



Revista de teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas.  
Publicación arbitrada y electrónica, de frecuencia semestral, y de consulta libre y gratuita.  
Forma parte de los emprendimientos de Proyecto Tenso Diagonal.  
<https://www.tensodiagonal.org/> [info@tensodiagonal.org](mailto:info@tensodiagonal.org) [revista@tensodiagonal.org](mailto:revista@tensodiagonal.org)



### Proyecto Tenso Diagonal.

Correo electrónico: [proyecto@tensodiagonal.org](mailto:proyecto@tensodiagonal.org)

Domicilio: Av. del Libertador 1881bis, of. 104, Código Postal: 11.826 (Montevideo, Uruguay).

Teléfono: 00598 29243568.

Autoridades actuales: Marcelo Damonte ([marcelo.damonte@tensodiagonal.org](mailto:marcelo.damonte@tensodiagonal.org)), Claudio Paolini ([claudio.paolini@tensodiagonal.org](mailto:claudio.paolini@tensodiagonal.org)), Virginia Frade ([virginia.frade@tensodiagonal.org](mailto:virginia.frade@tensodiagonal.org)).

#### Imagen de tapa:

“Soy lo que dejaron” (collage y acrílico, 2020) de Virginia Frade.

Los diseños de Federico Betancor, Agustín Gastán y Micaela Scocozza han sido realizados exclusivamente para *Tenso Diagonal*.

#### Imágenes del interior:

F. Betancor, A. Gastán y M. Scocozza.

#### Diseño gráfico y diagramación:

Estudio C.P.V.

### EQUIPO EDITOR

*Marcelo Damonte* (Director-editor)

Proyecto Tenso Diagonal  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Claudio Paolini* (Director-editor)

Proyecto Tenso Diagonal  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Virginia Frade* (Directora-editora)

Proyecto Tenso Diagonal  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*María Macarena Carrocio*

Consejo de Formación en Educación, Uruguay  
Universidad de Montevideo, Uruguay

*Valdir Aparecido de Souza*

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

*Marco Vladimir Guerrero*

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

*Javier Molea*

Díaz Grey Editores, Estados Unidos

*Germán Pitta*

Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Georgina Torello*

Universidad de la República, Uruguay

### COMITÉ ACADÉMICO

*Hebert Benítez*

Universidad de la República  
Consejo de Formación en Educación, Uruguay

*Riccardo Boglione*

Investigador independiente, Italia - Uruguay

*Lindsey Cordery*

Universidad de la República, Uruguay

*María Cristina Dalmagro*

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*Cristina Elgue de Martini*

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*Roberto Ferro*

Universidad de Buenos Aires, Argentina

*María de los Ángeles González*

Universidad de la República, Uruguay

*Elton Honores*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

*Yanina Leonardi*

Universidad de Buenos Aires, Argentina

*Eduardo Marks de Marques*

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

*Claudia Pérez*

Universidad de la República, Uruguay

*José María Pozuelo Yvancos*

Universidad de Murcia, España

*Elena Romiti*

Consejo de Formación en Educación  
Biblioteca Nacional, Uruguay

*Susana Rostagnol*

Universidad de la República, Uruguay

*Heloisa Helena Siqueira*

Universidade Federal de Rondônia, Brasil

LA REVISTA ES MIEMBRO Y ESTÁ INDIZADA EN:



# SUMARIO

## MANIFIESTO

- ◆ Esa frágil libertad del ser: *Grupo de Pesquisa Devir Amazónico & Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante*.....[6 - 8]

## TERRITORIOS USURPADOS

### **Transformaciones y crisis eco-ambientales y sociales:**

- ◆ Pandemia, animalidade e literatura: quem são os filhos da Terra?: *Oswaldo Copertino Duarte & Heloisa Helena Siqueira Correia*.....[10 - 21]
- ◆ O pai da mata que cuida da floresta, espírito do imaginário pan-amazônico: *Leonardo Júlio Ardaia & Ronilson de Sousa Lopes*.....[22 - 34]
- ◆ Água e terra: memória, vida e morte em *Nostalgia de la luz* e *El botón de nácar*: *Lis Yana de Lima Martinez & Lucía Sá Rebello*.....[35 - 52]
- ◆ Imagens da modernidade líquida de Bauman em duas cidades invisíveis de Calvino: *Amélia de Jesus Oliveira & Sandro de Cássio Dutra*.....[53 - 64]
- ◆ Mi odio será tu herencia: el derecho al medio ambiente sano, pacto intergeneracional y la “esperanza” de una nueva tierra desde Banksy: *Marcus Vinícius Xavier*..... [65 - 80]
- ◆ La interferencia de la entidad animal en la psiquis del hombre en el cuento “Muerte por alacrán” de Armonía Somers: *Mariana Sosa*.....[81 - 87]
- ◆ Mitologia e conhecimento: a saga cosmogônica karitiana e saberes e práticas relacionados aos animais: *Felipe Vander Velden*.....[88 - 111]
- ◆ El terror social. Vindicación de un género “menor”: ecocrítica y ecofeminismo en “Bajo el agua negra” y “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez: *Israel Yelovich*.....[112 - 122]
- ◆ Reflexões atuais da ancestralidade nos escritos de Potiguara: *Janete Ajala da Silva & Célia Regina Delácio Fernandes*.....[123 - 137]

## ZONA DE CLIVAJE

- ◆ Horizontes alegóricos para los dioses americanos: marcos de reinterpretación textual: *Miguel Ángel Segundo Guzmán*.....[139 - 155]
- ◆ Lesbianismos 2020 en el ámbito académico de las Letras: tres voces sobre una tarea solitaria: *Claudia Pérez & Valentina Dos Santos & Valentina Jerez*.....[156 - 184]

- ♦ La autobiografía: condiciones formales y configuración temporal: *Angélica Tornero Salinas*.....[185 - 201]
- ♦ Apuntes sobre la naturaleza y la muerte en “El árbol” (1939) de María Luisa Bombal: *Gerardo Ferreira* .....[202 - 212]
- ♦ Lo gótico femenino rioplatense como vehículo de preocupaciones posthumanistas en las novelas *La mujer desnuda* de Armonía Somers y *Bosque sin dueño* de Paulina Medeiros: *Alicia Semiglia & Java Singh*.....[213 - 226]
- ♦ A configuração do insólito em “O Largo do Mestrevinte” (1958) de José J. Veiga: *Marcia Machado de Lima*.....[227 - 240]
- ♦ Una lectura atenta a la literatura de Mario Benedetti. Estudio de diversos recursos y tópicos benedettianos. Ejemplificación de ellos en el cuento “Bolso de viajes cortos”: *Belén Sánchez Duré* .....[241 - 252]
- ♦ Modernidade e violência em *Mad Maria*, de Márcio Souza: *Maria Rita Berto de Oliveira & Deivis Nascimento do Santos & Xênia de Castro Barbosa*.....[253 - 268]

#### **DIÁLOGOS CENTRÍFUGOS**

- ♦ Literatura, activismo y redes feministas en Cuba. Conversación con Zaida Capote Cruz de *Asamblea Feminista*: *Mariana Smaldone*.....[270 - 278]

#### **EXHUMACIONES**

- ♦ Fuentes para un rescate documental *visual* de Alberto Beltrán: *Diana Hernández Castillo*.....[280 - 299]

#### **ENTROPÍAS LIMINARES**

- ♦ Poemas: *David González*.....[301 - 304]

#### **NOTAS TRANSVERSALES**

- ♦ Trazos, huellas, rastros, archivo: cuando la vida y la ficción se encuentran [sobre *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida* (2020) de Patricia López-Gay]: *María Cristina Dalmagro*.....[306 - 309]
- ♦ Contra graves y solemnes. Pedro Figari, narrador: *El chillido y otros relatos* [sobre *El chillido y otros relatos* (2019) de Pedro Figari]: *Paula Cameto*.....[310 - 314]
- ♦ *Kentukis*, una respuesta a la soledad [sobre *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin]: *Iris Esteves*.....[315 - 317]
- ♦ Alesis, el hijo marginal de la desidia del Estado y la sociedad [sobre *Alesis* (2020) de Agustín Gastán]: *Mariana Moreira*.....[318 - 321]
- ♦ Masculinidades a flor de piel. *Manifiesto para Unicornios insatisfechos* de Ignacio Revello [sobre *Manifiesto para Unicornios insatisfechos* (2020) de Ignacio Revello]: *Guillermo Vilarrubí Lazo*.....[322 - 325]

