Mistral hay una conjunción, una mixtura poético naturalista: el caminar sensitivo se transforma en un desplazamiento descriptivo de la orología, la fauna y la flora chilena que se convierte en un discurso poético sociocultural a partir de la flora de Chile. En síntesis, la metodología de la mama-fantasma es primero conocer, desarrollar una intimidad sensitiva con la naturaleza (flores) y luego mentar, es decir, primero se experimenta, luego se nombra y canta (paisaje). El nombrar se convierte también en un proceso de resignificación, acto poderoso como se revisará en las siguientes líneas.

A partir de lo anteriormente escrito, *Poema de Chile* dialoga con una tradición naturalista chilena con el objetivo de producir un paisaje que resignifica el espacio natural-social chileno, ya que “la naturaleza se constituye en el motor de la historia” (Rojas Mix, 2001, p. 87). Los métodos propuestos posicionan al yo poético que recorre a pie con el niño-huemul una geografía de roca viva y flores mínimas, pero de “aromas” que desafían

el tiempo lineal (Han, 2015, p. 60). En otras palabras, la geografía chilena primeramente se resignifica cuando se camina, se experimenta, se habita, luego, se describe y canta, de esta forma se produce un nuevo paisaje de Chile.

El recorrido a pie del yo poético con el niño-huemul representa una geografía única que desafía la horizontalidad y la linealidad. Una geografía andina que borra el horizonte (Ovalle, 1979, p. 19-20) y exige una verticalidad que la mama-fantasma plasma desde los primeros versos en el cómo se entiende el mundo con, en y desde la cordillera andina. Habitar la cordillera es, según se expresa en el poema “Bolto”, vivenciar la detención: “[d] emorar, mi niño, el paso, / gozar al aire su gracia” (Mistral, 2021b, p. 163).

En el poema “Flores” aparece una contemplación en movimiento que se manifiesta mediante el caminar continuo como forma de entender y nombrar el mundo. En este caso uno de los recursos expresivos para ello se basa en los gerundios utilizados por la mama-fantasma, en función de poner en un primer plano discursivo a la flora. La mama y el niño construyen un discurso poético naturalista que utiliza dos gerundios sin verbo auxiliar y dieciocho perífrasis verbales que comunican la construcción de saberes entre el niño y la mamá como un proceso dialógico, formativo. Este proceso expresado gramaticalmente con los gerundios, en un sentido más profundo configura imágenes que nunca resultan pasivas o en un orden de poder vertical, porque no solo tiene una dimensión humana, sino que se suma un deambular hiper consciente por y con la naturaleza.

En el primer caso, la mama afirma en “Flores”: “las ramas secas volviendo / y gasteando azoradas” (Mistral, 2021b, p. 165), verso que presenta gerundios de forma constante, movimiento retórico con un verbo auxiliar tácito (se podría agregar un verbo auxiliar sin cambiar el sentido). El gerundio es un verbo que da cuenta del desarrollo de la experiencia, la que está ocurriendo en el momento en que se verbaliza.<sup>3</sup> La naturaleza y la flora mistraliana tiene un tiempo que desestima la progresión y velocidad del tiempo moderno.

En el segundo caso, más extenso, las perífrasis utilizadas nuevamente refuerzan la demora contemplativa del caminar (Stevenson, 2014, p. 67). Esta enumeración marca una desautomatización de la rapidez del tiempo moderno para reforzar la experiencia significativa de la caminata educativa. Este juego verbal se vuelve didáctico, puesto que el diálogo y el caminar están enfocados en el proceso de aprendizaje que implica el caminar. El caminar al igual que el aprendizaje de la naturaleza chilena es durativo. El diálogo y las perífrasis verbales utilizadas se concentran en la intimidad con las plantas y lo que pervive de ello. No solo muestran el *continuum*, sino que también cómo debe ser el diálogo pedagógico.

Cabe destacar el *continuum* del tiempo caminado y aprendido. La voz poética a través de las acciones y su tiempo produce un paisaje que no es estático, sino que progresivo, durativo, dinámico como la vida y la naturaleza misma. Esto, según se expresó arriba, abre otra dimensión de la lectura del poema: la dimensión pedagógica.

<sup>3</sup> Ello concuerda con la perspectiva de Culler, ya mencionada, quien destaca la poesía como un acto, un suceso que se genera en la medida que ocurra su expresión, el que muchas veces es repetido y ese mismo efecto vuelve a ocurrir para destacar la dimensión ritual de la poesía como característica diferenciadora. Cada vez que se lee el poema se vuelve a reconstruir esa vivencia, es decir, no está cerrada, no es un producto terminado.



## Diálogo pedagógico a través de la canción

*Poema de Chile* y “Flores” se caracterizan por un “caminar” y demora como acciones de apertura al diálogo de la mama-fantasma y el niño-huemul. Este diálogo está expresado como una acción de constante movimiento (Le Bretón, 2017, p. 23). En su discurrir este proceso comienza con un pie forzado que consiste en la duda del infante: “No te endiento, mama, eso/ de ir esquivando las casa [...] ¿Nunca tuviste jardín/ que como pasas de largo?” (Mistral, 2021b, p. 142). Si bien la duda está presente en los dos primeros versos del poema, la pregunta se plantea en el quinto y sexto verso para dar el paso a la explicación de la mama. Todas las acciones mencionadas recién se convierten en los primeros pasos para comenzar el recorrido poético naturalista.

Cabe destacar, según lo explicado hasta ahora, que el discurso naturalista se articula con el discurso pedagógico: el llamado de atención de la mama al niño-huemul, el foco en ciertos aspectos como las flores silvestres, las preguntas del niño, la secuencia de inicio, desarrollo y cierre de lo aprendido, el método de diálogo socrático; todo esto se refiere a qué aprendizajes se busca construir. Lo antes dicho no está pensado para la calificación, sino para relevar el proceso de conexión humana y natural mediante una experiencia de formación significativa.<sup>4</sup>

Uno de los aspectos más significativos respecto de lo que desea alcanzar este proceso natural y pedagógico es la noción de gracia. Este leitmotiv de la poesía mistraliana conjuga aspectos territoriales, sociales y éticos. En primer lugar, se puede volver a los aspectos geográficos para luego abordar los siguientes. Respecto de lo territorial, la gracia se encuentra en la montaña y expresa la configuración que excede el territorio solo visto como objeto o algo externo. Más arriba se estableció la vinculación entre la montaña como cuerpo rocoso en comunión con el cuerpo vegetal (las flores). En las siguientes líneas se abordará como esta interconexión también se puede explorar entre los seres rocosos y los seres humanos. Para construir este paisaje resulta necesario un itinerario específico, ciertos estímulos y acciones. El niño-huemul menciona que su mama-fantasma evita las construcciones culturales, particularmente las casas, pero sí está “buscando con los ojos / los pastos o las mollacas”. Además, se siente cómoda en cerros y montañas pues cuentan historias, más que “con rosas y claveles” (Mistral, 2021b, p. 142). Si las casas y sus jardines en las ciudades son una prisión, el niño señala a su mama “cuando tienes diez cerros, / paras, ríes, dices, cantas.” (Mistral, 2021b, p. 143). Es en este espacio agradable, aparentemente fuera de progreso propio de la modernización, la voz de la mama-fantasma se mueve en el pasado, donde se crió, en las faldas de los Andes. La voz lírica, nunca petrificada, se nutre de ellas: “Me duermo a veces mirándolas, / tomada, hundida en sus faldas. / Y con entregarme a ellas / mis penas se vuelven nada. / Ya no soy, sólo son ellas

---

<sup>4</sup> Por razones de espacio resulta muy complicado profundizar esta línea argumental, debido a que los estudios pedagógicos sobre la Mistral como intelectual educativa son muy extensos, pero se puede, al menos, mencionar “El decálogo de la maestra” donde señala: “insiste, repite como la naturaleza repite las especies hasta alcanzar la perfección” (Mistral, 2017, p. 22). Según Mistral, la experiencia educativa debe ser vitalista: “Vivifica tu clase. Cada lección ha de ser vida como un ser” (Mistral, 2017, p. 22). Al respecto, la guía de vida es una dimensión explícita en *Poema de Chile*. En este sentido resultan muy importantes los aportes de Adrián Baeza (2018, 2019).

/ y lo que manan: su gracia.” (Mistral, 2021b, p. 143). La interconexión entre cuerpo humano y cuerpo rocoso es un proceso en el que ambos se funden, pero las montañas permanecen. De esta forma se genera intimidad. La relación que se va armando entre lo humano (la mamá y el niño) y lo rocoso tiene a la gracia como un don: en “Flores” la mamá trata de enseñárselo a su interlocutor, a saber, el niño: “Yo no la alcancé, chiquito, / pero la vi de pasada / en el mirar de los niños, / de viejo o mujer doblada / sobre su faena o en / el gesto de montaña” (Mistral, 2021b, p. 144). La plenitud se encuentra en quienes no han gozado de privilegios, ya que se crea en el viaje (exploración), en el andar, en el recorrido, en la experiencia de la naturaleza. La potencia de estos radica en su movimiento y relación, en su trabajo y solo desde ahí emerge la protección tanto de la mamá como de la montaña.

En la medida que el paisaje natural en *Poema de Chile* es considerado la conjugación de lo territorial y de la voz cultural podría convertirse en una entidad sólo abstracta. Aunque muchas veces pueda ser inefable, el paisaje sí tiene referentes que descansan en una materialidad: en la literatura el signo es verbal y luego se puede analizar lo referido o representado. La misma materialidad señalada permite entenderlo como algo “vivo”, pues el paisaje es cuerpo, es decir, sus componentes o miembros en *Poema de Chile* son la naturaleza y el ser humano. La materialidad de ambos es diferente, según lo explica Eagleton (2017, p. 77), pero no opuesta. Al estar viva, se encuentra sujeta al paso del tiempo (historicidad), a las bondades y precariedades de lo social, cultural e histórico. Esta característica del paisaje como algo “vivo” es una comprensión que fundamenta otra forma de observar y estudiar los fenómenos naturales y que requiere un nivel de aprehensión (estética, política, moral) para repensar lo natural y humano.

En la misma línea argumental, el paisaje al estar vivo se vuelve “activo, dúctil y dinámico”, por lo que se podría afirmar que nace y renace con cada mirada “admirativa” (Martínez de Pisón, 2009, p. 38). El paisaje está vivo en un continuum, en un proceso vital que va más allá, simplemente, de las estaciones, donde el fin o la utilidad pierde valor de uso, sino que se va construyendo de manera física y temporal. En consecuencia, el territorio entendido como fenómeno geográfico es a la vez sensitivo, por lo que el cuerpo contemplativo no consiste en algo aislado, sino que se vuelve parte del territorio produciendo un paisaje.

La configuración material y admirativa del paisaje en *Poema de Chile* implica la desestimación del tiempo lineal y moderno, antes mencionada, pues se manifiesta en la forma poética utilizada, dado que el libro de poemas estudiado recupera la tradición hispánica medieval del romancero como género lírico. El romance es una creación medieval que se caracteriza por su “facilidad” (Gracia, 2004, p. 12), ello debido a su carácter narrativo que ayuda al mejor desarrollo de la oralidad. Susana Redondo de Feldman (1968, p. 400) destaca este origen oral y la estrecha relación del romance con la historia, las luchas y la evolución política del pueblo desde donde emerge. La oralidad en el *Poema de Chile* es una mezcla entre la tradición española, campesina, pero también popular chilena. Con relación a la forma, tanto el libro como el poema “Flores” es una canción hecha desde la tradición poético-cultural y cosmográfica. De este modo la voz poética revitaliza, como si fuese un nuevo intérprete que retoma

una forma musical, el ritmo silábico de la cadencia territorial que construye lo que llamamos Chile.

La finalidad del romance medieval es la transmisión oral de un mensaje relevante a nivel comunitario y su construcción formal tributa a esa didáctica, pues está hecho para ser repetido y aprendido. Ello ocurre en el final del poema, cuando el niño-huemul da cuenta de su proceso de aprendizaje: la mamá interpela al niño: “Oye: por donde pasamos / se da la flor de la araña, / También el amancaí, / y aquellas varillas bravas.”; y este responde: “Dijiste tú que reparten / a los pobres tierra dada. / Cuando me la den a mí, verás que las pongo tiendas la lenteja con el pilpil / y el pónelo con la salvia / y el trigo con la retama.” (Mistral, 2021b, p. 57). Este diálogo expone el aprendizaje del niño en la respuesta de la mamá: “Yo no sabía, chiquito, que las flores te importaban.” (Mistral, 2021b, p. 157). En apartado número tres abordaremos la dimensión social del aprendizaje.

El proceso de aprendizaje, cantado, se plasma en una mixtura poética de tradición popular. La mixtura señalada refuerza la dimensión pedagógica del poemario, porque el poema “Flores” no solo está escrito en romance, sino que destaca una sección formulada como una nana: canción de cuna<sup>5</sup> de la tradición española que se aloja en su desarrollo y lo convierte en un romance-canción para enseñar cantando.

En el segundo tercio del poema “Flores” se crea un paisaje musical que conecta con la tradición poética de la nana o canción de cuna; la que, particularmente, no tiene una temática ominosa (aunque sí señala negatividades, según se abordará más adelante), ni es un soliloquio materno. Por el contrario. Flores presenta una nana dialógica, una canción que busca crear una auténtica experiencia de aprendizaje. La sección poema-nana, en primer lugar, se refiere a las flores de Chile, sus bondades y características. En segundo lugar, el canto de cuna resignifica el territorio chileno desde las flores, creando un paisaje poético distintivo de la flora y la humanidad chilena.

El poema-nana podría tomarse como una intención poética de reunir la sabiduría popular desde dos herencias (hispanica y latinoamericana), debido a que el romance responde a la tradición oral española medieval, al igual que la nana. Existe una reunión no solo a nivel de humano-flora, sino que también se crea una reunión de tradiciones orales y poéticas a partir de lo arbustos, plantas y flores “oji-doradas” (Mistral, 2021b, p. 150), motivo recurrente en sus poemas, que se expresa sólo como dorado con una connotación positiva en diversos poemas o como palabra compuesta en *Poema de Chile y Lagar*.

Al igual que en la poesía, en la experiencia pedagógica los saberes, la didáctica y la evaluación son muy relevantes. Por ejemplo, en nueve versos de los primeros doce de “Flores” se presenta la aliteración. En otras palabras, la voz poética recurre al romance, a la canción de cuna y a una figura retórica fónica, pues el objetivo no consiste solo en traspasar el conocimiento abstracto de la naturaleza, sino que el infante debe ir más allá: entender el susurro de las flores, aprender a oír, mirar y sentir las flores de Chile en una educación estética desafiante, que no abandona la reflexión sobre el contexto, según se explicará en el tercer apartado.

---

<sup>5</sup> Gabriela Mistral ha desarrollado un largo trabajo con las canciones de cuna en *Ternura*.

El poema-nana tiene distintos momentos en lo que podría identificarse una secuencia didáctica. Los versos iniciales de la nana describen lo que surgirá en la experiencia de caminar y cantar. La voz de la mamá comienza con una afirmación: “Las flores de Chile son / tantas, tantas, mi chiquillo” (Mistral, 2021b, p. 150), lo que establece el tema que viene y refuerza la diversidad (riqueza) floral del territorio, repitiendo el pronombre cuantificador “tantas” para destacar la multiplicidad y variedad. En los siguientes dos versos la mamá canta destacando lo fónico y el ritmo: “que si te voy mentando / te azoran y te atarantan.” (Mistral, 2021b, p. 150). El desarrollo de la secuencia, luego de delimitar temáticamente y de manera fónica la musicalidad (como si estuviera marcando su canto con las palmas), moviliza el poema mediante la pregunta del niño: “¿Qué les pasa mamá, di” (Mistral, 2021b, p. 150). Esto da paso a la implementación de los saberes: conocer la flora. La voz poética crea un diálogo cantado con el niño en donde la mamá comienza por lo importante: saber más sobre las flores a través de los sentidos como el olfato, pues el aroma emerge al detenerse, al conocer y disfrutar ese momento íntimo con las “susanas” y “manzanillas” (Mistral, 2021b, p. 150). Como último momento, el niño-huemul reflexiona en torno a sus aprendizajes logrados y demuestra sus nuevos conocimientos: “¿Qué les pasa que no ven / la retamilla y la malva, / la topatopa y la albahaca, / el huilli y la varilla brava?” (Mistral, 2021b, p. 157). La observación se entrena, según Goethe (2018), y en “Flores” el niño-huemul no solo repite, sino que cuestiona también desde los sentidos, atesorando lo que ha construido con su mamá en el poema-canción de las flores, las que antes eran solo cantadas por la mamá. Al final del poema el niño emite un juicio crítico respecto a la gente que no sabe observar las flores, afirmando y dialogando con la mamá desde otra posición: se ha creado una nueva relación en la que aparece la simetría del que sabe, porque es capaz de aportar, de entablar un diálogo. La mamá le recuerda los peligros de no ver, de ignorar o no visibilizar las flores: “Gentes hay que ni las ven / y pasan como que nada. / Son los tontos, pero acuérdate / de cuando pasa una oleada / de menta o huele-de-noche / o de la varilla brava.” (Mistral, 2021b, p. 158).

En este romance dialógico la mamá hace un último diagnóstico sensitivo (el olfato) y le exige imperativamente que recuerde el “aroma”, alargando el verso, deteniéndose con guiones (“huele-de-noche”), apelando a la demora del aroma, a la suspensión del tiempo como el del aroma de la menta, planta perenne, de ladera, al igual que varilla brava (nombre popular). Cabe destacar que ambas plantas son hijas del sol y de la media montaña árida de la ladera cerro, por tal razón, el poema presenta la socarronería popular del niño-huemul expresada en la onomatopeya “bah”. Así se refuerzan los saberes con la confianza que da el conocimiento: “Esas, bah, salen solitas / ¡nadie las riega ni las planta!” (Mistral, 2021b, p. 158). El niño no solo aprendió los nombres, sus aromas, sino también el ciclo de la vida y se expresa con la natural asertividad del que no tiene miedo, ni el peso de la adultez. De esta manera el poema-nana se conecta con el inicio de todo el texto, que abre en “Flores” con un cuestionamiento al quehacer de la madre y de su caminar, sin embargo, luego de una conversación cantada, de un diálogo caminado, de un aprendizaje sensitivo, el niño cambia y el poema termina en una celebración, en una dimensión social que se revisará a continuación.

## Flores y algunas reflexiones sobre lo social

La voz de la mama-fantasma en el poema señala que la plenitud se encuentra en quienes no han gozado de privilegios (los niños, las mujeres, los trabajadores), ya que se encuentra en el viaje (exploración), en el andar, en el recorrido. La potencia radica en su movimiento, en su trabajo y solo desde ahí emerge la protección. El descanso se logra en ese proceso y la mama no puede dejar al niño a medio camino (Mistral, 2021b, p. 145). El mismo proceso de enseñanza crea un espacio de protección. En el caminar la mama coge flores rústicas y se las muestra al niño: son livianas, él no las conoce, aunque ella le dice “Tú las has visto en cualquier huerta, / pero no es aseñorada / y medra hasta en los potreros / echando flor azulada. / Mírala, abájate, huele. / ya, ya. No vas a olvidarla” (Mistral, 2021b, p. 148). La mama indica la necesidad de observar, pone foco en lo que está abajo.

Luego de abordar el primer segmento del poema la hablante comienza otro, enfocado en las montañas y su gracia, que ya comentamos algunos párrafos más arriba. En esta sección del presente artículo nos vamos a detener en el segundo segmento del poema que caracteriza a las flores, primero, sólo desde la perspectiva de la mama-fantasma y, segundo, en un diálogo más fluido con el niño-ciervo para enseñarle la variedad de la flora, especialmente la rústica, a través de la nana. Uno de los aspectos que ha relevado la crítica en torno a la representación de las flores, según explicamos al inicio del texto, son las divisiones de clase, entre las mujeres aseñoradas y las campesinas, aspecto que aparece en “Flores” y en “Salvia”. Mistral escribiría en un contexto donde sufrió una constante discriminación por sus rasgos indígenas, por su clase social, por el color de su piel, por no pertenecer a los círculos de la elite santiaguina, si se recogen las ideas expuestas por Magda Sepúlveda en el capítulo que dedica a *Poema de Chile* (2018). La mama-fantasma se enfoca en las flores rústicas, e invita al niño-ciervo a enfocar su atención en este tipo de flora: “Tú las has visto en cualquier huerta, / pero no es aseñorada” (Mistral, 2021b, p. 150). Este concepto, “aseñorada”, se repite en unos versos más adelante, cuando comienza el segmento descriptivo de las flores mediante el género de la nana: “Te voy a contar algunas. / Párame si te cansas. / Unas serán las catrinas, / otras, campesinas rasas. / Ya sabes que no me sé / mucho las aseñoradas” (Mistral, 2021b, p. 150).