- ♦ La palabra como cuerpo y ritual. Visiones y señales tras la lectura de *Pandemia* de Federico Machado [sobre *Pandemia* (2017) de Federico Machado]: Belén Medori.....[326 - 329]

#### **SOBRE LA REVISTA**

- ♦ Sobre la revista.....[330]
- ♦ Condiciones generales.....[330 - 331]
- ♦ Normas para la presentación de trabajos.....[331 - 332]
- ♦ Normas éticas.....[332 - 333]
- ♦ Política antiplagio.....[333]
- ♦ Declaración de privacidad.....[334]
- ♦ Proyecto Tenso Diagonal.....[334]

#### **CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO**

- ♦ Zona de Clivaje y Territorios Usurpados.....[335 - 336]

#### **ANUNCIO DE LIBROS EDITADOS Y/O AUSPICIADOS POR *TENSO DIAGONAL***

- ♦ *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana* (edición de Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade); *El agua, la selva y el laberinto. Ámbitos de infracción* (coordinación y organización de Marcelo Damonte); *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX*, de Claudio Paolini; *Tarik Carson. Una teoría de la amenaza*, de Marcelo Damonte; e *Inmediaciones de lo distante. Estudios sobre ciencia ficción en la literatura americana* (edición de Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade).....[337]

## MANIFIESTO

---

### **Esa frágil libertad del ser**

Los cambios, transformaciones y crisis sociales, ecológicas, políticas, culturales que tienen lugar en el mundo no pueden ni deben ser ignoradas por las personas, los grupos y las culturas que habitan el planeta. Más allá de los países, cuya esencia apenas superaría la definición de existir bajo la nómina de un conglomerado de discursos políticos y/o sociales que aceptan sin discusión el mandato de las cúpulas económicas y financieras del universo global, quedan los seres humanos y sus tomas de decisiones, esa libertad intrínseca que pudimos aprovechar hasta que se pudo, hasta que las estructuras y condiciones de vida sociales le impusieron un coto a nuestra fragilidad.

Detrás (y adelante) de un discurso siempre hay otro discurso, detrás (y adelante) de un antropófago siempre hay otro antropófago. Quizás valga la pena recordar la célebre frase de Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago*: “Tupí or not tupí, that is the question”, y pensar, y reconocer, y recomponer bajo esa clave una actitud ante algunos avasallamientos y ocultamientos que los “media” y los grupos que controlan el movimiento total global pretenden dilatar, desconocer o simplemente pasar por alto. Es desde esa posición crítica, en la que se piensa al ser humano como algo que hoy en día es más que eso, no solo desde la perspectiva de sus reconstrucciones cibernéticas, sino también desde su lugar como noción que hace tiempo dejó de ser el centro de atención y apenas compone una organicidad utilitaria, junto con su entorno, de provecho a intereses materialistas y políticos que ni los tienen en cuenta y dan pasos hacia su destrucción, que hay que plantear cambios fundamentales que sirvan para resignificar y revalorizar las sensibles y determinantes relaciones entre seres humanos y no humanos, con sus paisajes y ecosistemas, a partir de una perspectiva que tenga en cuenta la necesaria condición vital del hombre en comunión con la salud de su planeta. En ese sentido, las relaciones violentas y por momentos destructivas entre algunos grupos humanos y su biosfera llevan a atender con mayor seriedad una perspectiva ecológica y bioética que involucre vectores temáticos como los de la animalidad, la ecocrítica y las narrativas de la transformación,

desde una posición de combate frente a aquellos mecanismos, estrategias o estructuras que no consideren tal conjunto de relaciones.

El actual contexto pandémico problematiza esta situación, haciendo visible la incidencia e interferencia de las políticas neoliberales capitalistas en la vida del hombre y las especies vegetales y animales que lo circundan, a lo cual se suma un estado policial que limita, controla y dirige la vida humana, constriñendo libertades adquiridas, haciendo visibles los mecanismos de poder que exacerbaban su fragilidad y la del entorno inmediato. Temas como la deforestación y su relación con los nuevos virus que se expanden, el reordenamiento social y político en torno a la convivencia en las ciudades en crisis, la restricción del tránsito y los desplazamientos del ser humano por el mundo, los bloqueos, amurallamientos, desequilibrios y choques con las fuerzas encargadas de “restablecer el orden” no disimulan vectores de violencia, confinamiento y pérdidas de las libertades con sus garantías. La aniquilación de los ecosistemas medioambientales (contaminación, deforestación, catástrofes provocadas por agentes externos a la naturaleza) denuncian una situación que, de no cambiar, promete grandes desgracias a nuestra civilización.

Desde ese lugar, los discursos que se proyectan desde las zonas o ámbitos de infracción pasan a formar parte de una posición libertaria resistente que interpela las imposiciones monolíticas, los monopolios discursivos formateados y las mentiras repetidas mil veces, las cuales, como todos sabemos, siempre se convierten en grandes “verdades”. Si algo debimos aprender de la posmodernidad (y de Lyotard) es que la caída de los meta-relatos puede ser un signo de salubridad que rija sobre el anquilosamiento y las cristalizaciones de las verdades preestablecidas, de la noticia editada, de las performances políticas artificiales de nuestra era. El movimiento (y debe ser mucho más que un gesto) es el de interferir, traspasar, resignificar ámbitos, fronteras ideológicas, canones, sortear lugares comunes y reductos hegemónicos incontestables. Hay que saber que todo desborde violento impone, esquemática y también simbólicamente, una amenaza e invasión del territorio, un avasallamiento de los lugares geofísicos, con las consiguientes ocupaciones o expulsiones de turno.

Los textos que en la sección “Territorios usurpados” se insertan, tanto desde la óptica del grupo *Devir Amazónico* como del *Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante*, analizan sustratos o perspectivas que visibilizan varios de los temas que principian la sección, presentando aspectos y abordajes que unen temas literarios, antropológicos, míticos y filosóficos, particularmente desde zonas o lugares no acomodados, o discretamente desviados de visiones demasiado pautadas, canónicas o cristalizadas, la mayoría de las que propician los medios masivos de comunicación. Contrariamente, hoy debería unirnos el hecho de pensar la literatura, la cultura, las artes y su discusión desde distintos frentes y focalizaciones, desde entornos infraccionarios que cuestionen toda imposición

o arbitrariedad y propicien la investigación profunda, y no las informaciones a medias, soslayadas por los facilismos de “lo políticamente correcto” o el amarillismo, para que de ese modo sea posible conectar con marcos críticos filosóficos, históricos, psicológicos, lingüísticos, biológicos, geográficos o literarios afines a la condición científica, que potencien el conocimiento y nos hagan más rebeldes y sabios, más resistentes ante las amenazas y las invasiones. Frente a toda esta aniquilación desmedida del hombre y su paisaje, de la mujer y sus derechos, del ser humano y la naturaleza que lo rodea, tal vez este sea el primer paso que hay que dar para evitar la extinción.

*Grupo de Pesquisa Devir Amazónico*  
*Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante*

# Territorios Usurpados

## Transformaciones y crisis eco-ambientales y sociales



Dossier coordinado por el Grupo de Pesquisa Devir Amazónico (Rondônia-Brasil) y el Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante (Montevideo-Uruguay)

## Pandemia, animalidade e literatura: quem são os filhos da Terra?

---

Oswaldo Copertino Duarte  
Heloisa Helena Siqueira Correia  
(Universidade Federal de Rondônia, Brasil)<sup>1</sup>

**Resumo:** O período pandêmico com o qual a nossa sociedade ora se confronta tem contribuído para revelar a crueldade com que o humano age com relação ao animal, à Terra, e ao próprio humano, chamando a atenção para questões cujas respostas são urgentes. As relações precárias entre humanos e não humanos têm denunciado a falência do humanismo, da ética e do senso do comum, suscitando a procura por novos modos de aproximação. Tendo isso em vista, e considerando o contexto do Antropoceno, objetiva-se aqui refletir sobre a vinculação entre as estratégias antropocêntricas de dominação da natureza e os conceitos e preceitos basilares da ocidentalidade que, a despeito da ideia de não mais existirem, permanecem orientando as práticas humanas em relação ao mundo natural. Veremos, portanto, como a literatura tem tratado situações de afastamento, aproximação e encontro entre humanos e não humanos e em que medida dá preferências às representações animais caracterizadas pela humanização do não humano. Miramos sempre a concepção de Ailton Krenak de que somos filhos da Terra, visagem que talvez guarde potência para a reinauguração de modos de relacionamento com a alteridade, o outro humano, e a outridade, os não humanos. Dialoga-se com Gustavo Yañez Gonzalez (2020), Paul B. Preciado (2020), Mário Perniola (2016) Davi Kopenawa (2015) e Ailton Krenak (2017), (2019).

**Palavras-chave:** Biosistema, Pandemia, Animalidade, Literatura.

**Abstract:** The pandemic period that our society now faces has contributed to reveal the cruelty with which the human being acts towards the animal, the Earth and the human himself, calling attention to questions which require urgent answers. The precarious relations between humans and non-humans have denounced the failure of humanism, ethics and common sense, prompting the search for new ways of approaching the problem. Keeping this idea in mind and considering the context of the Anthropocene, the objective here is to reflect on the link between the anthropocentric strategies of domination of nature and the basic concepts and precepts of Westernity that, despite the idea of no

---

1. Oswaldo Copertino Duarte: Doutor em Teoria da Literatura pela UNESP/São José do Rio Preto, professor do Programa de Mestrado em Estudos Literários - UNIR e Líder do Grupo Centro Interdisciplinar de Estudos em Cultura e Artes, campus de Vilhena.

Heloisa Helena Siqueira Correia: Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP, professora do Programa de Mestrado em Estudos Literários - UNIR e vice-coordenadora do Devir Amazônia: Grupo de Pesquisa em Literatura, Educação e Interculturalidade-UNIR, campus de Porto Velho. É membro do GT da ANPOLL "Vertentes do insólito ficcional".

longer existing, remain guiding the human practices in relation to the natural world. We will see, therefore, how literature has dealt with situations of distance, approach and encounter between humans and non-humans and to what extent it gives preference to animal representations characterized by humanization of the non-human. We always look at Ailton Krenak's conception that we are children of the Earth, a vision that perhaps holds power for the reopening ways of relating to otherness, the other human, and the other, non-humans. To do so, we dialogue with Gustavo Yañez Gonzalez (2020), Paul B. Preciado (2020), Mário Perniola (2016) Davi Kopenawa (2015) and Ailton Krenak (2017), (2019).

**Keywords:** Biosystem, Pandemic, Animality, Literature.

*Recibido:* 5 de setiembre. *Aceptado:* 8 de diciembre.

O Antropoceno dá mostras de ser a mais violenta e trágica das eras geológicas. Sob o signo do humano, porque desenhada e dominada pelo homem disposto a suplantat a natureza como força dominante, esta era se caracteriza pela alteração ora silente ora violenta dos componentes naturais do planeta, ora uma paisagem em decomposição, disforme, à semelhança e imagem do seu agressor. As condições alarmantes atuais do biosistema, acirradas pelos incêndios e a mortandade animal e humana, a última promovida pela pandemia iniciada em 2019, configura uma paisagem a que chegamos por obra estritamente humana.

No plano da sociabilidade, os animais existem e nós os possuímos, comemos, amamos, odiamos, matamos e também os celebramos. Ao que indica a tensão que existe no polo humano da relação entre o humano e o animal, é fácil perceber que a irmandade, a igualdade, a coexistência, a intersecção entre todos os seres, o compartilhamento do planeta e da vida são ignorados ao passo que destruimos e matamos sem cessar.

Talvez se possa afirmar hoje, ainda que com suspeitas, que “em medidas”, e dadas as informações ambientais e as lutas contra a devastação inerente ao antropoceno, contra a morte de nosso biosistema, grupos de humanos dedicados a variadas ciências, humanas, sociais e biológicas já percebem que procurar pelos elos que há entre não humanos e humanos, pode proporcionar a necessária força axiológica contra a hegemonia do antropocentrismo.

### **Pandemia e animalidades**

Apesar das homologias funcionais, o animal humano e o não humano diferem quanto à forma, fisiologia, comportamento e hábitos. Ambos, contudo, possuem um

organismo que lhes sustenta em movimento, trabalha para sua vida e é local de força, fragilidade e defesa. De natureza diferente, os vírus, únicos organismos acelulares do estágio atual da Terra têm nos confrontado com as singularidades que envolvem nossos corpos. O professor de filosofia Gustavo Yañes González (2020) vai direto ao ponto em sua reflexão acerca do SARS-CoV-2 e da pandemia de Covid-19, que vem assolando a humanidades desde o final de 2019. Nas palavras do autor: “el virus nos hace recordar, sin que lo queramos, dos rasgos comunes a todos los seres humanos, nuestra animalidad constituyente y nuestra fragilidad inmunológica ante lo desconocido” (González, 2020 140). De fato, a animalidade sistematicamente repudiada pelo ser humano nunca deixou de constituí-lo. Se de um lado, o animal serve como contraponto do humano em termos de uma suposta inferioridade, bestialidade e irracionalidade e, portanto, não deve ser imitado, de outro, ele é nosso reflexo, o ser que nos obriga a pensar em nossa origem comum.

A relação hierárquica que se tem estabelecido entre humanos e não humanos produz práticas que se estendem do acolhimento à mais crua violência. Algo, aliás, semelhante com o que ocorre entre determinadas pessoas ou grupos humanos, a depender do modo gregário ou divergente como um desses polos enxerga a si e ao outro. Não é sem razão, portanto, a afirmação de González (2020 143), segunda a qual “la génesis del virus constituye una expresión más de nuestra tiránica relación con la extranjería radical que son los otros animales”. Fazemos da tanatopolítica “a norma sobre los cuerpos valorizados en tanto que mercancías absolutas padrão sobre os organismos valorizados como bens absolutos” e à mercê de um dissimulado instinto (humano) de agressividade e devoração. Com a sobrevivência pautada em hábitos alimentares que não prescindem da carne animal, o ser humano parece sentir-se animália superior, intocável e possuidor da vida do outro, a despeito de suas ações invasivas que ameaçam os ecossistemas e destroem todas as formas de vida.

A manifestação do vírus SARS-CoV-2 em escala mundial tem, ao contrário, demonstrado a vulnerabilidade de todos os humanos e a inevitável dependência do homem à homeostase planetária. Essa constatação, razão suficiente para pôr fim aos separatismos, intolerâncias, crimes raciais, por exemplo, com o que a humanidade ainda flagela a si mesma, e a todo tipo de violência com que agride aos não humanos que coabitam o planeta conosco, parece não coadunar e nem dar respostas à propriedade que durante alguns séculos se chamou de sentimento de humanidade. Paul B. Preciado, refletindo sobre o sentimento propriamente humano de proteção e comunidade, pronuncia-se a respeito da necessidade do equilíbrio para a promoção da saúde dizendo que

Contrariamente a lo que se podría imaginar, nuestra salud no vendrá de la imposición de fronteras o de la separación, sino de una nueva comprensión de la comunidad con todos los seres vivos, de un nuevo equilibrio con otros seres vivos

del planeta. Necesitamos un parlamento de los cuerpos planetario, un parlamento no definido em términos de políticas de identidad ni de nacionalidades, un parlamento de cuerpos vivos (vulnerables) que viven em el planeta Tierra. (Preciado, 2020 184)

Em outras palavras, o equilíbrio se faz urgente. A destruição da natureza posta em prática pelo animal humano é desproporcional à fragilidade e delicadeza da vida. A ideia de um parlamento planetário é uma tese arrojada, embora não seja nova, e nesse ponto reside o problema. Se não se trata de algo novo e se a humanidade já passou, antes, por pandemias e outros episódios de mortandade, por que não se efetivou, ainda, algo como um parlamento planetário? Procurar por uma resposta nos coloca em confronto com ideias, conceitos e valores basilares do ocidente e da humanidade, isto é, diante do desafio de nos desvestir de tudo o que nos envolve.

### **Que tipo de gente somos...**

O ocidente apoia-se cientificamente em determinada racionalidade que dá poder central ao ser humano a partir de uma noção evolucionista. Isso garante ao homem, numa escala que a ele mesmo cabe determinar e em detrimento dos outros animais, o topo uma hierarquia virtual de evolução. Tal argumento científico duplica-se com o darwinismo social, que toma o homem em sociedade e sua empresa civilizatória como ápice do desenvolvimento cultural e moral, para trás e abaixo encontram-se certas populações humanas e a rica variedade de outros-que-humanos, sempre moral e culturalmente inferiores, bárbaros e selvagens.