Mistral posiciona el tema de la clase de manera explícita y de forma recurrente. Sin embargo, el discurso lírico no se agota en solo describir esto, sino que, según hemos sostenido en este artículo, emerge una agencia de la mama-fantasma para transformar este escenario negativo. La posición de la voz lírica fija más su atención en el sujeto popular que en las catrinas o aseñoradas (resulta ineludible la referencia al mural de 1947 “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” de Diego Rivera). El poema relaciona a las flores con los tipos de mujer: las que son humildes, perdurables y populares frente a las aseñoradas que se “pavonean” (Mistral, 2021b, p. 150). La voz de la mama prefiere enfocarse en las que no presumen: las manzanillas u “oji-doradas” (Mistral, 2021b, p. 151), lo que se convierte en un leitmotiv, para destacar este sujeto popular.

En este artículo se destaca el poder sanador de las flores, de las más fáciles de hallar, que, como se comentó antes, aparecen hasta en los potreros y tienen el poder

de ayudar a los seres humanos. Este poder se expresa en el ciclo vital de lo natural en Mistral como una agencia de transformación de las negatividades. Las flores pueden transformarse en un símbolo sanador, de mejora de las heridas sociales. Frente al mal gesto hacia las campesinas rasas, la mama advierte al niño “Voy a decirte lo que / con la pobre menta pasa / también con la hierbabuena / e igual con la mejorana” (Mistral, 2021b, p. 150). Resultan recurrentes las referencias espaciales de lo alto y bajo relacionadas con las mujeres de clase alta y con las campesinas. Frente a estas negatividades la mama-fantasma responde dando cuenta de la potencialidad curativa de las flores. Así se va armando la posibilidad de responder a estas negatividades: antes la mama ya había mencionado el canto, la misma potencia vitalista de las montañas, particularmente de los Andes. Así las montañas y las flores dan cuenta de un espacio protector y curativo que se configura en la memoria de la mama, pero se proyecta al futuro, por ejemplo, la educación, en el potencial del niño y en el poema “Salvia”. Cabe destacar que ambos seres se afianzan o son la misma tierra, de ahí resulta consistente la recomendación constante en *Poema de Chile* a “abajarse”, como algo necesario, sanador frente a las negatividades, al re-conocer la interconexión entre el cuerpo vegetal y rocoso. Así, también, la relación de interconexión entre seres humanos (simbolizados en las flores) y naturales se vuelve más estrecha. Si bien existen espacios afectados por la discriminación, frente a estos la mama potencia otros espacios de protección, donde se configura la agencia que tienen las voces constantemente marginalizadas<sup>6</sup>.

Las flores se aprecian visualmente, se huelen, se beben como medicina en una experiencia estética y política integral. El paisaje consiste en, como se ha propuesto hasta ahora, una sumatoria de varios elementos tanto físicos como subjetivos y culturales. No obstante, hay un orden de acción y relación, porque se puede afirmar que las subjetividades sensitivas quedan supeditadas al entorno o territorio y viceversa. Debido a que es provocación, reacción y reunión, se convierte en un proceso que produce el paisaje, por lo que “el paisaje se huele, se oye y roza al mismo tiempo que se ve” (Martínez de Pisón, 2009, p. 11).

El recorrer, el caminar, el contemplar y el admirar son acciones que nacen del cuerpo sensitivo que registra tales acciones, provocaciones del entorno y que en la producción de un paisaje se apela al cuerpo en toda su magnitud. Según muchos estudiosos del tema (Maderuelo, Tuan, Ansón, Bodei, Dardel), la categoría descrita en estas líneas va más allá de una sola dimensión: “el paisaje no es solo visual”, pues “incluye todos los sentidos” (Maderuelo, 2015, p. 110). No obstante, esta relación que nace de la provocación y reacción sensitiva se vuelve un camino de dos vías que confluyen en una creación, en una composición que se construye a través de una relación recíproca entre el ser humano y la naturaleza, pues se influyen mutuamente (Martínez de Pisón, 2009, p. 41).

Con la afirmación planteada arriba también se puede comprender la importancia de un paisaje en la resignificación de un territorio, de un espacio geográfico y del ser

---

<sup>6</sup> A este respecto, tal línea de reflexión se puede entroncar con el pensamiento crítico latinoamericano, por ejemplo, con la agencia que tiene el sujeto marginado (Grüner, 2010, p. 142-143) y en específico con el lugar de las mujeres (Lugones, 2003, p. 65-76).

humano que lo experimenta y produce. El paisaje es cuerpo geográfico y cuerpo sensitivo a la vez. Por esta unión, es una producción que se resignifica según el contexto de la íntima experiencia vivenciada por la provocación del territorio, en este caso, la naturaleza.

El poema, al producir el paisaje mientras se lee (y canta), no solo pone el acento en lo popular, más allá de referenciar la exclusión social, propone una relación distinta entre los seres: frente a cualquier ejercicio de fuerza la hablante lo rechaza. El niño le ofrece manzanillas cortadas, pero ella en “Flores” responde: “no me gustan las cortadas. / Se doblan sus cabecitas / y en poco no valen nada. Pero los grandes ni tu / entienden la salvajada / y despojan a la Ruta / que les echa una mirada” (Mistral, 2021b, p. 152). La relación violenta, extractivista con la naturaleza es rechazada. *Poema de Chile* entrega la posibilidad que el antropocentrismo y el realismo cotidiano ha dejado de lado: en esta sección del poema se expresa la respuesta del territorio al ser humano, que se configura cuando la ruta personificada se vuelve observadora en los últimos dos versos citados. Es más, se podría elaborar una respuesta a la siguiente pregunta teniendo en cuenta *Poema de Chile*: ¿podría interpretarse a la Ruta personificada como una especie de vigilante del quehacer humano violento?

Frente a las negatividades, el poema da la palabra directamente al niño, y su respuesta, que en un principio está en el grupo de los que no entienden y que efectúan acciones violentas según la voz lírica, es el canto. Para el niño la comunicación de la mamá no es un lenguaje transparente, instrumental, a pesar de eso, sí es generativo: “y quiero oírte cantar / en vez de decir palabras / que te oigo y no te entiendo y que son como quedadas” (Mistral, 2021b, p. 153). La diferencia entre hablar y cantar consiste en que esta última acción es colectiva, creativa y curativa. Así se configura una reflexión metapoética, lo que está en sintonía con lo expuesto por Garrido (2012), no obstante, en este artículo se hace énfasis sobre el cómo se comunican los seres, incluyendo los humanos, vegetales y rocosos. La poesía tiene elementos formales y rituales que apuntan a la desautomatización del lenguaje, algo complejo para el niño en un principio, pero él mismo reconoce la dimensión y potencialidad vivificadora del canto.

Respecto del canto, el niño se detiene en la reflexión sobre cómo se construye la comunicación: “Canta el viento de tu nombre, / llámalo según lo llamas, / porque sólo cuando cantas / se nos aviva la marcha.” (Mistral, 2021b, p. 153). La mamá canta, pero no hacia el pasado individual, sino abriendo significaciones a lo colectivo: “vuelta / tan sólo a lo venidero” (Mistral, 2021b, p. 153). Hacia adelante la mamá ve felicidad, se abre un espacio utópico: un proceso de aprendizaje que emerge y existe en todos los tiempos. El espacio se expresa signado por la vitalidad, el canto llevado por el viento, donde agrega que es un camino “Lleno de niños parleros” (Mistral, 2021b, p. 153). Es un espacio abierto: todos tienen tierra, es utópico, como ha señalado la crítica, en el contexto de la reforma agraria (Rojo, 2017, p. 130). Hasta la tierra canta “en el reparto de los mil huertos” (Mistral, 2021b, p. 154). Esta felicidad que se vive en el canto, en la posibilidad de una sociedad menos inequitativa se manifiesta en la interconexión de la voz y la tierra, pues ambas cantan a través de la poesía y la tierra con los cuatro vientos: “¡No hubo día entre los días / tan dorando y tan ferviente!” (Mistral, 2021b, p. 154).

El poema luego sigue con la reflexión descentrada en torno al cuerpo de la voz “que es de sueño / que se hace y se deshace / y es y no es al mismo tiempo.” (Mistral, 2021b, p. 155). Esta sección de poema comienza cuando cae la noche. Es el tiempo de la cosecha y los frutos, y la mamá releva el ciclo vital: “que todo vuelve de nuevo / y con unas timideces / de niños con traje nuevo.” (Mistral, 2021b, p. 156). Es en el huerto donde se vive la muerte “y no le cuesta el morir / y tampoco el devolverse.” (Mistral, 2021b, p. 156). En este y otros poemas la huerta se convierte en un lugar de encuentro en lo de arriba y abajo, de la tierra con lo sagrado, espacio y tiempo en el cual se fragua lo medicinal que proviene de las plantas y flores, donde se enseña la didáctica que valora lo pequeño: distintos seres están interconectados y todo se traspa a otras generaciones (Carreño, 2020, p. 168-170). El ciclo natural se aleja del ideologema del progreso en línea recta. El movimiento se relaciona más con el juego, con lo dinámico, con el proceso, más que solo interesarse por el producto o la ganancia. En este ciclo emerge la voz del niño señalando flores silvestres, “las hierbas locas” (Mistral, 2021b, p. 157), demostrando su aprendizaje hasta ahora en los niveles social y natural. Él ya no forma parte del grupo que no ve, es capaz de detenerse, apreciar, reflexionar, en otras palabras, ya puede pensar de manera autónoma y libre. Su experiencia no solo es estética sino formativa e íntegra. Ahora él es distinto: “Gentes hay que ni las ven / y pasan como que nada. / Son los tontos, pero acuérdate / de cuando pasa una oleada / de menta o huele-noche / o de la varilla brava.” (Mistral, 2021b, p. 158).

## Conclusiones

El propósito central de este artículo fue analizar la representación de las flores en la poesía mistraliana. Con relación a esto, la hipótesis asociada para la consecución del objetivo relevó la articulación de los discursos naturalista, pedagógico y social. Al respecto, la valoración de las flores como un signo provocador se nutre de la importancia de la percepción para crear imágenes gracias a los estímulos de distintos sentidos que desbordan lo visual. Esta experiencia no solo es individual, pues requiere que estas imágenes se conecten a una dimensión colectiva, en otras palabras, existe un imaginario que dialoga con un contexto. Por supuesto, este objetivo de lectura puede seguir desarrollándose en otros poemas de *Poema de Chile* y otros libros de Mistral lo que señala la limitación del presente artículo y futuros desarrollos.

Las condiciones identificadas van más allá del contexto de producción, por ejemplo, sobre las lecturas asociadas al siglo XX de *Poema de Chile*. El imaginario más establecido enfatizaba las negatividades que debían sufrir las voces o sujetos marginalizados. Sin embargo, este artículo puso atención a los elementos que el poema “Flores” condensa muy bien y que también están en la poesía y prosa mistraliana: la gracia, y la agencia para lograrla, como estado de plenitud tiene un lugar especial en la escritura de Gabriela Mistral. En este sentido, las imágenes configuradas que se pueden dilucidar en la lectura de “Flores” permiten acceder a un posicionamiento político y estético. El poema, gracias al trabajo durante décadas de Gabriela Mistral, entrega una escritura que puede ser leída en la actualidad desde los cambios sociales impulsados. El diseño retórico del poema



entregado a la lectura en el siglo XXI permite destacar el afán transformador de la escritura mistraliana. Lo recién expresado se puede identificar en la resistencia a la discriminación. Esta resistencia en el poema se reconoce en el canto, en la elección de un género como el romance, eminentemente popular, en un habla que busca la comunicación con el niño, a través de la canción de cuna. Estas actividades de la mamá-fantasma permiten despertar la conciencia crítica del niño-huemul, de su cuerpo que camina y canta, a reconocer espacios y se abre a nuevas experiencias, a valorar lo popular y a demostrar que pueden desplegar sus nuevos saberes.

Respecto del rol del paisaje y sus características, ello ayudó a vislumbrar la renovación de una lectura solo enfocada en las negatividades del siglo XX. Este artículo exploró las potencialidades de una lectura crítica sobre la interconexión entre los seres vegetales, rocosos y humanos, lejos de una relación vertical o extractivista. El paisaje sonoro (el canto de los árboles y del niño con la mamá), táctil (el abajarse, tocar las flores y la tierra), olfativo (disfrutar el aroma de las flores), apreciar lo visto y lo degustado viene aparejado de la acción durativa de caminar. Demorarse es vivir una práctica social, desautomatizada, que se convierte en un habitar poético lejos de las presiones de un avance y progreso apurado, lineal. La demora contemplativa, además de conectar al sujeto con distintos seres y su territorio, en la poesía de Mistral, permite convertir a las flores en un signo que desborda lo nacional. De esta forma “Flores” sugiere el poder simbólico de Chile como figura dentro de la lucha por visibilizar a sujetos marginados y el deseo de transformar las negatividades señaladas (de color, de clase, de edad, entre otras).

Finalmente, el foco en ciertas secciones del poema “Flores” con relación a los discursos naturalista, pedagógico y social permite reflexionar en torno a algunas dimensiones relevantes en *Poema de Chile*. La caminata va construyendo el acceso a un imaginario que cubre diversas posibilidades del potencial para los sujetos representados y del espacio valorado. El acceso a la plenitud se expresa de la interconexión entre los seres rocosos, vegetales y humanos y en el proceso que redescubre el territorio y lo vuelve a configurar. A lo anterior se suma el diálogo, los saberes y la didáctica que permite el aprendizaje, no solo del niño, sino también del lector modelo que es popular. Los mismos sujetos representados tienen un lugar privilegiado en el poema, pues dan cuenta de las posibilidades que tienen y la agencia que pueden movilizar para mostrar un nuevo camino.

MOLINA OLIVARES, M.; FERNÁNDEZ SANTIBÁÑEZ, M. “Flores” as a provocative sign in the mistralian landscape of the *Poem of Chile*. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 99-116, 2023.

- **ABSTRACT:** *This article deals with the representations of flora in Gabriela Mistral's Poema de Chile. For this purpose, the argumentation will use the theoretical category of landscape. In this regard, the analysis will focus mainly on the critical reading of the poem “Flowers” and other texts of the same book. First, the naturalistic discourse is studied mainly in the review of the interconnection between vegetal and rocky beings. Second, the pedagogical discourse is added to the naturalistic one through the part of the poem*

*dedicated to the lullaby. Third, the articulation of the naturalistic and pedagogical is expressed at the end of the poem with the reflection on the social. The reading hypothesis argues that the representation of flowers functions as a provocative sign that allows access to a transformative vision of the negativities that afflict the invisibilized subjects: the voice of the mama-ghost configures an agency that seeks to overcome exclusions and relies on the natural landscape to do so.*

- **KEYWORDS:** *Gabriela Mistral; flowers; landscape; naturalistic; pedagogical; social.*

## REFERENCIAS

ANSÓN, A. Territorios y paisajes: Modelos para pensar fotografía y literatura, tal vez soñar. In: MADERUELO, J. **Paisaje y territorio**. Madrid: Abad Ediciones, 2008. p. 234-270.

BAEZA, A. Autodidactismo y lectura: una contrapedagogía mistraliana (1928-1954). **Revista Chilena de Literatura**, Ñuñoa, n. 99, p. 177–202, 2019. Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/53019>. Accedido en: 20 mar. 2024.

BAEZA, A. Escuela y acto didáctico en el pensamiento de Gabriela Mistral: 1904-1925. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, n.44, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/S1678-4634201844182847>. Accedido en: 20 mar. 2024.

BODEI, R. **Paisajes sublimes**. Madrid: Siruela, 2011.

BORTIGNON, M. Al país de la hierba / a donde hay tierra sobrada: Magallanes como utopía y disolución en Poema de Chile de Gabriela Mistral. **Literatura y Lingüística**, Santiago, n. 42, p. 149-171, nov. 2020. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58112020000200149&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112020000200149&lng=es&nrm=iso). Accedido en: 20 mar. 2024.

CARREÑO, R. Las huertas de Mistral y Urriola: conversando con las plantas y los muertos. **Taller de letras**, Santiago, n. 65, p. 163-171, 2020.

CASALS, A.; CHIUMINATTO, P. **Futuro esplendor**: Ecocrítica desde Chile. Santiago: Orjikh Editores, 2019.

CULLER, J. **Theory of the lyric**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

DARDEL, E. **El hombre y la tierra**: naturaleza de la realidad geográfica. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2013.

EAGLETON, T. **Materialismo**. Barcelona: Ediciones Península, 2017.

FALABELLA, S. **¿Qué será de Chile en el cielo?** Santiago: Lom, 1999.

- GARRIDO, L. **No hay como una contadora para hacer contar:** mujer poeta en Gabriela Mistral. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012.
- GOETHE, J. **Teoría de los Colores.** España: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2018.
- GRACIA, J. M. **Romanceros.** Madrid: Edelvives, 2004.
- GRÜNER, E. **La oscuridad y las luces.** Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- GUERRERO, C. Descentramiento y enmascaramiento en *Poema de Chile* de Gabriela Mistral. **Revista Iberoamericana**, Liverpool, v. LXXXIV, n. 264, p. 695-707, jul./set. 2018.
- HAN, B-C. **El aroma del tiempo:** un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse. Barcelona: Herder, 2015.
- LE BRETON, D. **Elogio del caminar.** España: Siruela, 2017.
- LUGONES, M. **Pilgrimajes/Peregrinajes:** Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions. New York: Rowman Littlefield Publishers, 2003.
- MADERUELO, J. **El paisaje:** génesis de un concepto. Madrid: Abad Editores, 2015.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. **Miradas sobre el paisaje.** Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009.
- MAYOL, P. Primera parte. Habitar. *In:* DE CERTEAU, M; GIARD, L.; MAYOL, P. **La invención de lo cotidiano 2:** habitar, cocinar. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1999. p.3-5.
- MISTRAL, G. **Herbario mistraliano:** Diarios y cuadernos de jardín. Valparaíso: Ediciones Libros del Cardo, 2021a.
- MISTRAL, G. **Poema de Chile.** [S.L.]: La Pollera Ediciones, 2021b.
- MISTRAL, G. **Obra reunida tomo III poesía.** Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, 2020.
- MISTRAL, G. **Pasión por enseñar.** Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, 2017.
- MISTRAL, G. **Poema de Chile.** Santiago: Pomaire, 1967.
- MOLINA, M. Los fantasmas en la Patagonia: el paisaje en Reinaldo Lomboy y Gabriela Mistral. *In:* JARA, M. **El Estrecho de Magallanes:** Imágenes y percepciones de cinco siglos. Valparaíso: Editorial LW, 2021. Disponible en: <http://www.lweditorial.cl/libro-MAGALLANES-digital-LW-Ed.pdf>. Accedido en: 20 mar. 2024.
- MOLINA, J. I. **Compendio de la Historia Geográfica, natural y civil del reino de Chile.** Santiago: Pehuén, 2015.

- OVALLE, A. de. **Histórica relación del Reino de Chile**. Santiago: Editorial Universitaria, 1979.
- PIZARRO, A. **Gabriela Mistral: el proyecto de Lucila**. Santiago: Lom Ediciones, 2005.
- REDONDO DE FELDMAN, S. Apuntes Sobre La Evolución Del Romance En El Siglo de Oro. **Revista Hispánica Moderna**, Philadelphia, v. 34, n. 1/2, p. 400–411, 1968. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/30207055>. Accedido en: 20 mar. 2024.
- ROJAS MIX, M. **El fin del milenio y el sentido de la historia**: Lacunza y Molina. Santiago: LOM, 2001.
- ROJO, G. Gabriela Mistral y la reforma agraria. **Revista Anales**, Quito, n. 12, p. 121-34, 2017.
- SALDIVIA, Z. **La visión de la naturaleza en tres científicos del siglo XIX en Chile**: Gay, Domeyko y Philippi. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2003.
- SEPÚLVEDA, M. **Gabriela Mistral: Somos los andinos que fuimos**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2018.
- SOJA, E. **Postmetrópolis: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones**. Madrid: Traficante de sueños, 2008.
- STEVENSON, R. L. **Viajar: ensayo sobre viajes**. Madrid: Páginas de Espuma, 2014.
- TUAN, Y-F. **Topofilia: Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno**. Tenerife: Melusina, 2007.