A ordem moral ocidental justifica a manipulação, exploração, captura, caça dos animais, assim como o fato de ser alimento para os humanos, por meio do argumento religioso-político do domínio dos homens sobre todos os outros seres. Essa ordem baseia-se em uma passagem bíblica cuja leitura é orientada por determinada hermenêutica hierarquizante. Já no campo epistemológico ocidental, assentam-se as designações de sujeito e objeto e a diferenciação de ambos apoiada na concepção de unidade do sujeito. Sob esse ordenamento, a separação epistemológica entre sujeito e objeto se desdobra no afastamento de natureza e cultura, vida não humana e vida humana, ser humano e não humano. No mesmo campo movimentam-se os princípios e axiomas da lógica clássica, que instaura a distinção de verdade e falsidade.

A base metafísica do ocidente, ou, mais precisamente a metafísica platônica, encontra a justificação deste mundo em um mundo outro, abstrato, absoluto, inacessível. No campo das investigações metafísicas habitam conceitos como verdade e falsidade, e o pressuposto de que há racionalidade no mundo, Logos. Um dos caminhos do homem é justamente transcender sua natureza animal cada vez mais até que entre em sintonia com

a verdade que lhe é anterior. A metafísica é sócia da moral que se constitui na distinção essencial de Bem e Mal, e que atribui moralidade aos humanos e amoralidade aos não humanos, do mesmo modo que o faz o senso comum. A atribuição exclusiva da moral aos humanos é o argumento principal dessa suposta moral laica. Relação semelhante ocorre em termos políticos. Apenas os humanos podem praticar a sua racionalidade substantivada em campo político. Os outros seres, mudos, mal evoluídos, desprovidos da razão, são incompletos e imperfeitos, inaptos, portanto, para o mundo da política.

O sistema de produção ocidental, aperfeiçoado a ponto de se retroalimentar e prescindir parcialmente dos humanos que o criaram, ampara-se no argumento do aumento progressivo das necessidades humanas. Como prestidigitador, faz com que bens supérfluos ou mesmo inúteis passem-se por imprescindíveis. Assim, o sistema de produção, senhor absoluto do nosso tempo, mantém a fome sobre a qual apoia sua falácia. O desígnio do capitalismo nunca foi o melhoramento da vida em sentido amplo, seu fim é seu cotidiano: o controle absoluto da sociedade pelo capita.

A contemporaneidade de tais conceitos, preceitos e estratégia prova que a pós-modernidade não tingiu ainda os costumes, as crenças e a vida cotidiana. A despeito das radicais fraturas promovidas nas artes e nas ciências humanas, o sujeito existe no dia a dia das relações sociais e responde por direitos e deveres. A utilização de procedimentos argumentativos que se valem da desestruturação da verdade como código socialmente estabelecido e a substituição desse código pela não verdade paira nos meios de comunicação e confunde os cidadãos, mas ainda se vive sobre a distinção entre verdade e mentira. As ciências biológicas e físicas há muito demonstraram que o que se passa nos e com os corpos nem sempre é aparente e ainda assim a lógica do ver pra crer ainda rege as opiniões.

A ideia de progresso como a conhecemos parece cada vez mais destituída de sentido porque já não nos explica, apesar das correções de rumos que se tem feito: a antropologia já reviu seu próprio equívoco e não trabalha mais com a ideia de que há civilizações evoluídas e adiantadas, enquanto outras permaneceriam em um estado primitivo e atrasado. A moral laica sabendo-se plena de pré-conceitos e julgamentos, impôs-se a criação de protocolos quanto ao tratamento do outro. Avanços do pensamento e das ciências parecem ocorrer em uma dimensão que não consegue implicar as práticas sociais com a eficiência e em ritmo desejável. O tempo das mentalidades e da política permanece em descompasso com as melhores autocríticas e revisões dos campos de produção de conhecimento. Todos os esforços da humanidade parecem evidenciar a sua falência. Note-se que em um recuo histórico, mas forçado, numa volta metafórica a um estado menos civilizado, quando o homem se viu obrigado a recuar em suas agressões, cedendo espaço à natureza, a condição humana violadora da natureza pôde melhor se manifestar.

Surpreendidos, assistimos em meio à pandemia, a tomada primitiva de cidades de vários países do mundo por animais que, ao que tudo indicava, estavam ganhando espaço na medida em que o ser humano se afastava. Assim, foram filmados e fotografados cervos na Inglaterra, golfinhos em Istambul, cabras no País de Gales, macacos na Índia, javalis em Israel, veados no Japão e filhotes de raposa no Canadá, entre outros aparecimentos. Segundo especialistas, no entanto, os animais foram movidos principalmente por dois fatores: fome e curiosidade, condições que à primeira vista anulam o tom otimista quanto à recuperação do meio-ambiente com o afastamento do ser humano. Muitos animais invadiram as cidades porque lhes faltou turista para alimentá-los.

O romance *De repente nas profundezas do bosque*, de Amós Oz (2007), proporciona ao leitor a experiência do tempo trágico e de solidão, em que a vida animal se ausentou da vida humana. Parece tratar-se de uma distopia para o humano, mas o problema que se segue daí é se se trata de uma utopia para os animais.

Os protagonistas, duas crianças, desafiam a proibição de nunca adentrarem ao bosque que existe na vizinhança da aldeia, pois nele vive supostamente um demônio. Os dois personagens, contudo, não apenas rompem o interdito de toda comunidade, como vão se encontrar com o demônio e com todos os animais que foram levados embora por ele. Eles vão, com medo, ao território da diferença, da alteridade, da outridade, lá onde o desconhecido é protegido pela proibição social, onde as relações entre homem e natureza são exclusivamente afetivas e vividas por alguns poucos personagens, enquanto na aldeia, o isolamento da sociedade em relação à natureza é a norma. A beleza, a verdade, o sentimento, o compartilhamento, a solidariedade estão ao lado dos animais, no bosque da montanha, para onde partiram em companhia de Nehi, o demônio da montanha.

A não existência de animais na aldeia é um castigo pelos maus-tratos que estes e os diferentes sofreram dos habitantes. O livro é um chamamento à ordem, ou como se diz popularmente, um tapa na cara de nossa sociedade ensimesmada, autoritária, violenta e racional. Os personagens infantis são os mais sábios e saudáveis da história, e se veem frente a frente com o deboche, o desprezo e o ódio, o que, como exige a coerência interna do texto, não os influencia, mas os movem em busca da alteridade.

A leitura dessa fábula aparentemente singela faz pensar que os motivos do deslocamento animal **definitivo** em nossa sociedade pode ser uma das consequências do abandono de animais domésticos, da criação e reprodução instrumentalizada dos animais em grande escala e outras torturas tão comuns em nossos dias. Motivos para que não fiquem próximos ao humano se fazem presentes todos os dias, por todos os lados a humanidade dá pistas dos maus-tratos que inflige aos iguais e aos diferentes. Prova disso é o extermínio programado dos indígenas, no momento patrocinado pela falta de acesso aos protocolos médicos de atendimento dos infectados pelo vírus; e a morte de milhares

de pessoas, principalmente aquelas que precisam sair para trabalhar, enquanto a classe média e a elite desenvolvem novas estratégias para que possam trabalhar no interior de sua moradia e preservar a vida.

Os recentes incêndios criminosos no Pantanal e na Amazônia Brasileira, expuseram a mortandade sistemática a que são submetidos os não humanos e justificam a diáspora animal definitiva. O que imputamos aos animais de certa forma é o que estamos vivendo: segregação, privação da liberdade, seleção dos mais afortunados e descarte dos biológica e socialmente vulneráveis, e, dado os incêndios, a extinção de grupos inteiros; o que torna lógica a saída dos animais da cidade dos homens.

Em relação às bases de nossa sociedade já mencionadas, há coerência nas ações tomadas, elas estão em relação de contiguidade com os preceitos da lógica, da ciência, da religião, e da moral, com os mecanismos de controle dos corpos e com a manutenção das supostas fronteiras entre animais humanos e não humanos. E sintonizam com as instituições que perpetuam a condição de sujeito para determinados grupos e de objeto para um enorme número de viventes. Dito de outro modo, e de acordo com tal visão de mundo, é coerente que o animal seja utilizado como meio para que o humano conquiste um fim almejado, ainda que sob a destruição de qualquer princípio ético. O animal é aceito e compreendido como algo que orbita um centro, o homem, em função do qual ele existe. Seu valor, pois, é medido por sua utilidade, pelos bens que proporciona, pelos serviços que executa, e pelo grau de humanização da sua figura.

### **A literatura e os pontos de fuga...**

Quanto mais o antropocentrismo guia a construção do literário, mais o texto pode se afastar da diferença ou da outridade. Uma arte que não se move para além do mesmo, do humano, e segue retratando os animais como integrantes de uma esfera exterior, complementar, que deve simbolizar o homem em seus estados de espírito, sua força, seus subterfúgios, sua ferocidade e irracionalidade ao mesmo tempo que são usados como contraponto ou instrumento para confirmar no homem a sua humanidade. Esse modelo de antropocentrismo, no campo da arte não apenas reforça a fronteira entre o humano e o animal, como ameaça a possibilidade de encontros entre o humano e o outro-que-humano, obstaculizando o reconhecimento de algo comum entre os coabitantes do mesmo planeta. A arte, talvez, apenas reflita esse dado histórico, já que a sociedade ocidental antropomorfiza os animais como forma de dominá-los e exercer livremente a violência justificada pela suposta razão humana. Por isso, encontramos na literatura, forma especial de representação da vida social, o outro do ser humano submetido a um princípio antrópico forte, que o faz assemelhar-se ao homem em seus atributos, capacidades, talentos, vícios e dores. O poder que se exerce sobre o Outro, humanos e não

humanos, em sociedade ou na arte, torna um e outro heterônomos e orienta as estratégias de humanização da outridade.

Não é incomum encontramos nos textos literários animais que incorporam sentimentos, desejos, necessidades e hábitos humanos: Teleco, em *Teleco, o coelhinho*, de Murilo Rubião, os personagens urubu em *Vila dos Confins*, de Mário Palmério e boi Rodapião em *Conversa de bois*, de João Guimarães Rosa. Há, também, outros não humanos, como a personagem árvore em *Os animais da noite*, de Vicente Franz Cecim que explicitamente mimetizam o ser humano: ao imitar a tosse humana, essa personagem colabora para o desenvolvimento da trama que envolve o personagem principal.

A tomada de posição antropocêntrica e antropomórfica com relação ao outro cria um círculo vicioso em que o modo de ver e conhecer do ser humano é o princípio, que também é o fim, e novamente início de tudo. Sabemos que as coisas e seres existem porque nossa percepção e perspectiva nos informam a respeito. Para além dessa perspectiva não nos é possível saber, ainda assim afirmamos que tais seres e coisas existem em função e para o humano, exclusivamente como objetos da perspectiva humana. Curioso argumento tautológico que pretensamente coloca a prova da existência de todos os seres e do mundo na perspectiva humana. O homem olha para o universo e tudo o que ele vê é ele mesmo, e tudo que vê existe para ele, em relação a ele.

A literatura, contudo, oferece outras possibilidades de reconhecimento, revelando possibilidades do encontro entre humano e não humano nem sempre percebidas. É possível encontrá-los nas personagens mulher e búfalo do conto *Búfalo* de Clarice Lispector, no jogo sinuoso entre o eu lírico e uma serpente em *Encontro no Jardim*, poema de Astrid Cabral. Em outras palavras, o ser humano e os não humanos vivem no sensível, e igualmente aptos à aprendizagem, à partilha e à violência, encontram-se e se confrontam. Há encontros inclusive à distância entre humanos e não humanos, e por que seria diferente? O sensível é o próprio plano da existência, que nos toca a todos e acolhe. Daí o olhar, mas não apenas o olhar, proporcionar aprendizado, afeto, troca, medo e admiração. Daí a concomitância do protagonismo dos sentidos e do corpo como um todo.

Outra possibilidade aberta pela literatura diz respeito aos textos em que o leitor percebe que o poema e/ou a narrativa se conformam ao ângulo que parte do olhar animal, e o eu-lírico ou os personagens e narradores animais detém maior autonomia de perspectiva. Assim, por exemplo, quando o eu-lírico finge que sua perspectiva é a da cobra, caso notável do eu-lírico de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, ou o que ocorre com o eu-lírico drummondiano em *Um boi vê os homens*, que finge o ângulo de visão do boi, o que lhe permite usufruir de visão privilegiada sobre os seres humanos. No que toca às narrativas, encontramos o narrador toupeira do conto *A construção*, de Franz Kafka.

Através de seus olhos os leitores penetram nas nuances de uma construção subterrânea e afundam, à medida da construção, nos túneis da existência. A criação poética e narrativa, nesse sentido, demonstra o esforço de aproximação/invenção da perspectiva do outro, de modo respeitável, rigoroso e verossímil.

Explorar o mundo sem o ponto de vista do *antropos* é tarefa irrealizável de Sísifo, na literatura podemos percebê-la no esforço dos escritores acima mencionados, cujo trabalho de invenção ora simula a perspectiva do animal, ora mescla elementos do mundo animal e humano. E podemos perceber que assim que o princípio antrópico é enfraquecido, o ser humano silencia sua eloquência vã. O silêncio torna-se uma pista para que o leitor perceba a estupefação do narrador, da personagem ou do eu-lírico ao identificar-se sensitivamente consigo mesmo no animal que o encontra, e que se vincula estreitamente ao animal que ele é. Diante de determinadas paisagens, ações, reflexões trágicas ou belas, o conhecimento sensível nos faz calar; diante de tramas, com a atuação ou presença de animais, o silêncio não é menos recorrente, dando testemunho do encontro do homem com sua animalidade crítica. Lembremos, pois, Borges nas *Inquisições*, texto de 1925, ao afirmar que as metáforas existem dada a indigência do idioma. Aqui, também, o silêncio sintoniza com esse limite, a falta e, ao fazê-lo, torna-se portador de eloquência de outro nível.

O silêncio preserva o que é incognoscível, mas também possibilita a sensação eloquente, que não é audível ou visível. O silêncio sela o encontro dos olhares, das mãos, dos odores, momento indefinível em que o animal que somos nós, encontra-se no animal que é o outro. E o silêncio opera também, inúmeras vezes, em ocasiões em que não há o acontecimento do encontro detido, propriamente dito, mas o movimento, como quando se vê de passagem, com o canto dos olhos, ou quando se intui e se sonha. Nesse caso não há humanização do animal, a ele é reservada vida independente da humana. Esses momentos especiais estão em outros lugares literários, como quando o personagem animal espia pelo buraco da casa em *Os animais da noite*, de Vicente Franz Cecim. Quando o personagem abutre de Kafka mergulha na garganta do homem amarrado à pedra, ou o jaguar de *La escrita del dios*, de Jorge Luis Borges, dá voltas em sua cela. Percebemos o silêncio quando os lagartos tomam sol nas pedras em *O sereno da noite*, de Vicente Franz Cecim, donos de independência e história próprias.

Se nessa questão é possível indicar caminhos auspiciosos no campo das artes, ela é recorrente quando se trata da realização de pesquisas e investigações no campo epistemológico. O que o homem consegue conhecer (sem nada inventar) além da sua própria imagem refletida no bicho de estimação, no bicho selvagem, nas árvores e plantas do jardim, nas pedras, nas montanhas, nos rios? Seria possível ao humano conhecer o que existe além de sua imagem e semelhança? É possível imaginar um vasto mundo

a ser explorado pela primeira vez, mas como tratar disso em termos de conhecimento científico? Que outros parâmetros nossa epistemologia ocidental precisa lançar mão para ter êxito em uma empresa dessa natureza?

## Os filhos da Terra

Ailton Krenak explica o período em que vivemos do seguinte modo: “O antropoceno tem um sentido incisivo sobre a nossa existência, a nossa experiência comum, a ideia do que é humano. O nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno” (Krenak, 2019 58). Pertinente lembrar que a ideia de humanidade que está por trás é devastadora das florestas e espécies, e também de seres que, por uma simples classificação biológica, são considerados da mesma espécie, como determinado grupo de humanos que são relegados à condição de quase-humanos pelos “humanos”.

Socialmente não se incluem na Humanidade, estão fora, da sociedade, do Estado e da vida. Sua sobrevivência é ignorada pelos “humanos”, por isso morrem incessantemente à vista de todos. Nas palavras de Krenak: “Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida” (2019 70). E digamos que não se trata só dos que insistem porque não acreditam na civilização, e/ou têm modos de vida tradicionais e relações telúricas, também aqueles que são expulsos da civilização, sobretudo os negros e os indígenas.

Os que se consideram humanos e detêm os meios de dominação dos quase-humanos não são seres ligados à Terra, se assim fosse não existiria o Antropoceno como sinônimo de destruição. Krenak explica de modo simples e direto: “Ser filho da Terra pode estar muito próximo da ideia de maternidade que algumas culturas têm. De vínculo com a mãe. O que não é uma expressão poética. É de verdade. Na seiva das árvores corre o mesmo sangue que corre nas nossas veias, elas são vivas, elas dão sonhos, dão medicina, dão visão para o nosso pajé” (2017 122).