# EN EL VÓRTICE DE LOS ESTUDIOS CULTURALES, NAUFRAGAN LOS ESTUDIOS LITERARIOS

Mario Osvaldo RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ\*  
José Manuel RODRÍGUEZ ANGULO\*\*  
Fabián LEAL ULLOA\*\*\*

- **RESUMEN:** Los estudios literarios, han sido subsumidos por una práctica crítica que en su momento se creyó revolucionaria y que se denomina estudios culturales. Dada esta realidad, pareciera indispensable repensar la situación actual y el futuro de la crítica literaria. Pero esa devaluación también afecta a la literatura misma. Esta y la ciencia que la acompaña han experimentado un notorio retroceso con el auge de la implementación de los denominados estudios culturales que se definen por la ampliación del canon. Ampliación que pareciera no constituirse sobre la base de alguna experiencia estética, sea en la tradicional concepción kantiana, o en la renovada proposición de Rancière o corresponden al campo de estudio de la antropología cultural. Recuperar la existencia del hecho estético, es nuestra principal intención. Además, procuramos la definición más demarcada de texto, desleída por los estudios culturales que amplían dicha noción desde el lenguaje escrito hasta el terreno de *films*, fotografías, series de televisión e incluso instituciones. Este es nuestro punto de partida: el goce proporcionado por el hecho estético y el indispensable juicio valorativo que lo acompaña. En el sostén de esta conjetura, refulge la idea clave de que todo hecho estético es un hecho político, como sostiene Rancière.
- **PALABRAS CLAVE:** Estudios literarios; estudios culturales; estética; literatura.

Borges propone una bella aproximación al hecho estético, el cual nos tenemos como objetivo vindicar. En “La muralla y los libros” señala:

Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un contenido conjetural. Eso concordaría con la tesis de Benedetto Croce; ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a

---

\* Universidad de Concepción (Udec), Facultad de Humanidades y Artes. Concepción – Chile. Profesor Emérito. [mariorod@udec.cl](mailto:mariorod@udec.cl).

\*\* Universidad de La Frontera (Ufro), Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades. Temuco – Chile. Profesor de Literatura Latinoamericana. [jose.rodriguez@ufrontera.cl](mailto:jose.rodriguez@ufrontera.cl).

\*\*\* Universidad de La Frontera (Ufro), Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades. Temuco – Chile. Profesor de Literatura. [luis.leal@ufrontera.cl](mailto:luis.leal@ufrontera.cl).

Artigo recebido em 25/04/2023 e aprovado em 20/08/2023.

la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo, esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético. (Borges, 1984, p.634-635).

¿Cómo podríamos entender la idea de una revelación inminente que no se produce? En otros términos, ¿Cómo entender que un hecho que no se realiza puede llegar a ser un hecho, estético por añadidura? Nos aventuramos a conjeturar que al enunciar algo que no se produce, se modela la figura de un quiasmo que nos comunica que la no producción es precisamente el producto. O bien, podría ser, un producto definido por la inminencia de su producción. Para entender esta variante, tendríamos que admitir que la potencia del hecho estético es tal que la sola posibilidad de su revelación colma el espíritu del observador. O aún más, algo que elude la noción clásica de representación y se vuelve imposible de representar, bajo la lógica de la mimesis. Preguntamos, a propósito de lo último: ¿Cómo representar la música, que, según Borges, no es otra cosa que forma? Estas y otras conjeturas las dejamos suspendidas para enfocarnos en una proposición naturalmente discutible, pero que creemos posible de sustentar: la idea que la propuesta borgeana se aproxima, en buena medida, al término “suspensión de la experiencia sensible” de Rancière (2005). Para este teórico, el hecho estético estaría caracterizado por la suspensión de presupuestos, expectativas y significaciones habituales en el reparto de lo sensible. “El arte” sería el nombre de un dispositivo que hace visibles las llamadas obras de arte. Análogamente para Borges, el hecho estético, como la inminencia de una revelación irrepresentable, podría ser ese dispositivo que hace visibles “la música, los estados de felicidad, las mitologías, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares” (Borges, 1984, p.635), como formas capaces de generar la experiencia estética. Utilizando la nomenclatura de Rancière, sería una experiencia que modifica el reparto de lo sensible poniendo en juego un espacio y una temporalidad diferentes. En lo que se refiere a la tesis de Rancière, ella proviene a su vez de la sistematización que hace Kant de las formas tradicionales del juego, a propósito de la experiencia estética. Dice el filósofo alemán, que el juego se caracteriza por una doble suspensión: la suspensión cognitiva del entendimiento y otra correlativa del poder de la sensibilidad que impone objetos de deseo (Kant, 1991). Se trata de una actividad suspendida, equivalente a la inactividad que marca el juego al no proponerse como la apropiación de algo, como ocurre con las formas de poder cotidianas. Nos referimos, para clarificar el punto, al juego mismo no a sus resultados. Más precisamente, al juego como una actividad placentera, suspendida en sí misma, capaz de romper los vínculos con la praxis cotidiana. En este sentido, hay una posible equivalencia con la noción de hecho estético propuesto por Borges en cuanto este reafirma en su descripción, el goce que están a punto de producir la música, los crepúsculos, las mitologías que funcionan como inminencias que rompe la relación corriente con la habitualidad.

Esta es la concepción de hecho estético que pretendemos vindicar, no solo amparados en Borges y Rancière, sino en otros autores como Jauss (2002), para quien

la lectura es equivalente a un acto de placer estético en el que el contemplador se libera, también, de sus vínculos con la praxis cotidiana mediante lo imaginario. Para este crítico, la liberación mediante la experiencia estética puede efectuarse mediante tres funciones: para la conciencia receptiva la posibilidad de percibir el mundo de otra manera; para la conciencia productiva, engendrar el mundo como su propia obra y para la subjetividad abrirse a la experiencia intersubjetiva al aprobar un juicio exigido por la obra. Son tres funciones validadas por la idea de la literatura como provocación. Nos interesa rescatar en este punto la idea que esas actividades del receptor modifican el objeto textual, es decir, que el acto de observación pasa a ser parte integrante del objeto observado. Desde una perspectiva ligeramente diferente, señala Castrillón (2007) que la función estética de la literatura no es algo accesorio, es fundamental ya que permite ensanchar el conocimiento crítico del mundo y de sí mismo. En esta línea vindicatoria del hecho estético es clave su determinación de hecho político. Siguiendo la tesis de Rancière, podemos considerar a este una de las formas del reparto de lo sensible opuesta a la realizada en el ámbito común donde interviene el poder. Afirma Rancière (2009, p.15): “El terreno estético es hoy en el cual prosigue una batalla que ayer tenía por objeto la promesa de la emancipación y las ilusiones y las desilusiones de la historia”. En una línea similar, el crítico español Constantino Bértolo (2021) refiriéndose al juego entre poder y discurso, dice, siguiendo a Foucault, que una vez controlado el discurso, el poder controla la sociedad. En este entramado la literatura puede ser considerada una forma de resistencia verbal al discurso del poder. La resistencia se produce en cuanto la literatura es el mejor lugar para pensar las palabras en cuanto a su más alta expresividad y en su mayor belleza estética. Ello faculta a la literatura para intervenir en la lucha por la apropiación de las palabras que persigue el poder. La lucha por las palabras determina un ganador quien, a su vez, determina el orden cultural, político y social. En las batallas por las palabras la experiencia estética es el arma de la literatura y de los estudios literarios que la acompañan. Estos estudios desde su origen se han preocupado del potencial expresivo de las palabras. Incluso, cuando su enfoque es inmanentista adquiere rasgos emancipatorios porque el lenguaje artístico debilita la referencialidad de las palabras desatando su más plena expresividad, recurso principal en su lucha empeñada contra el discurso del poder. Esperamos que este tipo de afirmaciones, sea capaz de desplazar en algo, la acusación, escasamente fundada, de los estudios culturales, de la falta de contenido emancipatorio de los estudios literarios.

Se puede argumentar frente a lo expuesto, que la condición de hecho estético que manejamos adolece de una falla profunda: su enfoque esencialista desplaza el carácter evolutivo del concepto de literatura. Ya en 1924 Iuri Tinianov (1968) propuso en “El hecho literario”, que todas las definiciones estáticas y fijas del concepto de literatura y consecuentemente del hecho estético son liquidadas por la evolución. Afirma que la existencia de ese tipo de hechos depende de su función. Lo que es hecho literario para una época, será un fenómeno lingüístico para otra, inversamente. Añade un ejemplo, una carta a un amigo de Dergamin es un hecho de la vida social, pero en la época de Pushkin esa misma carta amistosa es un hecho literario. La evolución nos revela que no solo son inciertos los límites de la literatura, su periferia y su zona de frontera, sino incluso su propio centro. Es decir, lo que era centro puede volverse periferia y viceversa. Enfrentado

a estas definiciones, la concepción borgeana de hecho estético parece altamente revestida de la noción de esencialismo: siempre es la misma, no evoluciona, mantiene siempre la misma función y está conectada a la primacía de la universalidad. Si la aplicamos desde el punto de vista de su contenido, podemos admitir la objeción. Pero si la enfocamos como un mecanismo, un engranaje, en fin, un dispositivo llamado “arte”, que hace visible las formas en constante evolución que va adquiriendo el hecho estético, podemos compartir las posiciones de Tinianov alejando los fantasmas del esencialismo y la universalidad. Un engranaje importante del mecanismo es la llamada ruptura con la realidad cotidiana y su relación con el sentido común que hace la creación literaria, cuestiones, que más adelante, discutimos en su dimensión más compleja. En esta línea reconocemos el carácter histórico del concepto ruptura proponiendo tres formas del dispositivo: la primera, en la línea regional, podemos representarla en Alfonso Reyes, que crea una distancia con el sentido común, siguiendo el ejemplo de las ciencias naturales; la segunda, que anula la distancia con lo observado, se puede desprender de las tesis de Beatriz Sarlo, y la tercera que arremete contra la lógica del sentido común, en la tarea en que están implicados varios textos teóricos-narrativos de Borges y Piglia. Tal vez sea Rancière el que explica mejor el dispositivo de la ruptura al considerar el hecho estético, como está anotado más arriba, como una suspensión de presupuestos y expectativas habituales en el reparto de lo sensible.

## **El goce estético negado**

En esta línea, nos parece fundamental rescatar el término goce estético negado, o mejor, cancelado, por los estudios culturales. En una buena parte, la exclusión puede estar motivada por el rescate de los subalternos oprimidos y explotados, cuya liberación ellos vindican. Desde esta posición, parece una impiedad atribuirles ese placer. No podemos resistirnos a citar, merodeando el asunto, una frase memorable de Borges, apelando al perdón de esta época por usar el adjetivo memorable, época que en el ámbito restringido que nos interesa -el académico-, nos atreveríamos a denominar la del “resentimiento anticlanístico” instalado en las facultades humanísticas, proclive a rechazar estos calificativos por “bellos letristas”. La frase enunciada por Borges, a propósito de la lectura, merece la denominación de memorable: “Yo he dedicado una parte de mi vida a las letras, y creo que una forma de felicidad es la lectura” (Borges, 1998, p.12). Bajo la idea de que leer produce una felicidad para todo el mundo, independiente de su clase social y estatus, nos resignamos a soportar amablemente una crítica que puede llegar a ser irónica, al ir más allá, proponiendo junto a la reposición de la Educación Cívica en nuestros planes de estudio nacionales, la inclusión de la Educación Estética en una posición tan prioritaria como la gozada por las matemáticas, por ejemplo. Podríamos, tal vez, debilitar así la opinión retrógrada que circuló en el siglo XVIII, vigente solapadamente en nuestro tiempo, que sostiene que una de las diferencias de la cultura de elite con la cultura popular, consiste en creer que la primera goza de un refinamiento de los sentidos superior a la segunda por el acceso más viable que tiene a los valores estéticos. Cuestión que rechazamos por el fondo clasista que la sostiene y porque si los pobres no leen se debe



mayoritariamente a que no tienen las condiciones materiales para hacerlo. En esta línea desmitificadora de la lectura y de un posible lector ideal, nos parece de alguna manera ético agregar un punto sobre el tema: la presencia constante del dinero tanto en el acceso a la lectura, como en su denegación. Creemos que la construcción de la figura de un “lector ideal” se salta olímpicamente la relación entre literatura y dinero.

Ahora, en torno al hecho estético como suspensión de la relación habitual con lo cotidiano, Rancière (2009) se pregunta: ¿Por qué esta suspensión funda un nuevo arte de vivir, una forma de vida intersubjetiva? Y responde: porque ella define los objetos artísticos en su función de pertenencia a un sensorium diferente al reparto de lo sensible que hace el poder imperante. Ello significa que se suspende el poder de la inteligencia sobre la sensibilidad y el poder del contenido conjetural, en los términos borgeanos, sobre la forma. Como ejemplo, queremos a nuestra vez ensayar para explicar la preeminencia de la forma, una noción propia de las ideologías nacionalistas, la argentinidad, noción provisoria y en fuga constante, que para Borges no estaría representada por los contenidos: los compadritos con el cuchillo oculto bajo la ropa y el callejón del Maldonado, sino por las formas: ese modo reticente de expresar su interioridad que practica el hombre argentino, tal como lo plantea en “El escritor argentino y la tradición” (Borges, 1953). Pedro Henríquez Ureña (2006) cree, a su vez, que esa reserva, al mismo tiempo, una cortesía, proviene de las subjetividades indígenas. En relación con este punto, y a propósito de “Hombre de la esquina rosada”, Borges resuelve estupendamente uno de los nudos críticos que plantean los estudios culturales: la relación entre lo local y universal, definida siempre a favor del primero. Para el escritor argentino, la oposición se resuelve introduciendo, modificados, mitos y creencias, calificadas usualmente con el apelativo de universales, como partes sustantivas de las culturas locales, regionalistas y populares. Así lo hace en sus relatos “El muerto” (el mito de un destino gaucho trazado por una deidad mestiza y cruel), “El sur” (el sueño argentino de una muerte heroica), “La trama” ( la leyenda que la historia se repite), entre otros. Lo que llamamos “modificados”, son mitos clásicos a los que se les introduce variantes inesperadas. El resplandeciente dios griego que determina el destino humano, varía en “El muerto” a figura contrahecha: “Azevedo Bandeira da, aunque fornido, la injustificable impresión de ser contrahecho; en su rostro siempre demasiado cercano, están el judío, el negro y el indio; en su empaque el mono y el tigre” (Borges, 1964, p.32). Los rasgos anotados impelen a Bandeira al círculo de las figuras luciferinas de la tradición cristiana, implementación que determina la mezcla de códigos disímiles, el del mito griego, el cristiano y la leyenda gauchesca, que conducen a un espacio de “el entre”, en los términos de Deleuze, o en una nomenclatura convencional, a un mestizaje cultural en que se funden creencias locales y universales. Ahora, si examinamos el relato bajo la óptica crítica de las “literaturas heterogéneas” (Cornejo Polar, 1994), podríamos admitir su inscripción en ellas por la presencia de un narrador culto que cuenta una historia gauchesca, propia de la literatura popular, propiciando la coexistencia en el proceso de producción del cuento de un elemento que no coincide con la filiación de otros.

Siguiendo con el tema de los valores estéticos, Rancière (2005) indica que los fenómenos artísticos se identifican por su adhesión a un régimen específico de lo sensible,

el cual es removido de sus asociaciones ordinarias y apropiado por un poder heterogéneo, el poder de una forma de pensamiento, y de lenguaje, añadimos nosotros, que se ha vuelto extraña a sí misma: un producto idéntico a algo no producido. Este es el núcleo invariable en las identificaciones del arte que han configurado el modo estético de pensamiento desde el principio. Gracias a este extrañamiento, se crea un campo específico de lo sensible que permite que el arte puede ser identificado como un espacio autónomo y como una forma de reflexión activa y crítica acerca de las formas en que nuestras sociedades, en lo que nos concierne, latinoamericanas, están organizadas. De este modo, el arte en sí mismo es un hecho social, un hecho político. El arte no es político en sus contenidos, sus enunciados o alusiones a alguna situación social particular de la vida, sino lo es en su forma de intervención en la división y reparto de lo sensible. En lo que se refiere a nuestro añadido: la forma de un lenguaje que se vuelve extraña así misma, la podríamos ejemplificar con la sentencia de Proust, recogida por Deleuze y Guattari (2004, p.101) en *Mil mesetas*: “Las obras maestras están escritas en una especie de lengua extranjera”. Lo mismo podríamos decir de las más bellas obras literarias latinoamericanas. Sabemos el resentimiento que produce en muchos adherentes a los estudios culturales el uso de palabras como maestra, belleza, emoción y felicidad estética, placer de la lectura, gozo, empleadas por los estudios literarios canónicos, rechazadas por constituir un patrimonio de la estética burguesa que ocultaría, bajo una máscara de estetización, el drama del subdesarrollo. Pero debemos aclarar que ser extranjero en su propia lengua, como escriben los autores de *Mil mesetas*, no apunta a alguien que habla una lengua que no es la suya, sino a un devenir bastardo, un devenir mestizo del que escribe, capaz de emplear el estilo como un modo de crear lenguaje.

La aclaración la hacemos para afianzar la idea que mientras persista la geopolítica tradicional que margina a los países latinoamericanos por el peso de los intereses coloniales, siempre tendrán vigencia los clichés y la retórica del subdesarrollo y la dependencia propios de este tipo de discursos latinoamericanistas, supuestamente emancipatorios. No es nuestra intención la de un ataque frontal a los estudios culturales que se aproximan demasiado a estos discursos, ataque franco que hace Reynoso (2000) en *Apogeo y decadencia de los estudios culturales: una visión antropológica*, sino la de rechazar una inaceptable sumisión de los estudios literarios en el *mare magnum*, como escribe Mansilla (2008), de los estudios culturales bajo el argumento de que la literatura es un hecho cultural. Dicho argumento es notable en cuanto reafirma un hecho evidente con la sola finalidad de apoderarse de un campo de estudios que fue prestigioso.

## **El desarrollo de los estudios culturales**

Nos parece conveniente en este punto discursivo una referencia al desarrollo de los estudios culturales desde su fundación en 1964 hasta su viaje transatlántico a América Hispana. Sabemos que se originan a partir de un núcleo promovido por Stuart Hall en la Universidad de Birmingham a partir de la obra de teóricos marxistas preocupados por la cultura como Raymond Williams y Edward Thomson. Carlos Reynoso (2000),

distingue varias fases de los estudios culturales: una del Humanismo literario que comprende las obras clásicas de Richard Hoggart y Raymond Williams. Otra fase que le sigue, es la sociología dialéctica representada por Stuart Hall que incorpora eclécticamente la semiótica y el estructuralismo francés. Anota el autor una tercera instancia definida como Culturalista, practicada por Hall bajo la influencia de Louis Althusser. Nomina a la cuarta fase estructuralismo coyuntural, donde aparece nuevamente Hall incorporando ideas gramscianas. Y una fase posmoderna, que entendemos dominante en los estudios traspasados al ámbito de América Hispana. Richard Johnson (1987) sostiene en términos generales, que los estudios culturales no son una disciplina académica, sino un proceso crítico que trabaja entre los espacios de las disciplinas académicas. Parece digno de curiosidad que los culturalistas afirmen que las disciplinas son perniciosas y al mismo tiempo creen, sin explicar por qué razón, que la acumulación de dos o más disciplinas origina la más estupenda interdisciplinarietà. En una línea complementaria, opina Todd Gitlin (2003) que lo que ahora certifica el mérito para los estudios culturales es la popularidad del objeto, no sus cualidades formales; opinión que vuelve a plantear lo que creemos una cualidad específica de los estudios culturales: su desprecio por las nociones de carácter estético. Se podría afirmar que el esteticismo les parece un obstáculo para su auto adquirida misión de expandir los objetivos sociales emancipatorios socialistas, feministas, antirracistas, anti imperialistas. Tal inclinación, según Turner (1992), los conduce a la estrategia teórica de “leer” los productos culturales, las prácticas sociales, incluso las instituciones o más admirablemente los partidos de fútbol como “textos” (Un entrenador debe ser capaz de “leer” un partido de fútbol). Esta semiotización de lo cotidiano que borra, entre otras, las diferencias entre texto y discurso, termina tornando inespecíficas las categorías de lo literario. En el fondo se trata de un multiculturalismo que nivela todas las representaciones realistas y simbólicas del mundo sin atender a las diferencias; una de las cuales puede ser la representación de los valores estéticos, aunque estos sean declarados de antemano anticuados y propios de una elite que los ha elaborado como una forma de poder para perpetuar su dominio. Hoy día la indiferenciación ha reemplazado cualquier atisbo de jerarquización, basado en el juicio estético, indispensable para la demarcación del campo literario. Toda crítica de la situación a la que hemos llegado, la de la muerte de las diferencias, es entendida por los culturalistas como el lamento y la queja de los estratos conservadores, nostálgicos de una perdida sociedad disciplinaria. La crítica puede ser atendible, pero también lo es que frente a la postura de los estudios culturales inclinados a considerar que la pregunta por lo estético está revestida de esa nostalgia conservadora, no podemos resignarnos a que desaparezca el interés crítico por la experimentación con lenguajes que marcan la creación artística (Richard, 2010). Las negaciones comentadas parecen estar vinculada con el giro antieurocéntrico, pro marginal, tercermundista, pro multicultural, simpatizante con la rebelión de los subalternos y con el fortalecimiento de las minorías étnicas, que ha crecido en la ideología política que comparten los estudios culturales. Afirma Félix Martínez Bonati (2004), a propósito de una de las características de esta ideología, el multiculturalismo, surge la apariencia, y a su vera, el ideal de una igualatoria comunidad de todas las culturas, condición que va acompañada de la reducción de la validez de la esfera científica, corriente que va creciendo paradójicamente con el

progreso mismo de la ciencia. Negación, completamos, que aleja cada día más a las humanidades de la comprensión y análisis del universo que proponen las ciencias, como la astrofísica, por ejemplo. Penoso alejamiento que olvida el diálogo permanente que las humanidades han tenido con la ciencia, desde Aristóteles adelante. En la *La llama doble* (1998), Octavio Paz nos dice que las grandes preguntas sobre lo que somos y de dónde venimos y cuál será nuestro fin, preguntas que la filosofía y la literatura se han planteado desde su origen, son las mismas que se hacen las ciencias contemporáneas. En esta línea, Paz reproduce, ligeramente modificada, una frase de Einstein: “Soy un físico y por eso mismo soy un filósofo e incluso un metafísico” (Paz, 1998, p.179). Juicio perfectamente aplicable a los cosmólogos especulativos contemporáneos. La índole de las declaraciones de quienes cultivan las ciencias, nos lleva a la convicción de que la relación inamistosa que define hoy en día las humanidades con las ciencias que llaman “duras”, debe analizarse en procura de retomar el diálogo. Otro ejemplo de lo que puede aportar la relación dialógica lo podemos sorprender en un texto alucinante de Benjamín Labatut (2020) que narra el encuentro en Bruselas de los más afamados físicos modernos el lunes 24 de octubre de 1927. Concurrieron Albert Einstein, Max Planck, Marie Curie, Heisenberg y otros diecisiete especialistas en mecánica cuántica. Elaboraron, con la oposición de Einstein, la llamada Interpretación de Copenhague que proclamaba lo siguiente:

La realidad, les dijeron a los presentes, no existe como algo aparte del acto de observación. Un objeto cuántico no tiene propiedades intrínsecas. Un electrón no está en ningún lugar fijo hasta que se lo mide; solo en ese instante aparece. Antes de la medición no tiene ningún atributo; antes de la observación ni siquiera se puede pensar en el [...] El quiebre que planteaban era brutal. La física ya no debía preocuparse de la realidad, sino lo que podemos decir sobre la realidad. (Labatut, 2020, p.189).

En una posible diferenciación muy polémica, entre los estudios culturales y los literarios, nos atrevemos a decir, utilizando la Interpretación de Copenhague, que los estudios culturales trabajan y se aferran con dientes y muelas a la realidad, específicamente, las realidades locales, que según el sentido común están definidas por propiedades intrínsecas, mientras a los estudios literarios les interesa, sobre todo, lo que podemos decir sobre la realidad. Tal vez sea más explícita la oposición entre ambos proyectos, si la centramos en torno al concepto del “sentido común”. Con respecto a él, Castro-Gómez (2001) afirma que los estudios culturales se inscriben en la segunda ruptura de las ciencias sociales. La primera, siglo XIX y XX, se realizó frente al “sentido común” adoptando la postura de las ciencias naturales creando una distancia frente al objeto. La segunda ruptura apunta hacia una eliminación de la distancia con el sentido común. Nos atrevemos a conjeturar que existe una tercera, mucho más radical, propuesta por la mecánica cuántica, que asegura que los fenómenos del mundo obedecen a una lógica totalmente contraria al sentido común: entronizando el azar y abandonando la noción de las leyes naturales. Glosando a Proust, nos atrevemos a decir, que las obras maestras de la literatura latinoamericana parecen estar escritas con una lógica contraria al sentido común.

Consecuentemente, la teoría literaria sigue la misma línea, como lo puede ejemplificar la idea de Martínez Bonati sobre el lenguaje literario que tendría un carácter imaginario, contradiciendo la lógica del sentido común que le atribuye uno real (2004). Como nota añadida, podemos argüir que vemos aquí otra relación dialógica entre ciencia y literatura.

## **La cancelación del hecho estético y el carácter político social**

Dentro de las negaciones más específicas, nos preocupa fundamentalmente, como hemos dicho, la cancelación del hecho estético que efectúan los estudios culturales. Parece ser que para ellos la estética es una suerte de dispositivo de poder con el que los estudios literarios han defendido la validez de su existencia y controlado la autonomía de su campo. Sobre el asunto afirmó Nelly Richard (2010), que el deseo de los estudios culturales de ampliar el canon de la institución literaria para introducir en ella producciones tradicionalmente desvalorizadas por inferiores, marginales o subalternas, contribuyó a disolver los contornos de lo estético en la masa de un sociologismo cultural, que se muestra ahora más interesado en el significado anti hegemónico de las políticas minoritarias, fascinado por estas producciones, antes que preocupado en las maniobras textuales de la voluntad de forma. Completa la crítica Beatriz Sarlo (2000), anotando que no puede desaparecer la pregunta por la densidad formal y semántica que caracteriza la tensión de lo estético. En 1997 la misma Sarlo había escrito:

[...] el lugar de la literatura está cambiando. La popularidad creciente de los estudios culturales que dan trabajo a cientos de críticos reciclados, es una respuesta a esos cambios. Sin embargo, hay algo que la crítica literaria no puede distribuir blandamente entre otras disciplinas. Se trata de la cuestión de los valores estéticos, de las cualidades específicas del texto literario. (Sarlo, 1997, p.32).

Introduciendo otra arista crítica, nos atrevemos a proponer que cada día es más evidente la proclamada atribución de falta de validez político social de los estudios literarios y su posible redención al incluirlos en los estudios culturales que le inyectaría valores emancipatorios de los que carecen los primeros. Cuestión muy polémica, difícil de discutir en un ámbito académico en donde predominan voces prontas a desautorizar ese tipo de discusiones promovidas, según acusan, por partidarios del bello letrismo burgués, propio de los de habitantes de la ciudad letrada, que resisten enconadamente la indiferenciación, por ejemplo, entre la cultura de élite y la cultura popular. Nuestro intento discursivo no desconoce el aporte que hicieron los estudios culturales importados tanto de Inglaterra como, con posterioridad, de Norte América, ya que reiteramos que nuestra intención no es otra que la recuperación del hecho estético y del juicio valorativo propio del campo de los estudios literarios. Tal intención, repetimos, no significa desconocer el aporte de los estudios culturales, cuyas contribuciones veremos más adelante, pero tampoco consiste en desconocer el tipo de recepción crítica que han tenido dichos estudios, especialmente por las ampliaciones y disoluciones que hacen del blasón estético

que reviste lo literario, sin reconocer nunca sus diferencias con otros tipos de lenguaje, uniformizando en tal medida sus objetos de estudio que culminan en la banalización. Se desplaza, así, el tema del juicio valorativo, de la toma de partido con que el que siempre ha funcionado la crítica literaria, embarcándose en un proceso de relativización cultural que no hace sino debilitar la razón crítica (Sarlo, 1997). Se añade a esta recepción negativa, el rechazo que despertó el carácter impositivo de dichos estudios con el que desplazó la enseñanza de la literatura en las Facultades de Humanidades de las Universidades chilenas. Carey (1997) afirma a propósito de esta sustitución de los estudios literarios en las Universidades norteamericanas, que fue un verdadero espectáculo contemplar cuando los estudios culturales tomaron residencia en los departamentos de literatura, a los especialistas literarios pronunciándose sobre toda clase de asuntos: economía, moralidad, población, crimen, raza, etnicidad, a los cuales nunca habían dedicado algún estudio o manejado solo el sumario de la crítica básica sobre estos temas.

En relación a este evidente carácter político asumido por los estudios culturales, Colom (1998) afirma que derrotadas o desaparecidas muchas de las causas sociales e inexistentes los vínculos con el movimiento obrero (factor creemos muy importante de analizar), los representantes de la izquierda más radicalizada, ahora con posiciones de poder en centros académicos creadores de opinión como las universidades, se han embarcado en una serie de guerras culturales en los campus universitarios transformándolos en una suerte de terrenos de batalla. El nuevo frente político es ahora el propio de la crítica cultural, la determinación del currículo y una consecuente retórica académica muchas veces excesiva, donde, por ejemplo, el término “territorio” ha asumido una significación indiferenciada tanto en la cuestión de las identidades como en los campos físicos-simbólicos que abarca su acción estructurante.

Este punto en que se aposenta la política, nos parece de gran interés y de una no menor complejidad en su tratamiento. Para enfrentarlo, en una primera instancia, recurriremos a las propuestas del filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez (2009), quien afirma que las estructuras de producción que caracterizan a las sociedades en las que vivimos, difieren radicalmente de aquellas que habían teorizado científicos sociales como Smith, Ricardo, Marx, Keynes y Prebisch. En efecto, el capitalismo industrial ha sido reemplazado por el capitalismo post industrial, en el que las categorías de análisis provenientes de la economía clásica han perdido su valor explicativo. Los estados nacionales han dejado de ser los espacios de concentración de la hegemonía política y cultural, afirma Castro-Gómez (2009). No son ahora los estados territoriales quienes jalonan la producción, sino corporaciones transnacionales y globalizadas no vinculadas fijamente a un territorio, nación o cultura. Ello se traduce en que la cultura ya no es exclusivamente un conjunto de valores, costumbres y normas de convivencia ligadas a una tradición particular, a una lengua, a un territorio. Y anota Castro-Gómez (2009) un fenómeno interesantísimo: en tiempos del capitalismo avanzado la cultura se ha destradicionalizado y desterritorializado al mismo tiempo. La globalización nos ha conectado culturalmente con territorios post tradicionales en donde las identidades personales o colectivas no se encuentran referidas a pertenencias de lengua, sangre o nación.

Compartimos el enfoque lúcido de Castro-Gómez para referirse a el estado de la cultura en los primeros años del siglo XXI, época que corresponde a su análisis citado. Sin embargo, nos atrevemos a proponer algunas notas que podrían relativizarlo, de ningún modo rechazarlo. En primer término, la situación política, económica e institucional ha experimentado un vuelco radical en la década inicial del siglo desencadenado por la rapidez con que se han instalado los discursos anticapitalistas en América latina, especialmente en Chile. Incluso, tal vez, estamos hoy en día frente a el inicio de un cambio de “paradigma”. Se trata del rechazo a ultranza de una de las formas del capitalismo avanzado, el neoliberalismo, tal como se implantó modélicamente en nuestro país. El efecto neoliberal, en la instancia académica en la que nos estamos moviendo, podemos convenir que fue poderoso. En la educación universitaria acusan Parra y Rodríguez Fernández (2015, p.19):

[...] desde los setenta nuestro trabajo, y la universidad misma, se encuentran amenazados gracias al paso del género humano (Andrés Bello) al capital humano (Milton Friedman, Gary Becker etc.), mutación que transformó a los estudiantes en consumidores y a los profesores en emprendedores, lo cual emparenta a estos últimos con el artista que, como lúcidamente vislumbró Baudelaire, debe la subsistencia a la venta de sus poemas. De manera similar, los académicos de hoy ponen en juego -en venta- su saber (su capital, reza la doctrina liberal) en el mercado académico.

El rechazo frontal a las modalidades del mercado neoliberal que en el año en que escribió Castro-Gómez no se evidenciaba con tanto vigor, puso en duda la idea de cultura que el mercado promovía: una interacción con la dinámica transnacional de los mercados. Actualmente, en el terreno de las universidades chilenas, (y, en términos políticos amplios, en los colectivos sociales) se ha vuelto a sostener lo contrario: la cultura está vinculada a la lengua, las cosmovisiones, los territorios, las particularidades étnicas. En vez de la desterritorialización de la cultura de la que habla Castro-Gómez, se ha producido una reterritorialización de ella (2009). Debilitada la idea de nación, la concepción de culturas nacionales ha dado paso a una concepción totalmente particularizada de ellas, basada en una avanzada fragmentación de la idea de nación como territorialidad homogénea. Piglia (1993) se ha referido a esta noción en un texto clave para su comprensión, *La Argentina en pedazos*, donde la recuperación crítica del canon trasandino que consulta los nombres de Echevarría, Sarmiento, Quiroga Borges, Cortázar, Puig, abre una lectura histórica de la sociedad argentina despedazada destruida y fragmentada por la violencia. Los “pueblos originarios” anteriores a la formación del estado chileno y los colectivos identitarios han sido negados y postergados por una violencia similar. Su reclamo por una cultura particular ligada a los territorios que ocuparon secularmente o han creado, mediante la lucha contra las formas de poder excluyentes, establecidas por las culturales nacionales desde la Independencia adelante, participa de una contra violencia que aumenta la degradación, desunión y el desmembramiento de la nación. Como resultado inesperado, vuelve a religarse el territorio despedazado con una expresión cultural propia, cancelando el peso de la globalización que culturalmente nos vincula a espacios post tradicionales.

En sus formas más radicalizadas, que no faltan, parece confundirse la reterritorialización con el retorno a una territorialidad primitiva o más antigua, una suerte de utopía arcaica de volver a creencias ancestrales que nos devolverían el “buen vivir” de épocas pasadas. Este retorno a una utopía arcaica, merece ser analizado críticamente, porque, tal vez estamos frente a un nuevo paradigma, aunque también puede ser el sueño político de una nueva elite que se viste con los ropajes immaculados de las nociones de pueblo (originario prevalentemente) y comunidad, entendidas como entes intachables, para instalar nuevas formas de poder. Creemos que lo está en juego, como siempre, es el poder. Y los estudios culturales no hacen sino participar en la lucha por el poder. De ningún modo es una acusación, sino una petición de reconocimiento de lo que se persigue realmente

## **La teorización de los estudios culturales**

Ahora, en torno a los elementos teóricos propuestos, por los estudios culturales, empezando por el de la desterritorialización, hay que entenderla, primeramente, dentro del campo al que pertenece, la geografía. Y desde allí instalada, concebirla como un desenraizamiento que actúa en el plano de la cultura, la producción y la tecnología. En segundo lugar, viene el punto clave, la teorización del concepto. La desterritorialización podría definirse como una desarticulación del referente básico de las culturas: el territorio donde se materializan las prácticas que establecen las fronteras entre nosotros y los otros, el adentro y el afuera. En este punto coincidimos con Castro Gómez, como también lo hacemos con su noción de territorialidad. La coincidencia reside en la idea en que una propuesta de territorialidad sin la descolonización del territorio no tiene sentido. La territorialidad impugna necesariamente la existencia de aquellos ordenamientos territoriales clasistas, coloniales y oligárquicos que excluyen y denigran. Tal como lo desarrollamos, en lo que diferimos del filósofo colombiano es en la noción de desterritorialización, debido al cambio que esta ha experimentado por el uso interesado que hacen de la nueva concepción de ella los estudios culturales. Como suplemento indispensable, reiteramos la crítica a la ausencia teórica que debilita en este plano los estudios culturales. Casuísticamente podemos ejemplificar con el empleo acrítico de los dispositivos que estamos discutiendo: territorio, desterritorialización, reterritorialización y territorialidad, nociones que al ser tratadas blandamente contribuyen a esa falta de teorización. Tal vez, el ejemplo más extremado está presente, como dijimos, en el uso indiscriminado del concepto territorio. Este sirve para nominar tanto un espacio físico, como social, simbólico, o estructurante y estructurado, sin que nunca sepamos con claridad el sentido con el cual se emplea.

Castro-Gómez (2009) opina que la ligereza conceptual de la producción intelectual de los estudios culturales tiene que ver con el viaje transatlántico que hicieron desde Gran Bretaña hacia Estados Unidos durante la década de los ochenta. Mientras que en la isla británica los estudios culturales estaban anclados en las facultades de ciencias sociales, en Norteamérica su pertenencia institucional se produjo en las facultades de letras y humanidades. En ellas los estudios culturales comenzaron a adoptar “metodologías más



ligeras” pertenecientes a la tradición humanística de los departamentos de letras y los de filosofía, abandonando el rigor teórico de la sociología y de la antropología cultural. Esto explicaría, afirma Castro-Gómez (2009), su distancia visible del marxismo y del estructuralismo de corte althusseriano, como también su acercamiento a autores como Derrida, Lyotard, Deleuze y Baudrillard. De alguna manera ello le permitió, denuncia Gómez Castro, continuar la búsqueda perversa en el tercer mundo (visto por la academia “gringa” como una región, que por fortuna, exporta hacia el centro materias primas) de materiales novedosos y fascinantes para el contexto “primer mundista”. Nos parece necesario acotar que la perversión se reproduce en las universidades latinoamericanas instaladas ahora en los centros regionales, que también utilizan como materia prima para el desarrollo de las tesis de magíster y doctorado de sus estudiantes, las atractivas expresiones, para ellos, de lo subalterno. No se trata, por consiguiente, solo de un “abuso gringo”, como opina Castro-Gómez, sino de la tendencia reprochable de los estudios culturales latinoamericanos de pontificar sobre los subalternos desde la comodidad de las oficinas universitarias, sin hacer claro este lugar de enunciación, y sin emprender trabajos de archivo, ni menos, por consiguiente, ceder la palabra a los postergados.

En relación a otro aporte de los estudios culturales, mencionado más arriba, concordamos con Castro-Gómez (2001), que a pesar de sus deficiencias políticas, académicas y pedagógicas los estudios culturales si han contribuido positivamente al desafío contemporáneo de abrir las ciencias sociales. Tradicionalmente, la cultura había sido propiedad de la antropología. Dentro de la tradición del trabajo disciplinario en las ciencias sociales, escribe el filósofo colombiano, establecida desde el siglo XIX, la sociología era la encargada de estudiar a las sociedades modernas mientras que la antropología realizaba el estudio de las sociedades tradicionales. El objeto de la primera era la civilización, mientras que el de la segunda era la cultura. La antropología como disciplina que trataba de valores, tradiciones y costumbres quedaba reducida a una variante de los estudios museísticos. Pero en el momento en que la producción cultural se masifica, continua Castro-Gómez (2001), por el impacto de la globalización se hace necesario investigar no solamente los contenidos de la llamada alta cultura, la de las obras canónicas, sino muy especialmente los contenidos de la cultura denominada popular. El fenómeno de la globalización que empezó a afectar a Chile en las últimas décadas del siglo pasado, sin duda que produjo una masificación cultural, pero en los primeros veinte años del presente siglo, la inclinación hacia las expresiones de la cultura popular no fue activada por la globalización, sino por la fragmentación de la cultura nacional en particularismos identitarios, tribales y colectivos sociales que instalaron territorios físicos y simbólicos que reclaman el reconocimiento de sus modos de vida, de sus cosmovisiones originarias y originales, que conforman una cultura popular alejada de la alta cultura. Lo paradójal consiste en que la cultura popular goza de la producción globalizada, pero la estigmatiza discursivamente, por parte de sus autodesignados representantes ideológicos, por su naturaleza capitalista, asegurando que los particularismos culturales aseguran un modelo de vida post capitalista y post globalización que todavía no podemos analizar por el carácter eminentemente discursivo del modelo emergente. A propósito de “post”, hay algunos culturalistas que se declaran “post latinoamericanos”, negando a partir del

nombre mismo, la concepción racista que pareciera envolver el término “latino”: no indio, no afrodescendiente.

De todos modos, en este punto, los estudios culturales aparecen como un espacio de articulación entre las disciplinas y se muestran capaces de vincular las estructuras sociales con los sujetos que las producen. Es necesario aclarar que el contenido cultural que analizan estos estudios no es el de la antropología tradicional que lo define como un conjunto de valores, lenguajes y mitos, ni tampoco como el efecto ideológico de los procesos económicos que ocurren en la base material de la sociedad, ni menos como el resultado objetivo del espíritu de los grandes creadores, como sostenía la posición humanista del ensayismo hispanoamericano cultivado por Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Enrique Rodó. Los estudios culturales no se interesan en los textos literarios ni en las obras de arte, sino en los procesos sociales de producción, distribución y recepción de estos artefactos.