A Terra pensada como mãe instaura o problema do matricídio por agência coletiva, se localizarmos o crime em um determinado direito natural em que a provedora, a Terra, é vítima de crimes que ameaçam sua integridade e a de todos os que ela provém. Trata-se de matricídio e genocídio portanto, daí a incessante negação da atual condição do planeta por muitos grupos que obliteram sua própria condição de homicidas. Vale retomar, ainda, o pensamento de Krenak em meio ao constante flagelo que aflige a Terra, ele demora-se a refletir sobre o lugar em que a Terra descansa:

que lugar é esse em que a Terra descansa? O lugar em que a Terra descansa, ele está em mim, ou está pelas paisagens onde eu me desloco? Pelos lugares a que eu atribuo valores, significados? Se há um lugar onde a Terra descansa, isto deve sugerir também que a Terra pode ficar cansada, é pensada como um organismo vivo. [...] a ciência decidiu que esse organismo vivo, pelos menos desde alguns séculos atrás, podia ser esquadrinhado, recortado, eventualmente triturado e enviado para diferentes cantos do mundo, como recurso. Assim como você pode ir a uma roça e colher o trigo ou colher o milho, você pode ir a uma paisagem e colher uma montanha. Você atrofia uma paisagem como se ela fosse alguma coisa que se pode repor a cada safra, a cada estação. (2017 85)

Há diferença substancial no modo como os não indígenas e os indígenas conhecem o mundo. A começar já pela pluralidade de mundos, posto que a visão de mundo indígena supõe a existência de mundos e não apenas um mundo. O mesmo não encontra o mesmo porque ele é também a diferença, basta lembrar o trânsito das identidades de humanos e não humanos para se ter uma ideia do que isso significa. A esse respeito vale lembrar as palavras do xamã yanomami Davi Kopenawa:

Os animais são como os humanos. Nós ficamos satisfeitos quando nossas roças se enchem de cachos de bananas e de pupunhas; eles ficam felizes quando há muitos frutos nas árvores da floresta. Estes são o alimento deles assim como aqueles são os nossos, pois os animais que caçamos são os fantasmas de nossos ancestrais transformados em caça no primeiro tempo. Uma parte desses antepassados foi arremessada no mundo subterrâneo quando o céu desabou. Outra ficou na floresta, na qual nós também viemos a ser criados, e virou caça. Damos a eles o nome de caça, mas o fato é que somos todos humanos. Assim é. (2015 214-15)

Somos todos humanos mas nossos corpos-vestes são diferentes, enquanto a alma continua una e única. Encontrar um animal de caça na floresta e matá-lo implica ter esse conhecimento, o que permitirá que a caçada seja digna, isto é, que o animal seja morto do modo certo pelo caçador que o respeita como a um igual, para que não sofra. Todos os humanos, no sentido acima, são filhos da Terra, igualmente.

Em nossas reservas ambientais e áreas indígenas em que a mata e os rios são preservados, a Terra descansa. Quer dizer que ela descansa em nichos. O que, obviamente não garante que no futuro a Terra tenha um metro quadrado para descansar. No mundo ocidental, manipula-se montanhas alterando as paisagens como se ali não se tratasse de algo pulsante, apenas objeto e não organismo vivo. Sem dúvida, a espécie que desequilibra segue sendo o ser humano, a despeito da multiplicação dos vírus e bactérias mortais.

A mudança não está nem sequer se esgueirando no horizonte. O homem se imiscui no terreno das irresponsabilidades e segue, humano ainda, extremamente humano. Quando se tornará filho da Terra? O que é preciso para que isso ocorra? Indiretamente é possível relacionar determinada reflexão de Mário Perniola sobre o valor dado pelo estoicismo ao animal e à criança. O estudioso afirma:

A saída de uma visão antropocêntrica passa pela experiência de uma profunda fratura interna à humanidade: o reconhecimento da quase sabedoria animal e infantil implica uma visão extremamente crítica e conflituosa do mundo humano, que está quase inteiramente submerso no erro e no mal. (Perniola, 2016 9)

Talvez ainda vejamos o humanismo em franco processo de autocrítica, a filosofia ocidental escavando criticamente a especiação na qual se baseia, a política colocando em prática finalmente a ideia de comunidade e compartilhamento, e a racionalidade procurando a sensibilidade que lhe é siamesa. Antes da destruição total dos recursos naturais e da vida como a conhecemos, essa em que ainda respiramos oxigênio, suportamos o aquecimento global e nos autorizamos, ou pelo alguns de nós, a acreditarmos em futuros melhores.

### **Bibliografía citada**

- Gonzalez, Gustavo Yañez. “Fragilidad y tiranía (humana) en tiempos de pandemia.” Giorgio Agamben, Slavoj Žizek, Jean Luc Nancy, et al. *Sopa de Wuhan*. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). 25 de novembro 2020. [www4.fe.usp.br/wp-content/uploads/1-4907055098376487025.pdf](http://www4.fe.usp.br/wp-content/uploads/1-4907055098376487025.pdf)
- Kopenawa, Davi, e Bruce Albert. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trans. Beatriz Perrone-Moises. Companhia das Letras, São Paulo, 2015.
- Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras, São Paulo, 2019.
- Oz, Amós. *De repente nas profundezas do bosque*. Tradução de Tova Sender. Companhia da Letras, São Paulo, 2007.
- Perniola, Mário. *Animais quase sábios, animais quase loucos*. Tradução de Juan Manuel Terenzi. Cultura e Barbárie, Florianópolis, 2016.
- Preciado, Paul B. “Aprendiendo del vírus.” Giorgio Agamben, Slavoj Žizek, Jean Luc Nancy, et al. *Sopa de Wuhan*. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). 25 de novembro 2020. [www4.fe.usp.br/wp-content/uploads/1-4907055098376487025.pdf](http://www4.fe.usp.br/wp-content/uploads/1-4907055098376487025.pdf)
- Werá, Kaká, org. *Ailton Krenak*. Azougue, Rio de Janeiro, 2017.

## **O pai da mata que cuida da floresta, espírito do imaginário pan-amazônico**

---

*Leonardo Júlio Ardaia*  
*Ronilson de Sousa Lopes*  
 (Universidade Federal de Rondônia, Brasil)<sup>1</sup>

**Resumo:** A vida dos povos da floresta, das comunidades ribeirinhas e do homem do interior da Amazônia é marcada pela ação do imaginário, concretizado em narrativas orais, os causos, os mitos e as lendas. Longe de uma ideia comum de narrativa como ficção ou de mito como mentira, nesses espaços as histórias orais figuram com plena força social, agindo como regulador de atividades entre humanos e iguais, mas também, e principalmente, entre humanos e os não-humanos. Esse fator cultural subsiste na cultura amazônica em alguns lugares em que o imaginário amazônico não foi substituído por uma mentalidade ocidentalizada. A partir de tais considerações, buscamos investigar como esse imaginário regula as ações dos humanos sobre a natureza a partir da figura do Pai da Mata. Partindo de um estudo de caso, selecionamos algumas narrativas sobre esse ser mítico para refletir sobre sua relevância no imaginário e seu papel de regulador entre o homem e a natureza. Para tanto, partimos inicialmente da retomada do pensamento de autores que refletem sobre a cultura amazônica, como Paes Loureiro (2015) e Neide Godim (2012); para refletir sobre o mito amazônico dialogamos com autores que o estudam, como Valdir Vegini (2014, 2018) e Heloísa Correia (2015); e para refletir sobre a atividade humana na natureza permeada por esses mitos retomamos alguns autores ecocríticos, sobretudo Leonardo Boff (2011).

**Palavras chave:** Mitos, Amazônia, Pai da Mata, Cultura, Ecocrítica.

**Abstract:** The life of the forest peoples, the riverside communities, and the man of the interior of the Amazon is marked by the action of the imaginary, concretized in oral narratives, the folk tales, the myths, and the legends. Far from a common idea of narrative as fiction or myth as a lie, in these spaces' oral stories figure with full social force, acting as a regulator of activities between humans and equals, but also and mainly between humans and non-humans. This cultural factor persists in Amazonian culture in some places where the Amazonian imaginary has not been replaced by a Westernized mentality. Based on these considerations, we seek to investigate how this imaginary regulates the

---

1. Leonardo Júlio Ardaia: Bacharel em Direito, mestrando do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPG/MEL) da Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR.