Desde la perspectiva anotada y discutida, ¿qué puede significar el desplazamiento de los estudios literarios por los estudios culturales? Tal vez, podríamos responder, primeramente, en una forma bastante simple, que significa el privilegio del enfoque antropológico y sociológico en el análisis de los textos literarios, ya que las metodologías empleadas provienen básicamente de esas disciplinas. Si fuera así y apegándose al rigor, los profesores de literatura deberíamos frecuentar esas áreas haciéndose cargo de sus teorizaciones. Ello se traduciría en la necesidad de establecer en nuestra formación algunas exigencias, como la cursar la asignatura “Epistemología de las Ciencias Sociales”, por ejemplo. Así evitarían el uso ingenuo de categorías analíticas que toman de cualquier parte “como si crecieran espontáneamente en los árboles” (Reynoso, 2000). Una respuesta más compleja podría ser que los estudios culturales son una liberación, glosando a Reynoso, que rescataría a los críticos y teóricos literarios de la prisión epistemológica disciplinaria, verdaderos trabajos forzados en que encuentran encerrados. Richard Johnson (1987) afirma en torno a este asunto cuestionar los dispositivos de autoridad de las disciplinas y los mecanismos de ritualización de su saber, tal como lo hacen la teoría feminista o la teoría poscolonial y reivindicar saberes ajenos al canon de lo universal, da un potencial emancipatorio a los estudios culturales. Frente a estas afirmaciones, creemos que soslayar la naturaleza emancipatoria, explícita o implícita, de los estudios literarios desde su inicio moderno, con la publicación de *Las corrientes literarias en la América Hispana*, es una creencia que ignora, no sabemos si deliberadamente, que “la búsqueda de nuestra expresión” fue la tarea fundamental que se plantearon los iniciadores como Pedro Henríquez Ureña, Rodó, Alfonso Reyes y Mariátegui. Desconocer esta impronta es un rasgo que no favorece a quienes la cultivan. Con razón declara Aníbal González (2005) que la tradición crítica predominante en Iberoamérica ha sido la sociología de la literatura. A su vez Henríquez Ureña, Reyes y Picón Salas, influidos por la historia de la cultura, como Mariátegui por el marxismo, insistirán en correlacionar las etapas de la historia literaria hispanoamericana con las etapas de la historia cultural del continente buscando reiteradamente la emancipación del colonialismo.

Es cierto que han existido etapas en el desarrollo de los estudios literarios, como el momento de la estilística comandada por Amado Alonso en la década del 50, el

inmanentismo o el enfoque fenomenológico propuesto por Félix Martínez Bonati a partir de los sesenta, que se presentan ajenos a la tradición sociológica, pero han sido hiatos que no pudieron desplazar al punto de arranque y de meta de la crítica hispanoamericana que no ha sido, según Aníbal González (2005), ni la escritura, ni la literatura, sino la cultura y la sociedad.

Compartiendo nuevamente las reflexiones de Nelly Richard (2010), estamos acordes en que los estudios culturales fueron la novedad exportada por la red metropolitana situada en Estados Unidos, y que desde el año indicado se generaron muchas polémicas en América Latina sobre los riesgos de la reproducción periférica del modelo de análisis, generando las discusiones habituales en nuestro medio crítico sobre los artefactos teóricos importados. Añadimos nosotros, que en el caso de los estudios culturales han sido más intensas. Tal vez ello se deba a la contradicción de aplicar un enfoque globalizado en la comprensión de culturas locales que practican dichos estudios. A pesar que Hall siempre se manifestó muy atento a las expresiones regionales. Sin embargo, añade la autora citada, la heterogeneidad de lo local latinoamericano tiende a ser homogeneizada por el aparato de traducción académica del latinoamericanismo. Una posición crítica bastante común sobre el asunto es expuesta por Achugar (1998) argumentando que el referente hegemónico de los estudios culturales ha silenciado la tradición del ensayismo latinoamericano que, sin embargo, anticipó varios de los actuales desplazamientos de fronteras disciplinarias que tanto se celebran internacionalmente. Esta última afirmación de Achugar es discutible en cuanto muchos autores que frecuentan los estudios culturales encuentran en el ensayismo humanista de la década del cuarenta y del cincuenta un antecedente poderoso de ellos. No existe, luego, un silenciamiento, sino un reconocimiento de continuidad con el ensayo canónico.

En torno a estas discusiones Castro-Gómez (2001) propone que los estudios culturales serían un punto de avanzada de las ciencias sociales hacia el reconocimiento de otras formas -locales- de conocimiento. La teoría es muy interesante, aunque podríamos objetar su inscripción en la canónica distinción entre el observador y el objeto observado, haciendo hincapié en el tipo de distancia o acercamiento que se practica entre ellos. Sabemos hoy día que la observación es parte integral del objeto observado en cuanto lo interviene y modifica.

Resumiendo lo anterior, y recogiendo la clave de nuestra argumentación, parece evidente y dicha evidencia la comparten Nelly Richard y Beatriz Sarlo, que el primer movimiento crítico de los estudios culturales consistió en desbordar la frontera esteticista de los estudios literarios, cruzando las construcciones simbólicas y los imaginarios culturales con las expresiones masivas y cotidianas de los medios de comunicación. Richard defiende la existencia de la crítica literaria, y nosotros nos apresuramos a compartir su justificación, afirmando que el principal objetivo de los estudios literarios es impedir, o a lo menos atenuar, los principios igualadores del mercado en el campo estético, frente a los cuales los estudios culturales, importados de la metrópoli estadounidense, ofrecen una muy débil resistencia.

## Cierre

En la fase de conclusión a la que ya llegamos, el apelativo latinoamericanos, que demarca la frase sustantiva “estudios culturales”, parece importante examinar. Primariamente, se puede entender que latinoamericanos se refiere a un territorio, a una historia y a una identidad cultural, pero si reparamos en su funcionamiento, podemos advertir que se trata, más bien, de un tipo de discurso. Los discursos latinoamericanistas operan de una manera similar, indica Castro-Gómez (1998), a la ya señalada por Edward Said (2008) en su libro *Orientalismo*. Efectivamente, nos han asignado a los latinoamericanos una identidad cultural y señalado un destino histórico, amén de un origen indiscutible. Estas marcas concluyen en diferencias esenciales frente a un “otro”: Europa, en primer lugar. Desde este lugar, latinoamericanismo funciona como un significante despótico, especialmente en los proyectos políticos autoritarios y populistas tan frecuentes en nuestro subcontinente. Al mismo tiempo, de manera similar al concepto orientalismo, que se divide en dos dimensiones, una “académica” (representado por profesores, investigadores y científicos políticos) y otra “imaginaria” (poetas, novelistas y filósofos) que muestran a Oriente como un lugar de barbarie, lujuria y atraso. Latinoamericanismo, a su vez, apunta discursivamente por una parte, a periferia, dependencia, subalternidad (el enfoque academicista) y por otra, a lo que podríamos llamar el “pachamamismo” (la perspectiva imaginaria), esa suerte de utopía arcaica del buen vivir acunado en la madre naturaleza. En última instancia, los discursos latinoamericanistas son propios de un discurso colonial, en cuanto más que formas de conocimiento representan la hegemonía de las ideas europeas sobre América latina. Parece apropiado para el buen desarrollo de los estudios culturales latinoamericanos, preocuparse de no caer en esta trampa, como en otras más avanzadas, que tratamos de indicar en el camino trazado por este artículo. Contra lo pensado, tal vez no sea siquiera un artículo, sino una peripecia, naturalmente en el léxico del maestro Borges, que termina con enfrentarnos a nuestra propia vida, comprobación de lo que afirma Piglia (2000), siguiendo a Chesterton: cuando alguien cree escribir sus lecturas está escribiendo su vida. Desde este enfoque, la crítica sería una de las formas modernas de la autobiografía.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. O.; RODRÍGUEZ ANGULO, J. M.; LEAL ULLOA, F. In the vortex of cultural studies, literary studies are shipwrecked. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 117-135, 2023.

- **ABSTRACT:** *Literary studies have been subsumed by a critical practice that at the time was believed to be revolutionary and is called cultural studies. Given this reality, it would seem indispensable to rethink the current situation and the future of literary criticism. But this devaluation also affects literature itself. Literature and the science that accompanies it have experienced a notorious setback with the boom in the implementation of the so-called cultural studies, which are defined by the expansion of the canon. An enlargement that does not seem to be constituted based on any aesthetic experience, whether in the*

*traditional Kantian conception, or in Rancière's renewed proposition, or correspond to the field of study of cultural anthropology. To recover the existence of the aesthetic fact is our main intention. In addition, we seek the most demarcated definition of text, dislocated by cultural studies that extend this notion from written language to the field of films, photographs, television series and even institutions. This is our starting point: the enjoyment provided by the aesthetic fact and the indispensable evaluative judgment that accompanies it. Underpinning this conjecture is the key idea that every aesthetic fact is a political fact, as Rancière argues.*

- **KEYWORDS:** *Literary studies; cultural studies; aesthetics; literature.*

## REFERENCIAS

ACHUGAR, H. Leones, cazadores e historiadores: a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento. *In:* CASTRO-GÓMEZ, S.; MENDIETA, E. (ed.). **Teorías sin disciplina:** Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México, D.F.: Porrúa, 1998. p. 207-219.

BÉRTOLO, C. **¿Quiénes somos?**. Cáceres: Periférica, 2021.

BORGES, J. **Borges oral**. Barcelona: Alianza, 1998.

BORGES, J. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

BORGES, J. **Antología personal**. Buenos Aires: Editorial Sur, 1964.

BORGES, J. El escritor argentino y la tradición. **Cursos y conferencias**, Buenos Aires, v. 21, n. 42, p. 250-252, 1953.

CAREY, J.W. Reflections on the Project of (American) Cultural Studies. *In:* FERGUSON, M.; GOLDING, P. (ed.). **Cultural Studies in Question**. London: Sage, 1997. p. 1-24.

CASTRILLÓN, S. **Alfabetización, Ciudadanía y Toma de Conciencia**. Cali: Icesi, 2007.

CASTRO-GÓMEZ, S. **Tejidos oníricos:** movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana-Pensar, 2009.

CASTRO-GÓMEZ, S. Reseña de Apogeo y decadencia de los estudios culturales: Una visión antropológica de Carlos Reynoso. **Fronteras de la Historia**, Bogotá, n. 6, p. 229-241, 2001.

CASTRO-GÓMEZ, S. Latinoamericanismo, Modernidad, Globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón. *In:* CASTRO-GÓMEZ, S.; MENDIETA, E. (ed.). **Teorías sin disciplina:** Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México D.F.: Porrúa, 1998. p. 122-153.

- COLOM, F. **Razones de identidad:** Pluralismo cultural e integración política. Barcelona: Anthropos, 1998.
- CORNEJO POLAR, A. **Escribir en el aire:** Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil mesetas.** Valencia: Pre-textos, 2004.
- GITLIN, T. **Mídias sem limite:** Como a torrente de imagens domina onzas vidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- GONZÁLEZ, A. El temor a la escritura: la literatura y la crítica literaria iberoamericana ante un nuevo siglo. **Trabajo y Sociedad**, Santiago del Estero, v. 1, n. 7, p. 1-5, 2005.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. **Seis ensayos en busca de nuestra expresión (1928).** Buenos Aires: Cielo Naranja, 2006.
- JAUSS, H. **Pequeña apología de la experiencia estética.** Barcelona: Paidós, 2002.
- JOHNSON, R. What is cultural studies anyway?. **Social Text**, Durham, n. 16, p. 38-80, 1987.
- KANT, I. Kant's Dedicated Cognitive System. *In:* SMITH, J. C. (ed.). **Historical Foundations of Cognitive Science.** Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991. p. 189-209.
- LABATUT, B. **Un verdor terrible.** Barcelona: Anagrama, 2020.
- MANSILLA, S. Teoría y crítica de la literatura en el contexto de los estudios latinoamericanos (Aportes para una discusión). **Alpha**, Osorno, n. 27, p. 187-197, 2008.
- MARTÍNEZ BONATI, F. **La agonía del pensamiento romántico:** Cuatro ensayos sobre nuestra situación intelectual. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004.
- PARRA, C.; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, R. Presentación de Clara María Parra Triana y Raúl Rodríguez Freire. *In:* PARRA, C.; RODRÍGUEZ, R. **Crítica literaria y teoría cultural en América Latina:** Para una antología del siglo XX. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2015. p. 23-30.
- PAZ, O. **La Llama Doble:** Amor y Erotismo. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- PIGLIA, R. **Crítica y ficción.** Buenos Aires: Planeta, 2000.
- PIGLIA, R. **La Argentina en pedazos.** Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- RANCIÈRE, J. **El reparto de lo sensible.** Santiago de Chile: LOM, 2009.
- RANCIÈRE, J. **Sobre políticas estéticas.** Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

REYNOSO, C. **Apogeo y decadencia de los estudios culturales**: Una visión antropológica. Barcelona: Gedisa, 2000.

RICHARD, N. **En torno a los estudios culturales**: Localidades, trayectorias y disputas. Santiago de Chile: Editorial Arcis, 2010.

SAID, E. **Orientalismo**. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.

SARLO, B. Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. *In*: SARLO, B.; SCHWARZ, R.; KRANIAUSKAS, J. (ed.). **Culturas híbridas**: No simultaneidad: Modernidad periférica: Mapas culturales para la América Latina. Berlin: Wiss, 2000. p. 231-240.

SARLO, B. Los Estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. **Revista de Crítica Cultural**, Palhoça, n. 15, p. 32-38, 1997.

TINIANOV, I. **Avanguardia e tradizione**. Bari: Dedalo, 1968.

TURNER, G. **British Cultural Studies**: An Introduction. New York; London: Routledge, 1992.





# FUNÇÕES E IMPORTÂNCIAS DA LITERATURA: UMA REFLEXÃO FUNDAMENTAL

Paulo Ricardo Moura da SILVA\*

- **RESUMO:** O presente estudo fundamenta-se em uma das perguntas mais basilares dos Estudos Literários: Para que Literatura? A partir de um diálogo com o pensamento de Mikhail Bakhtin (2011, 2014, 2017, 2018), Antoine Compagnon (2009) e Antônio Cândido (2002, 2011), buscamos construir uma reflexão que possa incitar o debate sobre essa questão. Nossa proposta é estabelecer uma diferenciação entre, por um lado, a função da literatura, que se refere a aspectos específicos das finalidades e dos usos sociais das obras literárias, e, por outro lado, a importância da literatura, que diz respeito aos aspectos mais gerais que confere relevância e valor à literatura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Função; Importância; Literatura.

## A proposta de Compagnon para a função da literatura

Antoine Compagnon (2009) sistematiza as funções da literatura em quatro poderes, organizados a partir de uma perspectiva histórica:

(i) o *poder clássico* (surgido na Antiguidade clássica, sobretudo com Aristóteles e Horácio), para o qual a arte mimética é compreendida como experiência de deleite e, ao mesmo tempo, de instrução, o que aponta para uma função lúdico-formativa;

(ii) o *poder romântico* (surgido com o Iluminismo e consolidado com o Romantismo, em fins do século XVIII e, sobretudo, no século XIX), que estabelece a literatura como emancipação crítica dos indivíduos leitores ao libertá-los das ignorâncias, das subordinações e das alienações, o que sugere uma função crítico-ideológica;

(iii) o *poder moderno* (surgido no final do século XIX e intensificado no século XX), para o qual a literatura refinaria, melhora e ampliaria as possibilidades do uso da língua, ao proporcionar à linguagem verbal um nível mais elevado e intenso de expressividade, por meio da singularidade do trabalho estético com as palavras, o que indica uma função linguística;

(iv) o *poder pós-moderno* (surgido nas últimas décadas do século XX), que problematiza a busca por uma utilidade prática à literatura, a fim de defender a ideia de que não haveria uma função para a arte literária.

---

\* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG), Coordenadoria da Área de Língua Portuguesa, Ouro Preto – MG – Brasil. paulo.moura@ifmg.edu.br.

Artigo recebido em 25/04/2023 e aprovado em 20/08/2023.

Ainda que os referidos poderes tenham sido elaborados, teórica e literariamente, em momentos históricos específicos, conforme sistematizado por Compagnon, isso não significa, a nosso ver, que o surgimento de um novo poder resultou necessariamente na extinção do poder anterior. É preciso considerar a sua permanência, na cultura, ao longo do processo histórico, chegando até nós e influenciando nossas valorações, discursos e práticas nos dias atuais. À título de exemplificação, podemos observar a questão do conceito de leitura literária como fruição estética, prazer e deleite, com fins educacionais. Compagnon (2009, p. 43) reconhece que “a recusa de qualquer outro poder da literatura além da recreação pode ter motivado o conceito degradado da leitura como simples prazer lúdico que se difundiu na escola do fim do século [XX]”.

Embora o crítico francês apresente o poder pós-moderno como justificativa central, numa busca por manter a perspectiva de linha histórica de sua formulação teórica, a função lúdico-formativa do poder clássico parece influenciar também as práticas escolares que se fundamentam na concepção, problemática, de leitura literária como mero prazer lúdico.

Em nossos dias, quando se pergunta “Pra que literatura?”, a função crítico-ideológica do poder romântico é muito ressaltada pelos estudiosos de Literatura. Mesmo Compagnon (2009, p. 50), em determinados momentos de sua discussão, adere mais diretamente ao paradigma romântico, sobretudo ao afirmar que “a literatura nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida – a nossa e a dos outros –, ela arruína a consciência limpa e a má-fé”. De acordo com essa perspectiva, haveria na literatura uma dimensão de provocação crítica, em termos de uma atitude questionadora perante as realidades, para avalia-las minuciosamente, a qual oportunizaria o rompimento com determinadas ilusões da vida em sociedade, ideologicamente construídas.

Se, por um lado, facilmente podemos encontrar várias obras literárias que podem ilustrar a dimensão crítica da literatura, nos termos de Compagnon, por outro lado, será mesmo que podemos estender a todos os textos que podem ter status de literário, em todos os momentos históricos e em todas as culturas, o exercício dessa função?

É improvável que um estudioso ocidental de Literatura, contemporâneo a nós, afirme que *A Odisseia* não é literatura ou, pelo menos, que não possa estar entre as artes miméticas. No entanto, a epopeia homérica, para os gregos antigos, é muito mais a confirmação dos valores sociais do que o desvelamento crítico das precariedades daquela sociedade. Seguramente, o poema de Homero é parte importante do processo educativo das cidades gregas e, desse modo, apresenta um aspecto humanizador fundamental para os gregos, mas não necessariamente por meio da elaboração de uma perspectiva crítica. De acordo com Bakhtin,

[...] o discurso épico é enunciado sob a forma de lenda. O mundo épico do passado absoluto, por sua própria natureza, é inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e apreciações pessoais. Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não pode ser considerado sob nenhum ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo ou penetrar em suas entranhas. Ele é dado somente enquanto lenda, sagrada e preempatória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de referência para consigo (Bakhtin, 1998, p. 408).

Embora a criticidade não possa ser um aspecto inerente à literatura, há uma forte tendência da literatura para propiciar uma perspectiva crítica sobre o mundo e as relações humanas. Antonio Candido, em “Direito à literatura”, reconhece, como possibilidade, a função crítico-ideológica: “a literatura *pode ser* um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou denegação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (Candido, 2011, p. 186, grifo próprio).

Pela problematização da alienação em relação às mazelas sociais, ao motivar a reflexão crítica dos valores, práticas e instituições sociais, Candido salienta o quanto a função crítico-ideológica está atrelada a função humanizadora. Em sendo um direito, a literatura deve ser defendida como necessidade individual e social, capaz de contribuir significativamente para os processos de reconhecimento da condição humana, em termos de dignidade de existir, enquanto membro de uma determinada sociedade.

Em sua dimensão crítica, a literatura oferece uma contra-palavra, para utilizarmos um termo de Bakhtin, aos discursos estruturantes das ideologias dominantes e excludentes da sociedade, de modo a assumir “que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais” (Bakhtin, 2014, p. 67). Muito mais do que simplesmente um instrumento de comunicação, a palavra é a realidade humanamente construída, o espaço fundamental em que habitamos e atuamos como seres sociais, produtores de cultura. Desse modo, a literatura, constituída na palavra, pode confrontar vigorosamente a realidade social, com uma perspectiva crítica, que busque ressignificar, discursivamente, determinados aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos.

Nesses termos, a fim de contribuir com as discussões sobre os propósitos da literatura, propomos uma diferenciação entre: (i) função, que se refere a aspectos específicos das finalidades e dos usos sociais das obras literárias; e (ii) importância, que diz respeito aos aspectos mais gerais que confere relevância e valor à literatura.

## **As funções da literatura**

Refletir sobre as funções da literatura requer que se faça, a princípio, três perguntas fundamentais para a elaboração de uma perspectiva mais específica, a saber: (i) Qual literatura estamos nos referindo? (literatura digital, literatura de cordel, literatura infanto-juvenil, *best sellers*?); (ii) Para quem? (escritores, editores, críticos literários, estudantes, leitores em geral?); (iii) Em qual contexto sociocultural? (na França do século XIX, durante as Ditaduras Militares na América Latina, nas comunidades quilombolas, nas escolas brasileiras de Ensino Médio do século XXI?).

Tais perguntas são essenciais, porque, por exemplo, a função memorialística que a literatura de testemunho tem para a comunidade judaica, após a vivência dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, como espaço de elaboração do trauma e, ao mesmo tempo, de denúncia crítica, não é a mesma função que a literatura tem para

os donos de jornais do século XIX, que publicavam, em seus periódicos, capítulos de romances de folhetim, como forma de atrair mais leitores e, assim, aumentar as vendas.

Sem a pretensão de indicar todas as funções possíveis, podemos sugerir algumas delas que podem ser assumidas por determinados agentes sociais, em relação a determinadas obras literárias, em determinados contextos:

(i) *Política*: quando a literatura assume um determinado posicionamento no espaço público. Desse modo, toda obra literária é inescapavelmente política, porque qualquer uso que se faça das linguagens é necessariamente político, ao ser compreendido como modo de atuar no espaço social, orientado ideologicamente. Embora vale destacar que algumas obras literárias, mais do que políticas, são politizadas (podendo chegar, inclusive, ao panfletário, que instrumentaliza a obra literária para fins políticos), porque a intencionalidade de difundir ideias e ideais políticos faz parte da proposta estético-ideológica dessas obras literárias.

(ii) *Econômica*: quando a obra literária, em sendo arte, torna-se também mercadoria a ser comercializada, a partir das dinâmicas do mercado editorial. Nesse sentido, o escritor torna-se um produtor que cede, em contrato, os direitos comerciais de sua obra, enquanto propriedade intelectual, assegurada judicialmente, para uma editora, por um período determinado. Por sua vez, o leitor torna-se um consumidor que precisa ser conquistado, por meio de estratégias de marketing.

(iii) *Histórico-cultural*: quando a literatura assume a função de elaboração e permanência da memória e, dessa maneira, de participação na constituição da identidade de um determinado grupo social ou povo, ao se inserir em suas práticas culturais. Nesses termos, a literatura torna-se espaço de encontro entre pessoas, socialmente organizadas, não apenas em termos de recepção da obra literária, mas também de produção.

(iv) *Subjetiva*: quando a literatura nos proporciona uma experiência de conhecimento de si, capaz de nos fazer notar aspectos que nos constitui como sujeitos. Nesse sentido, a literatura não apenas pode confirmar a nossa percepção sobre quem somos, mas também pode nos provocar a ressignificar e a transformar a nossa autoconsciência referente a nossa história, as nossas vivências presentes e as nossas possibilidades futuras. Mais do que nos oferecer respostas prontas e acabadas, a literatura pode nos colocar questionamentos fundamentais e cruciais para a nossa existência.

(v) *Científico-educacional*: quando a obra literária é utilizada para a produção de conhecimentos em pesquisas científicas, nas diferentes áreas do saber, principalmente nas Humanidades, e para a formação educacional, nos diferentes níveis de escolarização, desde a educação infantil até o ensino superior. No âmbito educacional, a obra literária pode ser instrumentalizada (e, por isso, esvaziada em sua dimensão estética) para o ensino-aprendizagem dos conteúdos das disciplinas e de temas transversais, o que não é a melhor forma de trabalhar pedagogicamente com a literatura. Uma alternativa mais aconselhável para os processos de ensino-aprendizagem é a obra literária ser o aspecto central de práticas pedagógicas que objetivam a formação de leitores literários, bem como de projetos interdisciplinares/transdisciplinares.

(vi) *relativo ao entretenimento*: quando o principal objetivo da leitura literária é o prazer de ler para aventurar-se em outras possibilidades, para despertar a curiosidade,

para descobrir outras perspectivas, para nos identificarmos, para nos envolvermos, para nos afetarmos pelas palavras. No que diz respeito ao entretenimento, no mundo contemporâneo, a literatura, por um lado, concorre, diretamente, com as produções audiovisuais da indústria cultural e com os ambientes virtuais de interação, pela atenção do público. Por outro lado, associa-se a eles para revitalizar suas potencialidades, por meio da filmagem de obras literárias, bem como por meio da publicação, circulação, divulgação e recepção *on-line* de obras literárias, além de uma literatura digital, cujo projeto estético-ideológico está intrinsecamente relacionado ao uso das novas tecnologias da informação e da comunicação.

É importante reconhecermos tais funções para não cairmos em certo idealismo de que a literatura vale por si mesma, como se estivesse sempre revestida de uma áurea de elevação e cultivo do espírito em uma dimensão atemporal, como se preservasse a pureza, o sublime e a liberdade de uma inutilidade que está para além da vida mundana, ao, supostamente, recusar a lógica brutal do sistema econômico, político e social. A literatura, como prática social, não está livre de interesses econômicos e disputas ideológicas, mas também não significa admitir que ela, nos dias atuais, se restringe única e exclusivamente à lógica utilitarista do sistema capitalista, que objetiva o lucro em constante crescimento e instrumentaliza os indivíduos, as relações e a própria vida social em prol da realização desse objetivo.

## **As importâncias da literatura**

Muito mais do que funções (mas sem excluí-las), a grande questão está nas importâncias que a literatura tem para a formação humana, ao ser uma forma de conhecimento esteticamente estruturado, que tem um valor fundamental para o processo de humanização das sociedades. Não nascemos prontos e acabados em nossa dimensão humana, como se para sermos humanos, supostamente, bastaria que nascêssemos e tudo já estaria definido. Ao contrário, tornamo-nos humanos no convívio social, quando nos inserimos e participamos do universo da cultura como sujeitos-agentes, que têm sua dignidade de existir reconhecida socialmente, o que implica em um processo constante e contínuo, enquanto estivermos vivos.

É por não termos uma essência inata e perene que nos asseguraria a nossa condição humana, independentemente de qualquer circunstância e adversidade, que podemos pensar em um processo de humanização ao longo da nossa existência, o que torna coerente considerarmos que os indivíduos se formam como seres humanos. Se já fôssemos humanos, em sentido pleno, então, já estaríamos prontos e, por isso, não seria necessária uma formação que busque nos humanizar.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, o narrador de Clarice Lispector afirma que “a mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano” (Lispector, 1998, p. 37). Desse modo, a literatura, ao contribuir significativamente com a formação humana, atenderia a essa necessidade fundamental de todos nós, o que sugere que a literatura não seja algo desimportante para a experiência humana de existir.

Entretanto, é preciso estar atento para não estabelecermos uma relação mecanicista de causa e efeito no que diz respeito ao potencial humanizador da literatura, em que o contato com a literatura resultaria, por consequência, numa posição necessariamente mais humanizada frente à vida e, por isso, mais comprometida com valores éticos. A arte literária, certamente, oportuniza possibilidades, mas sem garantir a certeza de um resultado, único e homogeneizador, para todos. Conforme salienta Terry Eagleton,

[...] quando, alguns anos depois da criação de *Scrutiny*, as tropas aliadas chegaram aos campos de concentração para prender comandantes que haviam passado suas horas de lazer com um volume de Goethe, tornou-se clara a necessidade de explicações. Se a leitura de obras literárias realmente tornava os homens melhores, então isso não ocorria da maneira direta imaginada pelos mais eufóricos partidários dessa teoria (Eagleton, 2006, p. 53).

É muito fantasioso acreditar que os leitores de obras literárias são transformados em sujeitos mais críticos e reflexivos “em um passe de mágica”, como se o simples ato de ler já bastasse por si só, desconsiderando, assim, a importância do que se lê, de como se é afetado pela leitura, em termos de pensamentos, sentimentos e sensações, e, seguindo a perspectiva bakhtiniana (2011), de como se responde à leitura, no sentido da forma como o leitor se (des)implica responsabilmente em determinados processos constitutivos da vida em sociedade, ao ler determinada(s) obra(s) literária(s).

Segundo Antônio Candido, a literatura “não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque *faz viver*” (Candido, 2002, p. 85). A literatura nos permite enfrentar o humano em suas contradições, dilemas, ambivalências, ambiguidades e ignorâncias, sem nos tornar pessoas exclusivamente do bem ou do mal. A vida é repleta de idas e voltas, de entraves e conflitos, de indeterminações que expõem o quanto não temos controle sobre todas as causas e as condições do que nos acontece e de como agimos. A literatura sabe muito bem disso e, por isso mesmo, não se propõe a ser um caminho linear e milagroso rumo à ordem, ao progresso e à evolução da humanidade.

Vale enfatizar também que, em última instância, o reconhecimento das importâncias da literatura realiza-se quando nos atentamos para o processo de leitura literária, isto é, afirmar que a literatura é importante significa ressaltar a relevância das obras literárias para os leitores. O valor da literatura não está, exclusivamente, nem em ser o resultado da genialidade dos escritores, romanticamente idealizados como indivíduos singulares e incompreendidos pela sociedade de seu tempo, com uma sensibilidade fora do comum; nem em uma suposta essencialidade da obra literária, que teria, em si e para si, aspectos dignos da atenção humana, que foram esteticamente construídos, os quais bastariam, por si só, para garantir a grandiosidade da literatura.

Com isso, não queremos restringir a questão unicamente à dimensão do leitor e, sobretudo de um leitor demasiadamente individualizado, que se encontraria em reclusão e silêncio absoluto e, desse modo, que desconsideraria o seu pertencimento a uma comunidade de leitores, com práticas de leitura que são constituídas sócio historicamente.

Acreditamos que é na interação entre autor, obra e leitor, a qual é sempre situada em um contexto social determinado, que podemos compreender as contribuições que a literatura pode dar a nossa formação humana.

### **Três dimensões das importâncias da literatura**

Dentre as importâncias que a literatura pode ter, destacamos três delas, a saber, (i) interação com a alteridade, (ii) construção de modos de dizer o mundo e as experiências humanas, e (iii) cultivo da imaginação.

#### *(i) interação com a alteridade:*

A subjetividade se constitui na interação com as alteridades, de modo que, conforme afirma Bakhtin (2018, p. 293), “duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência”. Para o pensador russo, o indivíduo não é a unidade mínima que constituiria a existência, mas, sim, a interação entre o eu e o outro, uma vez que não é possível que exista um eu sem que haja um outro e sem que eles estejam socialmente organizados, o que implica sempre no uso das linguagens e, em especial, da língua.

É no encontro e no confronto com o outro que participamos da existência como processo contínuo de busca, como território das possibilidades, como movimento de conservação e transformação da vida. O outro não apenas reconhece e confirma quem somos, mas também, ao diferir de nós, contesta, desestabiliza e rivaliza com nossas compreensões do mundo, dos outros e de nós mesmos, e, assim, possibilita-nos outras perspectivas, com as tensões ou as fissuras que pode promover em nossos valores, crenças, ideias e comportamentos.

Por meio da leitura, a literatura proporciona possibilidades muito ricas de interação estética com seres literariamente elaborados, os quais, na condição de alteridades, representam a existência humana possível em tempos, lugares e culturas que podem ser diferentes dos nossos. Inclusive, ultrapassando as possibilidades que a realidade material, dentro dos limites espaço-temporais das nossas vivências cotidianas, pode nos oferecer, afinal, por meio da literatura, por exemplo, podemos interagir com universos literários de dois ou mais séculos atrás.

Segundo Jorge Coli (1995, p. 113), na arte, “vivemos com as nossas paixões as paixões de outrem, sem os compromissos e as exigências do ‘real’”. A leitura literária, do mesmo modo, permite-nos interações nas quais, sem nos tornarmos plenamente o outro e sem deixarmos de sermos nós mesmos, valemo-nos de nossa vida para experienciar outras vidas, por meio da criação de um território comum que resulta do entrecruzamento do mundo esteticamente elaborado da obra literária e do mundo real do leitor empírico.

A interação estética não é transpassada pelos mesmos interesses, responsabilidades e condições que a realidade nos apresenta em uma relação social, mais propriamente dita. Em nome dos “compromissos e exigências do real”, para utilizar as palavras de Coli, facilmente instrumentalizamos o outro em nosso cotidiano para obtermos, dele, o que queremos ou precisamos, desconsiderando-o como sujeito. Nessas circunstâncias, o outro torna-se um objeto a nos servir ou um caminho a atravessar para alcançarmos o

nosso objetivo, o que enfraquece muito a potencialidade de sua condição de alteridade para a constituição da nossa própria condição humana. Não reconhecer o outro em sua humanidade implica em não reconhecer também a nossa própria dimensão humana na interação com esse outro.

A leitura literária disponibiliza outro lugar ao leitor, mais autêntico, ao nosso ver, porque possibilita estabelecermos uma relação menos objetificada do que as relações que comumente vivenciamos no espaço social. Nesses termos, a literatura, como prática social, não é necessariamente inútil, como já indicamos ao discutirmos sobre as funções da literatura, porém a interação estética, na leitura literária, é, sim, inútil, no sentido de não ser forjada no utilitarismo das relações sociais.

Interessante observar o quanto Luís da Silva, narrador-personagem do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, identifica-se mais com os personagens dos romances que lê do que com as pessoas que pertencem ao seu grupo social: “Certas personagens de romances familiarizaram-se comigo. Apesar de serem de outras raças, viverem noutros continentes, estão perto de mim, mais perto que aquele homem da minha raça, talvez meu parente, inquilino de um dr. Gouveia, policiado pelos mesmos indivíduos que me policiam” (Ramos, 2004, p. 167-168). Essa intimidade com os personagens parece ser resultado de um compartilhamento mais sincero do que o experienciado com as pessoas do seu convívio, o que cria uma proximidade maior com o universo literário.

No que diz respeito à interação com a alteridade, de modo geral, a literatura nos proporciona, inclusive, mais condições para conhecer o outro de modo mais profundo e verdadeiro. Diferentemente do que acontece na vida, na leitura literária, podemos nos inteirar dos pensamentos mais íntimos do outro que não são externalizados, observar seus verdadeiros sentimentos e sensações, bisbilhotar, de maneira mais acentuada, o que há de misterioso no outro e que, na vida, não raro, permanece oculto a nós.

Na interação inútil proporcionada *pela e na* leitura literária, se estivermos atentos, poderemos notar também algo que pode ampliar a nossa percepção do outro: sendo, por definição, diferente de nós, o outro nunca é total e radicalmente diferente. No que diz respeito à nossa relação com a alteridade, há sempre convergências e divergências. No mundo da obra literária, as *personas* esteticamente elaboradas podem vivenciar experiências que nós, ao longo de toda a nossa vida, não experienciaremos e, no entanto, por exemplo, há desejos, dilemas, comportamentos que compartilhamos com eles.

Reduzir o outro apenas aos aspectos que o marcam como diferente é, sem dúvida, uma violência, que nos desumaniza profundamente, conforme podemos observar ao longo dos diferentes períodos da história. Os grupos sociais, violentamente, marginalizados sempre carregam os estigmas sociais de um outro que é identificado apenas pelas marcas da diferença, para, assim, demarcar, com precisão e nitidez, as relações de poder e as hierarquizações sociais que caracterizam os processos de marginalização.

(ii) *construção de modos de dizer o mundo e as experiências humanas:*

A partir da perspectiva enunciativa, o indivíduo se constitui como sujeito *pelo e no* ato de usar a língua, propondo-se como sujeito *para e a partir de* outros, no aqui- agora da enunciação. Desse modo, Bakhtin (2014, p. 53) afirma que a materialidade da subjetividade, aquilo que lhe confere realidade, é a palavra, de maneira que, sem



a linguagem verbal, não é possível formarmo-nos como sujeitos, na interação com as alteridades.

Do mesmo modo, como seres sociais, é *pela* e *na* palavra que as interações sociais acontecem, ao nos relacionarmos com os outros indivíduos, bem como que os discursos (re)organizam e (re)conduzem as dinâmicas da vida social. Por um processo social, as palavras do outro vão transformando-se em nossas palavras, ao ponto em que nós próprios nos tornamos as nossas palavras e, conseqüentemente, as palavras do outro.

Nós, como sujeitos e seres sociais, encontramos nas palavras uma materialidade comum entre nós e as *personas* esteticamente construídas da literatura, pois é com palavras que pensamos, que damos forma aos nossos sentimentos e sensações, que nos relacionamos no espaço social, que existimos na cultura. Essa materialidade linguística comum é o que possibilita influências e interações entre nós e o universo literário, o qual é construído pelo uso estético da linguagem verbal.

Desse modo, segundo Antonio Candido (2011, p. 177), “quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em conseqüência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo”.

Na literatura, o trabalho cuidadoso e atento com as palavras, em sua dimensão estética, resulta em uma ordenação, *pela* e *na* linguagem, das experiências humanas possíveis, tanto em termos de subjetividade, como de práticas sociais. A literatura fornece-nos palavras, seiva primordial da realidade humana, para organizarmos a nossa existência e construirmos seu sentido. O modo da literatura de dizer o mundo e os seres humanos, em suas interações, familiariza-nos com diferentes pensamentos, sentimentos e sensações, práticas, valores e comportamentos, o que nos possibilita a construção de outras perspectivas para compreendermos a sociedade, os outros e nós mesmos, sobretudo o desconhecido de nós.

Para Bakhtin (2017, p. 71), “a coisa, ao permanecer coisa, pode influenciar apenas as próprias coisas; para exercer influência sobre os indivíduos ela deve revelar *seu potencial de sentidos*, isto é, deve incorporar-se ao eventual contexto de palavras e sentidos”. Nesses termos, a literatura, enquanto palavra de um outro, pode influenciar as pessoas, ao proporcionar a construção, a desconstrução e a reconstrução dos sentidos que mobilizamos para a vida em sociedade. Ao estruturar esteticamente um dizer sobre o mundo e as experiências humanas, a literatura efetiva-se como forma de conhecimento, elaborado sob a dimensão artística das palavras, que possibilita o compartilhamento de sentidos.

(iii) *cultivo da imaginação*:

Em “A Literatura e a formação do homem”, Antonio Candido afirma que

[...] um certo tipo de função psicológica é talvez a primeira coisa que nos ocorre quando pensamos no papel da literatura. A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que de certo é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares (Candido, 2002, p. 82-83).

A arte e a literatura não estão entre as atividades supérfluas e dispensáveis do ser humano, mas configuram-se como uma necessidade fundamental, porque, entre outros motivos, possibilita a experiência da fantasia. Nós, seres humanos, precisamos ir além do aqui-agora, rememorar e projetar como forma de ultrapassar o imediatismo do presente, participar, constantemente, da mágica do “faz de conta”, que nos possibilita defrontarmos com nossa condição humana de extrapolar os limites espaço-temporais para experienciar o fantasioso.

Considerar a ficcionalização e a fantasia como demanda humana permite-nos refletir sobre a relevância da imaginação. O senso comum tende a dicotomizar, equivocadamente, imaginação e realidade, de maneira que a imaginação seria uma instância que, fechada em si mesma, propiciaria meros devaneios e não estabeleceria relações com a concretude da realidade factual. Desse ponto de vista, a literatura, enquanto escrita forjada sob o signo da imaginação, seria concebida como uma fuga da realidade, para mundos imaginários mais satisfatórios.

Entretanto, a literatura não se reduz a ser uma evasão da realidade, que nos aliene das durezas conflituosas da existência. Ao contrário da vida, em que, não raro, coloca-se a máscara da verdade para dizer mentiras, na literatura e na arte, coloca-se a máscara do fingimento, da ilusão ficcional, da construção imaginária, para oportunizar a compreensão de verdades.

De modo geral, a literatura possibilita um deslocamento do fluxo das nossas vivências diárias e, por isso, proporciona-nos, enquanto leitores, certo distanciamento da realidade cotidiana para, numa espécie de via de mão dupla, podermos enxergar, com maior nitidez, a própria vida e, assim, aproximarmo-nos mais intimamente dela. Inclusive, vale ressaltar que é justamente esse deslocamento que aponta para a possibilidade crítica da arte literária, uma vez que o distanciamento proporciona condições para a análise minuciosa e radical (no sentido etimológico, de ir às raízes da questão), a qual é o aspecto primordial do posicionamento crítico.

Segundo o sociólogo Luis Recaséns Siches (1968, p. 315), “[...] para criar algo novo, para modificar o que recebeu [socialmente], [o indivíduo] precisa ser capaz de emancipar-se parcialmente do que recebeu e aprendeu dos demais”. A literatura oportuniza, tanto para o escritor, como para o leitor, a emancipação necessária à criatividade e à inventividade, tornando-se instância que propicia o exercício da imaginação, o qual é sempre muito importante no processo de criação. Entretanto, essa emancipação nunca é total e, sim, parcial, porque não é possível, em circunstâncias consideradas normais, nos descolarmos integralmente da realidade que vivenciamos para nos instalarmos em outras instâncias, ainda que momentaneamente.

Nesses termos, propomos que a imaginação seja compreendida como uma racionalidade inventiva, como construção criativa do pensamento, e, por isso mesmo, requer questionamentos, formulação de hipóteses, experimentações e tentativas, erros e acertos, reelaborações constantes. A imaginação formula possibilidades que podem confirmar ou rivalizar com a ordem social instaurada e que podem vir a se materializar no interior da organização social, não sem enfrentar um conjunto de relações de poder. Sem imaginação, não há conservação ou transformação efetiva dos modos de vida,

estruturados socialmente, uma vez que a imaginação projeta, delimita e dá forma a possibilidades.

A vida não precisa ser exatamente da forma como ela é ideologicamente organizada no momento histórico em que vivemos e, com esse ímpeto, podemos buscar alternativas de modos de vida. A sociedade impõe determinadas concepções ideológicas, padrões culturais e práticas sociais a serem seguidas, que, pela imaginação, torna-se possível que, pelo menos, alguns indivíduos, não obstante por meio de movimentos sociais, vislumbrem a possibilidade de negá-los, concretamente, em suas vidas, gerando certas contradições e tensões no interior da sociedade.