Ronilson de Sousa Lopes: Licenciado em Filosofia, mestrando em Estudos Literários da Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR.

actions of humans on nature from the figure of the *Pai da Mata*. Starting from a case study, we selected some narratives about this mythical being to reflect on its relevance in the imaginary and its role of regulator between man and nature. To this end, we initially started from the resumption of the thought of authors who reflect on the Amazonian culture, such as Paes Loureiro (2015) and Neide Godim (2012); to reflect on the Amazonian myth we dialogue with authors who study it, such as Valdir Vegini (2014, 2018) and Heloísa Correia (2015); and to reflect on human activity in nature permeated by these myths we resumed some ecocritical authors, especially Leonardo Boff (2011).

**Keywords:** Myths, Amazon, Pai da Mata, Culture, Ecocritics.

*Recibido:* 29 de octubre. *Aceptado:* 11 de diciembre.

## Introdução

A vida na região amazônica, espaço geográfico demarcado pela extensão da floresta de mesmo nome, é permeada por aspectos culturais específicos que garantem uma vivência cultural determinada aos seres humanos que ali estão inseridos. Vários povos dividem esse espaço em constante contato, embora nem sempre pacífico uns com os outros, em trocas culturais e sociais. Ainda que culturalmente haja diferenças entre os povos originários, os ribeirinhos e outras populações tradicionais,<sup>2</sup> a vida nesse espaço esfumado cria certo determinador comum entre eles. Dentre tais denominadores, a oralidade é um traço compartilhado. Além das pessoas que habitam esse espaço esfumado, há os seres não-humanos, coabitantes do lócus geográfico e habitantes de muitas das narrativas orais da região.

As narrativas que envolvem seres não-humanos constituem o que culturalmente denomina-se de imaginário amazônico.<sup>3</sup> Além de se fazerem presentes nas rodas de contação de histórias ou nas festas em sua homenagem, os seres míticos ou lendários permeiam o mundo dos humanos, convivendo cotidianamente com as pessoas.

Na vivência amazônica, muitas narrativas adquirem funções específicas como reguladoras da vida social. Assim, adotam um caráter ético-social, a fim de estabelecer as normas de uso, de trato e troca entre os próprios humanos e na relação de humanos e não-humanos.

---

2. Os povos originários são as etnias indígenas, os ribeirinhos são aqueles que habitam à margem dos rios enquanto o termo população tradicional inclui tanto indígenas como os ribeirinhos, porém, está incluso os quilombolas caiçaras.

3. Conceito desenvolvido por Jesus Paes Loureiro, na obra *Poética do imaginário*, onde defende que o cotidiano do homem amazônico é perpassado por seres extraordinários, como o Curupira, entidade sobrenatural que cuida da floresta, o Boto, rapaz bonito que seduz as moças, etc.

Pesquisadores se debruçaram sobre tais questões culturais, como João de Jesus Paes Loureiro (2015), que busca compreender o caráter mais geral da cultura partilhada na Amazônia; Heloísa Correia (2020), que estuda modos de compreender a relação entre humanos e os não-humanos a partir das narrativas míticas e literárias de expressão amazônica; e Zélia Bora (2020), que se debruça em obras literárias, mas não apenas da região, para investigar a relação entre os humanos e a natureza, bem como sua estreita relação com a ecologia e a preservação.

A partir do diálogo com tais pesquisadores, no presente artigo buscamos refletir sobre a relação entre o imaginário amazônico e a ética ambiental. Para isso, partimos de um relato oral em que um caçador amazônida do Estado do Maranhão narra seu encontro com um ser não-humano, e um relato colhido no município de Cujubim, em Rondônia, em que o mesmo ser surge como mediador das relações entre os humanos e a natureza.

## A cultura Amazônica

Segundo João de Jesus Paes Loureiro, em seu livro *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* (2015), a cultura amazônica ainda sobrevive, principalmente, pela circulação oral de seus saberes e sua proximidade com o ambiente rural. Segundo o autor, tal cultura “está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural” (Loureiro, 2015 65). Assim, para Paes Loureiro, a transmissão oral da cultura reflete a relação entre as pessoas e a natureza, inseridos na atmosfera privilegiada criada pelo imaginário, constituindo um espaço ideal para uma vivência estetizante, através do devaneio.

A vida em devaneio,<sup>4</sup> ou seja, a imersão no imaginário, proporciona aos humanos amazônicos a aquisição de um olhar familiarizado com o insólito, o não-ordinário e o incomum. Ainda segundo o autor:

Depara-se este homem noturno com situações de impressões limites, de variadas circunstâncias geográficas que vão motivando a criação de uma surrealidade real, à semelhança do efeito provocado pelo maravilhoso épico, que é um recurso de poetização da história, nas epopeias. Uma surrealidade cotidiana, instigadora do devaneio, na qual os sentidos permanecem atentos e atuantes, porque é próprio desse estado manter a consciência atuante. (Loureiro, 2015 68)

---

4. O devaneio aqui refere-se, segundo a concepção de Jesus Paes Loureiro, a transfiguração da realidade para um imaginário poético.

A visão acima descrita por Loureiro está presente nas narrativas orais, as quais transmitem saberes de geração em geração e, dessa forma, se tornam basilares a vida das pessoas no interior do espaço amazônico.

Na vivência amazônica, o mito compreende o eixo central das relações. O mito, conforme afirma José Alcimar de Oliveira e Marcos Frederico Krüger Aleixo, “é a religião, o conjunto de leis, a organização social –tudo, enfim” (Oliveira, e Aleixo, 2010 11). Ou seja, o mito está inserido no cerne das relações entre humanos e de humanos e não-humanos, ainda que não seja possível afirmar que esteja presente na totalidade dessas relações.

Nesse sentido, cabe ressaltar a importância das narrativas orais para a sobrevivência da cultura ou das culturas amazônicas. O dinamismo da oralidade se encontra no próprio processo de transmissão, por onde perpassam valores relevantes às comunidades: “a História Oral está atrelada a processos culturais, sociais e históricos, que são problematizados por meio do diálogo com as experiências dos sujeitos, narrativas estas impregnadas de significações apropriadas ao longo da vida” (Aragão et al., 2013 30). Assim, é a partir da oralidade que os mitos são revividos e reconstituídos, contribuindo para a sua continuidade como fator orientador ou inspirador nas relações socioculturais. Através das narrativas orais, as vivências e experiências dos sujeitos amazônicos são transmitidas de uns para outros e através dos tempos das gerações.

O professor Valdir Aparecido de Souza afirma, sobre a região, que “é na oralidade de seus povos, que o cantar, o narrar, a escuta e a roda de conversa são muito mais vitais para se entender o pensamento amazônica” (Souza, 2015 399). Dessa forma, ainda que outros meios de comunicação de massa se insiram nas Amazônias, as culturas amazônicas vinculam-se visceralmente à relação oral entre os seus sujeitos, de uma mesma geração ou de gerações sucessivas, e, principalmente, à relação de compartilhamento das narrativas entre sujeitos amazônicos que habitam espaços diferentes dentro da mesma região.

A visão que enxerga o maravilhoso na Amazônia existe, como afirma Neide Godim (2019), desde a chegada dos primeiros invasores europeus no território que hoje a compõe. A autora afirma que “a primeira viagem ao Novo Mundo fez-se acompanhar por esse imaginário e influenciou a visão do europeu sobre aquelas terras jamais vistas” (Godim, 2019 9). Desse modo, o homem europeu aporta na floresta amazônica com um imaginário específico, diverso do imaginário a que estamos nos referindo, com uma visão já determinada daquele espaço e do que encontrar ali, buscando naquela terra mais a si próprio do que o encontro com o outro, os sujeitos de outras culturas. Assim, o homem europeu buscava o Éden, as guerreiras Amazonas (nome que comporá a nomeação da região), ou o *El Dorado*, cidade inexistente que representava os anseios de ouro e riqueza dos europeus.

Contudo, a Amazônia estava habitada por outros povos. Os indígenas que aqui viviam possuíam, todos eles, suas próprias visões de mundo, seus próprios deuses, suas normas sociais, culturas e, igualmente, seu próprio imaginário. Foi o embate violento entre as diversas culturas autóctones e a cultura europeia que deu origem, para o bem ou para o mal, ao que Paes Loureiro denomina cultura cabocla. Ainda que não se possa chamar de encontro o que ocorreu entre os europeus e os indígenas, e sim invasão, é a partir daí que começa a se configurar uma outra cultura que, a despeito da influência europeia, tem na oralidade o meio de transmissão e cultivo da memória, pois que carrega conceitos, normas e ideias depositárias da cultura indígena que existia antes e durante invasão. Esta carrega determinados tipos de vivência com os não-humanos que não são compartilhados pelos europeus e ocidentais de um modo geral. Todavia, como dito, as relações entre humanos e não humanos, em moldes desconhecidos aos europeus na época da invasão, sobrevivem alimentadas pela oralidade e alimentadoras dela, o que prova hoje, ainda que não integralmente, a existência desse mundo outro e autóctone.