Não nos parece um acaso que a imaginação esteja constantemente sob controle, de maneira que tentam nos convencer de que ela seja uma bobagem que pertence ao mundo infantil, adotando a estratégia de desqualificá-la para melhor controlá-la. A manutenção da ordem social requer um controle rigoroso da potencialidade inventividade dos indivíduos, que são mais incentivados a reproduzir do que a efetivamente criar e, quando criam, busca-se delimitar os espaços, o tempo, os modos, a intensidade em que se realizará o processo.

Diferentemente dos outros animais, cujas vivências se circunscrevem integralmente aos seus extintos e à adaptabilidade ao meio ambiente, restando a eles apenas sobreviver com o que está previsto pela própria natureza, conforme afirma Albert Camus (1951, p. 21), “o homem é a única criatura que recusa a ser o que é [...]”. O universo humano é o da falta, da incompletude, da indeterminação e, por isso mesmo, da possibilidade, do devir, da busca, do movimento, do desenvolvimento, da criação e da liberdade. Ao ser humano é possível a liberdade, compreendida, a nosso ver, como instância de negatividade, de descolamento, que acontece na potência de dizer “não” (e como é angustiante dizer “não”).

Se podemos pensar em um destino para os seres humanos, seria o da criação, do exercício da imaginação para ultrapassar os limites do aqui-agora, para subverter as determinações do existente. Criar humaniza-nos, porque renova e amplia nossas possibilidades diante do mundo e porque indica nossa recusa em se adaptar ao que já está posto. Dessa maneira, a literatura apresenta-se como um espaço fecundo de criação, tanto para escritores, como para leitores, por ser uma oportunidade de cultivo à imaginação.

SILVA, P. R. M. da. Functions and importances of literature: a fundamental reflection. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 137-148, 2023.

- **ABSTRACT:** *The present study is based on one of the most basic questions of Literary Studies: What Literature for? From a dialogue with the thought of Mikhail Bakhtin (2011; 2014; 2017; 2018), Antoine Compagnon (2009) and Antônio Cândido (2002; 2011), we seek to build a reflection that can incite the debate on this issue. Our proposal is to establish a distinction between, on the one hand, the function of literature, which refers to specific aspects of the purposes and social uses of literary works, and, on the other*

*hand, the importance of literature, which concerns the more which gives relevance and value to the literature.*

- **KEYWORDS:** *Function; Importance; Literature.*

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. 5. ed. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV, V.). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 16. ed. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, M. Arte e responsabilidade. *In*: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. XXXIII-XXXIV.

BAKHTIN, M. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. *In*: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernadini *et al.* 4. ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998. p. 397-428.

CAMUS, A. **O homem revoltado**. Trad. de Virginia Motta. Lisboa. Portugal: Livros do Brasil, 1951.

CANDIDO, A. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 169-191.

CANDIDO, A. Literatura e a formação do homem. *In*: CANDIDO, A. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 77-92.

COLI, J. **O que é Arte**. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Trad. de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6. ed. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

RAMOS, G. **Angústia**. 57. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2004.

SICHES, L.R. **Tratado de Sociologia**. Trad. de João Baptista Coelho Aguiar. Porto Alegre: Globo, 1968. v.1.

# POSTPRODUCCIÓN Y *SAMPLER* EN DOS OBRAS RADICANTES: *PARQUE DAS RUINAS* DE MARÍLIA GARCIA Y *RECONSTRUCTIONS* DE LILIANA PORTER<sup>1</sup>

Susana Pamela VALDÉS PEÑA\*

- **RESUMEN:** En la actualidad es posible encontrar obras de arte que se construyen a partir del reciclaje de elementos y/o por la yuxtaposición de ellos, de modo que la actividad del artista contemporáneo estaría orientada bajo la noción de postproducción (Bourriaud) y el ensamblaje, ofreciendo una nueva experiencia en torno a la noción autorial en la que advertimos un trabajo de *sampler*. El siguiente artículo tiene por objetivo leer dos obras radicantes -una literaria y otra visual- de forma paralela y en conjunto - el poemario *Parque das ruínas* (Marília Garcia) y la serie *Reconstructions* de Liliana Porter- a partir del trabajo de postproducción de elementos diversos y el *sampling* como forma de articulación y elaboración de la subjetividad de sus autoras.
- **PALABRAS CLAVE:** Poesía; postproducción; radicante; literatura; arte.

## Introducción

En la época contemporánea habitamos en un flujo inagotable de estímulos de diversa índole que transitan e interactúan con nosotros continuamente, lo que sin duda ha sido exacerbado por la era digital. Es en este contexto donde el arte parece ya no buscar un original, sino insinuarnos rutas de lectura sobre propuestas ya conocidas, e invitarnos a repensar usos, formas, memorias y subjetividades que subyacen a ellas. La escritora Marília Garcia y la artista visual Liliana Porter apelan a los receptores con sus obras a repensar el arte y sus formas de producción (y postproducción) en la actualidad pues sus trabajos que reúnen diversidad de estímulos permiten no solo reconsiderar las formas artísticas, sino a repensarnos como lectores en tramas creativas desafiantes y complejas, parte del entramado donde transita el *flanêur* contemporáneo, semionauta interartístico que se abre paso en lo que Bourriaud (2007, p.8) designa como “caos cultural”.

---

\* UdeC- Universidad de Concepción. Facultad de humanidades y arte. Concepción, Chile. Estudiante de Doctorado en literatura latinoamericana. svaldes@udec.cl.

<sup>1</sup> Este artículo tiene su origen en el curso de postgrado UdeC, “Formas radicantes” (2022), y se inscribe en el proyecto Fondecyt Regular 1220321, a cargo de la dra. Biviana Hernández.

Artigo recebido em 25/04/2023 e aprovado em 20/08/2023.

Por un lado, analizaremos el escrito *Parque das ruínas*<sup>2</sup> de Marília Garcia (2018), poeta brasileña y escritora viajera<sup>3</sup> quien comienza a publicar ya en su adultez habiendo escrito anteriormente: *20 poemas para seu walkman* (2007), *Engano geográfico* (2012), *Um teste de resistores* (2014), *Paris não tem centro* (2016), *Cámara Lenta* (2017). Garcia se ha desempeñado como traductora y editora, hecho que dice haberla marcado profundamente tal como señala en una entrevista: “Creo que el contacto que tuve con el lenguaje poético fue tan intenso que me generó un desplazamiento formal y pasé a trabajar con la escritura, a traducir<sup>4</sup>, a buscar desplazamientos entre lenguajes, entre textos, entre formas, como ejercicio, buscando tantear y construir con las palabras” (Garcia, 2010). *Parque das ruínas* (2018) editado por Luna Parque Ediciones se nos presenta como un texto heterogéneo ya que encontramos imágenes (lágrimas, lugares que ha visitado, fotografías diversas personales) y escritos de diversa índole, entre ellos versos poéticos, reflexiones, y formas de diario de vida<sup>5</sup>. Este proyecto escritural se ordena a partir de un sumario o índice que se articula en cuatro secciones: parque de ruínas<sup>6</sup>, un poema en un tubo de ensayo, p.s., y Posfácio por Joana Matos Frias.

Por otro lado, revisaremos la obra *Reconstructions* de Liliana Porter ([2005-2015]), artista contemporánea de nacionalidad argentina cuyos trabajos a lo largo de su carrera han asumido diversas formas: fotografía, collages, instalaciones, videos (entre otros). El proyecto que hemos escogido para análisis corresponde a una serie fotográfica que conlleva varios años, pues contempla obras realizadas entre los años 2005, 2006, 2007, 2008, 2012, 2013, y 2015. Estas obras visuales están compuestas de manera doble: una figura de porcelana (intacta) además de una fotografía (impresión digital de archivo) enmarcada del mismo objeto, pero esta vez destruido.

Ambas autoras y sus obras nos parecen relevantes de estudiar desde el campo cultural en el que se inscriben pues pese a ser de distintas disciplinas es posible leer sus trabajos de forma paralela bajo los conceptos de *sampler* y de postproducción (Bourriaud) debido a que son efectuados a partir de piezas de distinta índole que ya existen y circulan en el mundo. Por una parte, Marília Garcia desde el campo de la literatura latinoamericana contemporánea destaca por repensar la poesía en torno a formas que diversas que convergen en su obra, no ciñéndose a estructuras fijas. En el libro escogido para nuestro análisis nos encontramos con la incorporación de las

---

<sup>2</sup> Enunciamos aquí el título en su idioma de origen que es el portugués, pero utilizaremos nuestra traducción del nombre en español -*Parque de ruínas*- en el resto del documento.

<sup>3</sup> Marília Garcia nace en Río de Janeiro, Brasil, pero se ha desplazado viviendo también en Francia, hecho que aparece en sus escrituras, y particularmente en *Parque das ruínas*.

<sup>4</sup> Esta forma de concebir su trabajo la poeta se inclina por las mismas reflexiones que Nicolás Bourriaud (2007, p.57) en *Postproducción*, donde señala que “los artistas de hoy expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de traducción”.

<sup>5</sup> En un tiempo que vivió en París, escribe “Diário sentimental da pont marie”, proyecto escritural y fotográfico que forma parte de *Parque das ruínas*. Dentro de ello destaca el ejercicio observador de capturar el tiempo en fotografías sobre un mismo lugar: un puente.

<sup>6</sup> La traducción es nuestra.

obras de otros artistas: fotografías de lágrimas (Rose Lynn Fischer); pinturas (Debret y Klee); y fotografías propias y ajenas- incorpora fotografías de escenas de las películas: *Smoke* (1995) de Wang, *Blow up* (1966) de Antonioni y los documentales *Imágenes de mundo e inscripciones de guerra* de Harun Farocki (1988) y el proyecto *Diario* (1983) de Perlov- además de sus escritos (poesía, diario de vida) lo que tendría como resultado un proyecto donde la mixtura de elementos es determinante y está signada por una mirada propia e íntima. Por otra parte, Liliana Porter desde el campo de las artes visuales ha trabajado con fotografía y montaje, además del cine y el teatro, siendo reconocida a nivel internacional por su trabajo multimedial. En la propuesta escogida para este análisis llamada *Reconstructions* advertimos un trabajo de previa recolección (objetos encontrados en mercados de pulgas), a partir del que erige sus obras dando un sentido distinto al del objeto inicial, transformando incluso las coordenadas temporales en base a esta superposición de fotografía y la pieza escogida. La memoria también es un elemento importante en ambas autoras, pues las subjetividades plantean una nueva forma de organización ya no lineal (cronológica), sino que existiría un tiempo personal, puesto que cada una traslada al presente elementos tomados de distintas épocas, organizándolos a partir de su subjetividad y de su proyecto escritural. Las artistas ejecutan un trabajo de *sampler* pues mezclan elementos de distinta índole, haciendo un ejercicio de postproducción, ya que se reutilizan elementos dotándolos de una nueva significación, un nuevo recorrido a partir de la mirada de quien recolecta signos. Nos parece relevante el estudio de ambas obras en conjunto de forma paralela, pues desde la perspectiva del arte contemporáneo existen líneas de lectura que atraviesan estos trabajos, lo que llevará a buscar puntos de conexión y diálogo entre las autoras, al mismo tiempo que es necesario dar a conocer sus obras en tanto se proponen como formas radicantes<sup>7</sup>. Nuestro propósito es por lo tanto construir un corpus de lectura en base a textos que escapan de las nomenclaturas tradicionales de la crítica literaria y que requieren de una mirada desde la designación radicante de Bourriaud, además de proponerse como formas *sampler*.

## Postproducción

En el universo actual del arte nos encontramos con una multiplicidad de formas, signos que recurren a nosotros y nosotros a ellos: habitamos un caos cultural multimedial. A propósito de ello el artista hoy parece abrirse paso entre la diversidad de estímulos y elementos para recolectar y presentarnos rutas posibles, diversos recorridos resultados de una nueva programación de aquello que ya existe. Ya no es necesaria ni se busca la originalidad, sino que un nuevo reparto de lo sensible, como diría Rancière, que estaría dado a partir de la forma en que el artista trabaja con productos que ya existen; la labor

---

<sup>7</sup> La radicantidad altermoderna según Bourriaud (2007, p.60) estaría dada en la medida que se puede “transplantar el arte a territorios heterogéneos, en confrontarlo a todos los formatos disponibles”.

artística se establece entonces asimilando (apropiando<sup>8</sup>) elementos (obras), reutilizando<sup>9</sup> formas, haciéndolas dialogar con la subjetividad de quien realiza la propuesta en su mesa de trabajo. En base a lo anterior comprendemos que en la actividad artística contemporánea subyace la idea de crear con obras que forman parte del repertorio cultural, nuevo paradigma que viene a posicionarse en mayor medida después de los trabajos artístico-teóricos y críticos de Duchamp, Warhol, Jeff Koons entre otros exponentes que han cuestionado las formas de hacer arte. En torno a ello se prefigura ya la reutilización de otras obras existentes, y la creación a través del discurso que vuelve a poner en circulación productos anteriores mediante la postproducción. Este último término es acuñado desde el medio de las comunicaciones por Bourriaud (2007, p. 7) y designado como:

[...] el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, la voz en off, los efectos especiales. Como un conjunto de actividades ligadas al mundo de los servicios y del reciclaje [...] pertenece pues al sector terciario, opuesto al sector industrial o agrícola- de producción de materiales bruto.

El desarrollo de los medios de comunicación y su multiplicidad de manifestaciones ha ido en paralelo al de las nuevas formas de arte, que se presentan ahora dúctiles, fluidas, desarraigadas. Estas últimas se han imbricado incluso en la trama digital por lo que las materialidades, formas de reciclaje y apropiación han sido relevantes en el quehacer artístico, enriqueciendo y propiciando nuevas formas de creación.

Nicolas Bourriaud en su obra *Postproducción* (2007) nos señala que el artista hoy en día sería “un semionauta que antes de nada produce recorridos originales entre los signos” (Bourriaud, 2007, p. 14) por lo que es importante destacar las rutas propuestas, los caminos guiados y motivados por las autoras. Esto podemos advertirlo en Marília García en la medida que transitar por su *Parque de ruinas* constituye un camino para adentrarnos en la subjetividad de quien escribe, y atestiguar la historia íntima (diario de vida, reflexiones, poesía) sumada a la incorporación de las obras que apropia (por ej. Las fotografías de las lágrimas de Fischer o las pinturas de Debret), y otorga un nuevo significado a partir del proyecto personal<sup>10</sup> explicitado en el libro. Un ejemplo de esto es la utilización de las fotografías de las lágrimas de Fischer que ahora conforman el epígrafe de Marília García, por lo que aquellas imágenes pasan a ser una metáfora visual que

---

<sup>8</sup> La apropiación se entiende como parte del juego intertextual que siempre ha existido y se ha venido teorizando (Kristeva, Genette) y que algunos escritores como Borges han tenido en consideración al momento de hacer sus obras. Lamborghini en *El jugador el juego* ya lo ha señalado, así como también los investigadores Carlos Almonte y Meller en *El secuestro del origen*, donde hacen un compendio de autores universales quienes han hecho alusión al préstamo de obras y su posterior uso.

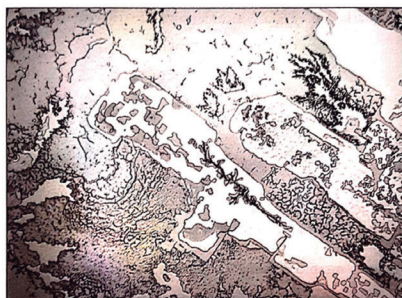
<sup>9</sup> En la reutilización también existe la posibilidad de transformación de elementos iniciales (pretéritos o contemporáneos), que son sacados de su contexto original y signados por la propuesta del artista radicante.

<sup>10</sup> Esta obra como otras radicantes (Bourriaud) propone una *ars poética* en su propio proyecto, por lo que existiría un ejercicio metapoético. Esto lo advertimos sobre todo en el capítulo “Un poema en un tubo de ensayo” donde García cuestiona que es un poema: “¿si quiero pesar la poesía ¿cuáles son sus parámetros? ¿la relación con determinada tradición? ¿El verso? ¿El tono? ¿Qué hace a un poema ser poema?” (García, 2018, p.29).



comprende lo infraordinario que no puede verse sino con la distancia visual y temporal, además de la fuerte conexión del sentir (red de afectos), que ordena aquella arquitectura de composición: mirar el interior del cuerpo de la lágrima. Sus objetos encontrados que ya transitan por el mercado cultural ahora son reutilizados (postproducidos) en el entramado del poemario, pues se integran a su proyecto como parte de las experiencias de la autora. La originalidad del recorrido entre los signos podemos establecerla en base al orden del proyecto poético, pues los elementos (signos propios y ajenos) son entretejidos por la experiencia poética. El camino propuesto se nos muestra en aparente caos, en dispersión y no obedece a simplemente exponer otras obras (las lágrimas de Fischer, las pinturas de Debret, el cine de autor), sino que hace un trabajo de archivo donde nos encontramos con reflexiones, una poética de las lágrimas como parte inaugural de su trabajo, para proseguir con la forma de una crónica, diario de vida, desestabilizando la idea de un poemario que se rige por el uso del verso y la estrofa. Marília además hace poesía de lo cotidiano, de lo mínimo (lo “infraordinario” que ella toma de Georges Perec), aquello que a simple vista pareciera no verse pero que esconde formas inusitadas que se incrustan en el soma, es decir, en el sentir mismo de la autora pues su experiencia de recolectora de signos, desarraigada y en tránsito nos hace ser parte de un viaje radicante mientras ella ensaya (testea) su poesía, su memoria. Garcia nos señala “Primero un epígrafe en forma de imagen”<sup>11</sup> (Garcia, 2018, p. 11, nuestra traducción), señal de ruta que signa el poemario:

**Figura 1** – “Tears of Timeless Reunion” (2017)



**Fuente:** *The topography of tears*<sup>12</sup>.

En el poemario Marília Garcia comienza explicando en qué consiste su epígrafe, seguido por la fotografía de una lágrima vista al microscopio, imagen que toma desde el trabajo de Rose-lynn Fisher (señalado explícitamente en sus versos). Este signo ya nos ofrece una visión radicante de su propuesta, pues en lugar de un epígrafe común propone una metáfora visual que es retomada más adelante a través de ejemplos (la forma de leer

<sup>11</sup> “Primeiro um epígrafe em forma de imagem” En el texto original en portugués *Parque das ruínas*.

<sup>12</sup> Fotografía microscópica de lágrima, la cual forma parte de las imágenes contenidas en el estudio de investigación visual de la artista Rose-lynn Fisher. Más información sobre el proyecto de la artista Rose-lynn Fisher en: <https://www.rose-lynnfisher.com/tears.html>. Acceso en: 25 mar. 2024.

de Borges según lo que rescata Piglia, el detalle de un fantasma en la película *Smoke*, la necesidad de establecer algún detalle insospechado en el proyecto fotográfico del puente Point Marie que, la presencia de campos de concentración en fotografías que no fueron advertidas cuando se efectuaron-en el documental de Haroki-, y finalmente la aparición de la casa de su infancia en el documental de Debret). La historia íntima vinculada con la historia de la cultura para cerrar con el *Angelus Novus* de Klee, lo que nos hace revisar desde la idea de mirar la historia del pasado asumido por la figura de las ruinas que nos ofrece el título del libro. Seguido a ello el recorrido entre signos nos lleva al encuentro que la autora tiene con “el parque de ruinas”, que se explicita con su experiencia de vida pues cuenta que al visitar Río de Janeiro e ir a una exposición de Debret en el museo Chacra del cielo, debe salir de este lugar al Parque de ruinas para comprar un café. El signo de aquel lugar encontrado por casualidad (y que nos recuerda al objeto encontrado de Duchamp) es traído al poemario que finalmente llevará este nombre<sup>13</sup>.

Lo mismo podemos también advertir en la propuesta de Liliana Porter, ya que ella como semionauta ha escogido piezas de porcelana de mercados de pulgas (“objetos usados”) para erigir una obra. En una entrevista a la artista le preguntan sobre la procedencia de los objetos con los que trabaja a lo que responde “Me parece que todos tenemos algo así como un lente para ver las cosas y eso hace que cuando voy a un mercado de pulgas, por ejemplo, sepa o, mejor dicho, encuentre los objetos que me interesan. Los veo; más que buscarlos, vienen.” (Porter, 2015 p. 28). Ella propone un nuevo recorrido entre aquello encontrado, esta vez entre temporalidades pues el objeto parece no asirse a una forma temporal determinada, se escapa (resiste) al tiempo. Incluso nos lleva a pensar en el experimento del *gato de Schrödinger*, pues en la obra el recorrido amplía las posibilidades temporales a través de la indeterminación, permitiendo la coexistencia de aquello íntegro (vida) y su destrucción (muerte). El recorrido original estaría dado en la medida que se recicla un objeto con existencia autónoma para su posterior reutilización en la narrativa sugestiva que nos ofrece el proyecto de *Reconstruction*.

**Figura 2** – Reconstruction (Orange rabbit) (2006)



**Fuente:** Liliana Porter ([2005-2015]).

<sup>13</sup> Las ruinas de un pasado que forman parte del presente está también enfatizado por la imagen del *Angelus novus* de Paul Klee que cierra el poemario.

Es interesante advertir que en ambos casos se establece una propuesta desde signos ya existentes, además de recurrir a lo fragmentario y a la ruina. Esto último existe en la obra de García a partir del título y en Porter a través de la posibilidad de aniquilación en los objetos destruidos. En la primera autora el tiempo es abordado y propuesto siguiendo una linealidad no cronológica, sino propiciando el encuentro de temporalidades heterogéneas signadas por la experiencia y lo sentimental (Ej: “Diario sentimental del puente Marie”). En la segunda, sus propuestas artísticas desestabilizan y cuestionan el tiempo en que se instala el objeto, proponiendo una temporalidad indeterminada que propicia una reflexión sobre lo derruido, la ruina de la materialidad, que creemos es una metáfora del existir contemplando vida y muerte.

Uno de los conceptos que aborda Bourriaud -rescatado de Duchamp- es el *ready made* u objeto encontrado como forma de una propuesta de postproducción pues “no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros” (Bourriaud, 2007, p. 25). En el caso de la obra de García podemos identificar algunos objetos que ya están circulando en nuestra cultura, como las fotografías de lágrimas de la artista Rose-lynn Fisher (que la poeta toma como epígrafe), así como también las imágenes de la obra de Debret (pinturas), el *Angelus novus* de Paul Klee, e imágenes de las películas que ella cita *Smoke* (1995), *Blow up* (1966) y los documentales *Imágenes de mundo e inscripciones de guerra* de Harun Farocki (1988), además del proyecto *Diario* (1983) de Perlov). Estos elementos son integrados en el archivo del poemario mediante la reflexión y la poesía escrita a propósito de los encuentros con aquello recolectado. En *Reconstructions* de Liliana Porter también advertimos el trabajo a partir de objetos encontrados pues, y tal como ella señala en entrevistas, estos son sacados de mercados de pulgas, lo que nos hace descreer la noción de obra excelsa y original pues en su lugar se plantea que en lo cotidiano hay arte.

El autor de *Radicante* (2007) propone una tipología de la postproducción, aspectos que podemos advertir en las obras de García y Porter, lo que evidencia precisamente que son trabajos cuya naturaleza es diversa y que nacen en una época donde la *techné* ya no es lo relevante sino cómo el artista se relaciona con el universo y mercado cultural que le precede, y a partir de ello qué es lo que nos intenta comunicar. El primer aspecto que señala es “reprogramar obras existentes”, lo que en García aparece en la integración y utilización de formas artísticas que ya tienen su existencia autónoma. Esto podemos situarlo de dos formas: a partir de obras plásticas mencionadas (y entretreídas con su relato poético) y de los referentes filmicos (*Smoke*, *Blow up* y los documentales *Imágenes de mundo y documentales de guerra* y *Diario*). La incorporación y reprogramación es relevante en la medida que abren y amplían las posibilidades de aquellas obras, lo que responde a lo que Garramuño expone a propósito de la estética contemporánea pues “se ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía” (Garramuño, 2015, p.17). En la reprogramación a partir de un proyecto propio, García sigue una orientación de buscar a partir de lo infraordinario, lo que es logrado en su hallazgo en el documental de Perlov pues al hacer zoom en una de sus escenas la poeta encuentra la casa de su infancia, cumpliéndose el epígrafe inicial de la poética de las lágrimas: es necesario el juego de ver

desde cerca para vislumbrar desde lo mínimo (la existencia mínima de las cosas) hacia la amplitud.

En la artista Liliana Porter podemos identificar esto en la medida que elige obras de ferias de pulgas<sup>14</sup>, hallazgos que son vueltos a la circulación, transformándose su relato inicial de objeto. Bourriaud señala a propósito de Duchamp que “el acto de elegir basta para fundar la operación artística” (Bourriaud, 2007, p.24), por lo que el arte contemporáneo estaría impregnado en el acto de aquello que es encontrado y reutilizado. Tal modo de creación estaría presente en la obra de Porter pues su obra está basada en el hallazgo de piezas de porcelana que son puestas en conjunto con una fotografía del mismo objeto, pero esta vez destruido. Dentro del repertorio de objetos que selecciona la artista observamos la reprogramación en tanto los productos ya tienen una existencia autónoma incluso en el olvido del cual son rescatados. En su obra “Reconstruction (Mickey) (2005)” se nos muestra una figura del personaje Mickey de Walt Disney, quien existe como obra previa en tanto caricatura:

**Figura 3** – Reconstruction (Mickey) (2005)



**Fuente:** Liliana Porter ([2005-2015]).

Esto se enlaza también con otra categoría del teórico acerca de la tipología que subyace en la postproducción, “utilizar a la sociedad como repertorio de formas” pues el personaje insigne de Walt Disney ahora es sacado de su categoría clásica como ilustración y llevada a la propuesta fotográfica de Porter. La desestabilización de figuras y su posterior uso nos refleja las formas que tienen de recomponer y expandir las posibilidades de obras ya existentes en el contexto del arte contemporáneo. Este rasgo también se da en *Parque das ruínas*, ya que como hemos visto anteriormente al escoger obras de otros artistas para hacer su proyecto (fotografías, películas) está haciendo uso de un repertorio de formas que está disponible, además de la utilización de sus propios encuentros con la sociedad como las fotografías de Point Marie.

---

<sup>14</sup> Recordamos que el mercado de pulgas es un lugar fundamental dentro del arte contemporáneo para Bourriaud. En su obra *Posproducción* el capítulo dos se titula “El mercado de pulgas, forma dominante del arte de los 90.”.

La lectura y análisis de las obras en paralelo nos permite evidenciar que el trabajo de los artistas contemporáneos ha dejado atrás la noción autorial clásica, ofreciéndonos la posibilidad de postproducir elementos diversos bajo la subjetividad de quien mezcla, ordena y resignifica aquello que ha escogido.

## Samplear la realidad

En la actualidad el ejercicio artístico ha trascendido de las formas originales anquilosadas para abrirse a nuevas experiencias del lenguaje, pues lo que cobra relevancia es la forma en que abordamos obras o discursos ya existentes para reconfigurarlos según líneas propias, miradas que construyen/destruyen a partir de lo que existe. En base a lo anterior cabe volver a la pregunta formulada por Mauro Gaspar y Federico Cohelo en su *Manifiesto da literatura sampler*: “¿Qué importa quién habla? (Gaspar; Cohelo, 2005, p. 1, nuestra traducción)”. La autoría ya deja de ser importante y la incorporación de diversos elementos de un modo antropófago como ya nos señalaba Oscar de Andrade a principios del siglo XX parece ser el centro de un juego<sup>15</sup> que ha estado inscrito en las diversas creaciones desde tiempos pretéritos.

Los autores brasileños advierten la literatura *sampler* como una forma de crear material nuevo a partir de la apropiación de otros elementos culturales: “Apropiar para producir, y no para reproducir. La escrita sampler como una forma de “doblar” la materia, la referencia, el sujeto existente → crenado una nueva/otra/diferente subjetivación de texto/música/materia” (Gaspar; Cohelo, 2005, p.3, nuestra traducción).<sup>16</sup> Esta nueva subjetivación que permitiría el *sampler* lo podemos identificar en García a partir del material con el que trabaja pues es tomado desde diferentes fuentes informadas, produciendo una nueva creación, y en Porter la utilización de elementos para doblar la materia está dado por la producción a partir de los objetos existentes en *Reconstructions*.

La discusión y propuesta sobre la superación de la voz autoral ligada a la obra también ha sido retomada por Bourriaud, pues compara la forma de trabajo artístico actual con el del *sampler*: “La práctica del DJ, del websurfer y la de los artistas de la postproducción implican una figura fundamental del saber, que se caracteriza por la invención de itinerarios a través de la cultura” (Bourriaud, 2007, p.14). En el caso de ambas autoras podemos advertir un ejercicio de *sampler*<sup>17</sup> pues en sus obras vislumbramos una práctica homologable a la de DJ al mezclar obras que dan vida a su propia obra (valga la redundancia). Esta práctica se da en la medida que los materiales con los que se

---

<sup>15</sup> Leónidas Lamborguini aborda este tema en el libro *El jugador el juego* (2007), donde reflexiona sobre las reescrituras.

<sup>16</sup> Original: “Apropriar para produzir, e não para reproduzir. A escrita sampler como uma forma de “dobrar” a matéria, a referência, o sujeito que existe → criar uma nova/outra/diferente subjetivação do texto/música/materia” (Gaspar; Cohelo, 2005, p.3).

<sup>17</sup> Bourriaud define el concepto de *sampler* traído desde el contexto musical contemporáneo como “máquina de reformulación de productos musicales” (Bourriaud, 2007, p.15). Esta forma se extrapola (y se amplía) a las nuevas formas de hacer arte.

trabaja son tomados y sirven como base a una nueva composición para su reutilización (Bourriaud, 2007). Esto lo advertimos por un lado en el trabajo de Marília Garcia, ya que, en *Parque de ruinas*, como hemos revisado, existen marcas textuales directas que exponen el uso de las obras de otros<sup>18</sup>, su reubicación y su reutilización. Garcia nos exhibe directamente el uso de otra obra incluso agregando la dirección web: “Rose-lynn fisher vio que las lágrimas tienen su propio lenguaje para cada sentimiento/el trabajo está en su sitio web/ <http://rose-lynnfisher.com/tears.html>” (Garcia, 2018, p.13, nuestra traducción)<sup>19</sup>. De igual forma señala a través de reflexiones (“También puede quitarse de la cabeza las imágenes de exposición de Debret y de su pintoresco viaje al Brasil colonial” (Garcia, 2018, p.18, nuestra traducción)<sup>20</sup> las obras que visitó del pintor Jean Baptiste Debret incorporando las fotografías<sup>21</sup> de sus pinturas y al final del poemario la aparición del *Angelus Novus* de Klee. También reutiliza capturas de escenas de las películas *Blow up* (en la página 31), del *documental Imagens do mundo e inscrições da guerra* (en la página 33) y de manera muy significativa el hallazgo de la casa de su infancia en *Diario* de Perlov (en la página 39). El sampling en la autora también lo realiza imbricando obras (fotografías) que ella misma ha tomado en sucesivos días en el puente Pont Maire a modo de diario: “fotografiar el puente y escribir el “diario sentimental del puente Marie”” (Garcia, 2018, p. 24)<sup>22</sup>. Esto enfatiza el ensayo cotidiano que hace de testear la realidad, en el camino de encontrar aquello infraordinario que permite la repetición: “Me di cuenta de que *Smoke* me interesaba por la insistencia/repetición/- ¿sería posible ver el paso del tiempo en esta repetición??<sup>23</sup>” (Garcia, 2018, p.29, nuestra traducción).

Por otro lado, en el trabajo de Porter está la reutilización de productos culturales, que es aún más visible pues cada uno de los elementos de *Reconstructions* ha sido recogido de mercados de pulgas. Entre ellos nombramos por periodo del proyecto artístico los elementos que lo conforman: en el año 2005 una figura de Mickey, en 2006 una figura de un niño con camisa amarilla, un hombre con túnica verde, un conejo naranja, una niña con sombrero, un niño con camiseta amarilla, un pequeño mono, un pato marrón; en 2007 un corderito con cinta roja, un pájaro, un pingüino, un ratón vestido, un hombre de nieve, en 2008 un pingüino de pico rojo, un sombrero rojo, en 2012 un niño con sombrero azul, un pingüino de cristal, en 2013 un hombre con pantalón negro, y finalmente en 2015 un tucán y un gato con chaleco azul. La reutilización de estas

---

<sup>18</sup> Nos ceñimos a mencionar la reutilización de obras de otros artistas principalmente, pero cabe hacer mención que en su proyecto Marília también incorpora imágenes de su archivo familiar e íntimo como la fotografía donde aparecen su padre y tío, y las cartas de su abuela.

<sup>19</sup> Original: “rose-lynn fisher viu que as lágrimas/têm uma linguagem propia/para cada sentimento/o trabalho está no seu site/ <http://rose-lynnfisher.com/tears.html>”. (Garcia, 2018, p.13).

<sup>20</sup> Original: “Também não consegui mais tirar da cabeça as imagens da exposição do debret/e da sua viagem pitoresca ao Brasil colonial”. (Garcia, 2018, p.18).

<sup>21</sup> Nos limitamos a mencionar la incorporación de las imágenes, pero por razones de extensión del trabajo no colocaremos la pintura.

<sup>22</sup> Original: “a fotografar a ponte e escrever o ‘diario sentimental da pont Marie.’” (Garcia, 2018, p. 24).

<sup>23</sup> Original: “percebi que me interessava em Smoke a insistência/ a repetição/- seria possível ver a passagem do tempo nesta repetição?” (Garcia, 2018, p. 29).

figuras y el acto de yuxtaponerlas junto a la fotografía de su posibilidad de destrucción nos demuestra que la obra de la artista no busca el desarrollo de una técnica artística en concreto, sino reciclar otros productos: “los artistas actuales programan formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.) utilizan lo dado” (Bourriaud, 2007, p.13).

## Conclusiones

A modo de conclusión identificamos los trabajos *Parque de ruinas* de Marília García y *Reconstruccions* de Liliána Porter como formas radicantes (Bourriaud) ya que son proyectos que eluden una fijeza, desarraigados nos ofrecen una heterogeneidad dinámica que exige al lector una nueva forma de leer y adentrarse en sus senderos. Las formas en que se construyen estas obras obedecen a un ejercicio de postproducción, pues como advertimos en García se reutilizan obras de diversa índole (fotografías, pinturas, escenas de películas/documentales) y en Liliána Porter vemos el reciclaje de figuras encontradas en mercados de pulgas que son reprogramadas en una trama nueva signada por el eje programático de la reconstrucción que nos lleva a repensar el tiempo en que se presentan las obras. También pudimos asignar al trabajo de ambas autoras la categoría de *sampler*, pues mezclan a partir de la apropiación de elementos, reutilizando formas ya existentes bajo el amparo de las subjetividades de quien organiza los signos. Así mismo también se concluye que la lectura en conjunto de las obras resulta pertinente puesto que: tienen en común el eje radicante; manifiestan formas innovadoras de creación artística para efectos de la contemporaneidad; proponen el ejercicio de unir lo fragmentario (obras de artistas ajenos, fragmentos de la historia personal y colectiva); la conciencia de un tiempo no lineal en ambas artistas y su carácter de ambigüedad propio de la radicantidad. De esta manera se comprueba la viabilidad del corpus seleccionado y su propósito de análisis crítico.

VALDÉS PEÑA, S. P. Postproduction and sampler in two radicants Works: *Parque de ruinas* (Marília García) and *Reconstruccions* of Liliána Porter. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 63, n.1, p. 149-160, 2023.

- **ABSTRACT:** Nowadays it is possible to find artworks that are built from the recycling of elements and/or juxtaposition of them, so that the activity of the contemporary artista would be oriented under the notion of Postproduction (Bourriaud) and the assembly, offering a new experience around the notion of authority in which we notice a work of sampler. The following article aims to read two radicant Works- the poetry book *Parque de ruinas* (Marília García) and the *Reconstruccions* series by Liliána Porter- from the work of Postproduction of diverse elements and sampling as a form of articulation and elaboration of the subjectivity of their authors.
- **KEYWORDS:** Poetry; postproduction; radicante; literatura; art.

## REFERENCIAS

BOURRIAUD, N. **Radicante**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

BOURRIAUD, N. **Postproducción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

GARCIA, M. **Parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque Ediciones, 2018.

GARCIA, M. **Entrevista a Marília Garcia**: lógicas del desplazamiento. Entrevistador: Aníbal Cristobo. 2010. Recuperado de: <https://kriller71.blogspot.com/2010/10/entrevista-marilia-garcia.html>. Acceso en: 20 mar. 2024.

GARRAMUÑO, F. **Mundos en común**. Buenos Aires: Fondo de cultura económica Argentina, 2015.

GASPAR, M.; COHELO, F. **Manifiesto Sampler**. 2005. Texto presentado en Cátedra Padre Antonio Vieira de PUC-Rio. Recuperado de: [https://www.academia.edu/18298250/Manifiesto\\_da\\_Literatura\\_Sampler\\_2005](https://www.academia.edu/18298250/Manifiesto_da_Literatura_Sampler_2005). Acceso en: 20 mar. 2024.

PORTER, L. Entrevista a Liliana Porter. **Arte y opinión**, [S.L.], n.8, 2015. (Colección Breviarios).

PORTER, L. **Reconstructions**. [2005-2015]. Instalación de figuras de porcelana y fotografía digital. Recuperado de: <https://lilianaporter.com/pieces/medium/photograph>. Acceso en: 22 mar. 2024.



## ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Arte, p. 149  
Bichos, p. 83  
Carlos de Oliveira, p. 11  
Conto, p. 83  
*Dictadura chilena*, p. 71  
*Discurso literario*, p. 27  
*Ekphrasis*, p. 11  
Estética, p. 117  
*Estudios culturales*, p. 117  
*Estudios literarios*, p. 117  
Flores, p. 99  
Função, p. 137  
Gabriela Mistral, p. 99  
Genette, p. 43  
*Guernica*, p. 11  
*Imaginário*, p. 71  
Importância, p. 137  
Intertextualidade, p. 43  
Jogos de palavras, p. 55  
José Saramago, p. 55  
Léxico, p. 55  
Língua portuguesa, p. 55  
Linguagem, p. 55  
Literatura chilena, p. 27  
Literatura, p. 117, p. 137, p. 149  
Miguel Torga, p. 83  
Morte, p. 83  
Naturalista, p. 99  
“Nero”, p. 83  
Nona Fernández, p. 27  
O barril de amontillado, p. 43  
*Paisaje*, p. 99  
Palimpsestos, p. 43  
Pedagógico, p. 99  
Picasso, p. 11  
*Poesía*, p. 149  
*Poéticas femeninas*, p. 71  
*Postproducción*, p. 149  
Radicante, p. 149  
Sentido da vida, p. 83  
Social, p. 99  
Tango, p. 71  
Venha ver o pôr do sol, p. 43  
*Violencia sistémica*, p. 27



## SUBJECT INDEX

- Aesthetics, p. 117  
Art, p. 149  
*Bichos*, p. 83  
Carlos de Oliveira, p. 11  
Chilean dictatorship, p. 71  
Chilean literatura, p. 27  
Come see the sunset, p. 43  
Cultural studies, p. 117  
Death, p. 83  
Ekphrasis, p. 11  
Feminine poetics, p. 71  
Flowers, p. 99  
Function, p. 137  
Gabriela Mistral, p. 99  
Genette, p. 43  
Guernica, p. 11  
Imaginary, p. 71  
Importance, p. 137  
Intertextuality, p. 43  
José Saramago, p. 55  
Landscape, p. 99  
Language, p. 55  
Lexicon, p. 55  
Literary discourse, p. 27  
Literary studies, p. 117  
Literature, p. 117, p. 137 e p. 149  
Meaning of Life, p. 83  
Miguel Torga, p. 83  
Naturalistic, p. 99  
“Nero”, p. 83  
Nona Fernández, p. 27  
Palimpsests, p. 43  
Pedagogical, p. 99  
Picasso, p. 11  
Poetry, p. 149  
Portuguese language, p. 55  
Postproduction, p. 149  
Radicant, p. 149  
Short story, p. 83  
Social, p. 99  
Systemic violence, p. 27  
Tango, p. 71  
The cask of amontillado, p. 43  
Word games, p. 55



ÍNDICE DE AUTORES  
*AUTHORS INDEX*

- BELÉN PÉREZ, M., p. 71  
FERNÁNDEZ SANTIBÁÑEZ, M., p. 99  
GIACOMOLLI, D. H. S. da S., p. 43  
GIACOMOLLI, D., p. 43  
GOMES, Á. C., p. 11  
LEAL ULLOA, F., p. 117  
MACHADO, J. B., p. 55  
MOLINA OLIVARES, M., p. 99  
OLIVARES KOYCK, C. X., p. 27  
RODRÍGUEZ ANGULO, J. M., p. 117  
RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M. O., p. 117  
SILVA, P. R. M. da, p. 137  
SOARES, M. J. de C., p. 83  
SOARES, M. L. de C., p. 83  
VALDÉS PEÑA, S. P., p. 149

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](mailto:laboratorioeditorial.fclar@unesp.br)  
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