A partir das relações de familiaridade entre humanos e não humanos, podemos recorrer ao pensamento ecocrítico para compreender em que medida as narrativas se relacionam com a ecologia, uma vez que, segundo Greg Garrard, “a Ecocrítica singulariza-se, entre as teorias literárias e culturais contemporâneas, por sua estreita relação com a ciência da ecologia” (Garrard, 2006 16). Dessa forma, inspiramo-nos no trabalho que o pesquisador desenvolve acerca das relações entre literatura e ecologia, para pensarmos as narrativas orais em diálogo com a ecologia.

Não à toa, Paes Loureiro considera que o imaginário sempre se encarregou do “[...] papel de dominante no sistema de produção cultural amazônico. Como consequência, a contribuição amazônica à literatura brasileira se fez e se faz, predominantemente, por meio de produtos desse imaginário” (Loureiro, 2015 74). Então, se concordarmos com o pesquisador, a partir do imaginário amazônico podemos acessar a literatura de expressão amazônica. E acrescentamos que, independentemente da discussão especializada da crítica literária acerca do estatuto da literatura, assunto para outro momento, é possível considerar que as narrativas orais são parte da literatura viva da região.

## **Resultados e discussões**

De acordo com nossa hipótese, as relações das narrativas orais com a ecologia se manifestam principalmente através da configuração de uma ética ambiental subjacente às ações de determinados personagens, seres que habitam a floresta. Com o fim de ras-

tratar a possibilidade de confirmação de tal hipótese, passamos, agora, a ler a transcrição do relato oral de um caçador que narra seu encontro com o ser não-humano denominado Pai da Mata, ser vivo no imaginário amazônico.

O relato inicia com o Nunes contando que, junto a outro companheiro de caça, decidiram caçar na Semana Santa, tradição cristã que celebra a Paixão, a Morte e a Ressurreição de Jesus Cristo.

Como toda história tem fundamento, esse dia foi um dia da Semana Santa, não me lembro mais qual foi. Sair para caçar eu e um companheiro chamado Ronaldo. Nós tínhamos quatro cachorros. Dois cachorros que eram considerados mais ou menos, um muito bom, que nós considerávamos e um cachorro novo, começando a aprender caçar. Esse cachorro bom nós levamos amarrado. (Nunes, 2020)

Esse início do relato serve para estabelecer uma relação de causa e efeito entre a decisão de caçar e o encontro com o Pai da Mata. Nunes, o narrador, atribui ao fato de ser Semana Santa como explicação do encontro com o ser não-humano, em uma relação entre o cristianismo e a cultura cabocla. Isso se dá em razão da colonização europeia através das ordens religiosas que se estabeleciam na região e catequizavam as populações autóctones. Ato mantido até os dias atuais, em menor escala pela Igreja Católica que outrora comandava esses esforços, e em maior escala pelas religiões protestantes que visam à Amazônia como territórios cheios de pagãos.

Fruto desses anseios evangelizadores, a religiosidade cristã se impregnou no imaginário amazônico, estando presente até mesmo entre aqueles que mantiveram suas crenças nativas. Conforme relata Eduardo Galvão, ao falar acerca dos indígenas Tenetehara: “Os Tenetehara não são católicos; eles mantêm até o presente sua religião tribal. Contudo influências cristãs são aparentes e se acentuam à medida que esses índios se transformam em caboclos brasileiros. [...] Em algumas aldeias desses índios, a Sexta Feira Santa é considerada um dia aziago para a caça” (Galvão, 1995 161). Assim, a relação entre a Semana Santa e a caça, ou seja, entre a religiosidade cristã e a prática cabocla, se estabelece como fundamental para a experiência atravessada. É essa dicotomia que permite o ingresso dos caçadores nesse espaço esfumado, em que os seres do imaginário são capazes de se tornar visíveis.

Contudo, o elemento religioso não é o único que permite essa relação entre os humanos e os seres míticos da floresta. No relato de Nunes, os caçadores se utilizam de outros não-humanos para adentrar na mata, os cães.

Essa parceria entre os humanos e os animais permite, através dos últimos, que os primeiros reconheçam mensagens, avisos e agouros dos seres míticos, como o Curupira.

No caso em questão, foram os cães que, inicialmente, serviram de intermeio entre o Pai da Mata e os caçadores. Assim relatou Nunes, acerca dos cães:

Dissemos assim, quando chegar lá na mata alta a gente solta ele, porque senão ele vai para outro rumo que nós não vamos. Quando subimos na chapada, os dois cachorros que nós considerávamos mais ou menos latiram como se estivessem acuados, aí nós soltamos o bom e o pequeno estava conosco, cachorro novo tem medo de andar, sempre estava conosco. Aquele cachorro mais novo saiu correndo atrás do grande, quando nós soltamos, do bom. Aí nos animamos os cachorros, caçador tem a mania de gritar os cachorros, animar quando está caçando. (Nunes, 2020)

Todavia, o comportamento dos cães não foi reconhecido pelos caçadores, ainda que contraditório, como narra Nunes, ou seja, os cães experientes latiram acuados; o cão mais novo e medroso seguiu o mais experiente, mata adentro.

Esses fenômenos, a partir do relato oral, passam a adquirir características narrativas. O caçador reflete acerca dos fenômenos transcorridos dotando-os das percepções do imaginário amazônico que, no momento do encontro, estiveram disponíveis apenas aos que ali estavam. Assim, é a partir do relato oral que essa vivência amazônica sobrevive através das gerações, perpetuando o imaginário amazônico entre os seres humanos que dividem esse espaço. Pelo relato, podemos perceber o modo de engendramento do imaginário amazônico na literatura a partir do relato oral.

Aí nós corremos para lá, chegando lá, o cachorro mais novo, era um cachorro preto, ele estava em um pau na altura de dois metros e meio. Um pau linheiro, numa forquilha. E, os outros cachorros latindo com ele. Aquilo me deu um medo, me arrepiei todinho, só que eu não falei do meu medo para o companheiro. E o companheiro depois, me afirmou que estava morrendo de medo também, por conta que era Semana Santa, bem, eu falei assim, Ronaldo tira esse cachorro daí, moço vamos saí daqui logo, Ronaldo é altão, né. Aí ele subiu num galho lá para poder tirar ele, tirar o cachorro. (Nunes, 2020)

Inicialmente, os caçadores presenciam apenas fenômenos que, talvez em outro momento que não no meio da mata na semana santa, eles entenderiam como ordinários. Todavia, dentro do espaço da floresta amazônica e na Semana Santa, esses fenômenos adquirem características insólitas, causando medo e arrepio aos caçadores, conforme ressaltado pelo narrador no início do relato.

Doutro modo, outro fenômeno chama atenção dos caçadores, a dissociação do comportamento do cachorro mais novo e, principalmente, do reconhecimento entre esse e os outros cães. Assim, o insólito surge no relato a partir da caçada na Semana Santa, visto como agourenta e fonte de encontros entre seres humanos e não-humanos, e passa a se configurar ainda mais nos comportamentos dos animais que acompanhavam os caçadores.

No trecho destacado acima, um cachorro escala uma árvore, coisa que não condiz com sua natureza, portanto, não se trata de um comportamento incomum ou raro, mas sim um comportamento extraordinário, reconhecido como sobrenatural pelo narrador, motivo que causou seu arrepio. Da mesma maneira, os outros cães passaram a latir para o mais novo como se, eles mesmos, reconhecessem aquilo como estranho à realidade, mais uma vez, agindo como intermediários entre os humanos e o mundo invisível.

Vejam os mais uma parte da descrição do relato onde os fenômenos vão adquirindo outras nuances e fazendo com que aqueles a vivenciaram ficassem tomados de espanto, de pavor.

Quando ele tirou o cachorro seguimos a diante, seguimos para a mata e logo que entramos na mata o cachorro começou a correr atrás de um bicho, aí nós ficamos bem no centro da mata alta, com árvores enormes, de noite, apagando as lanternas não se enxergava nada não. Aí aquele bicho começou a correr arrodando assim, fazendo um círculo da gente, e cada vez que ele passava ele passava mais próximo da gente. Isso ele arrodou assim umas dez vezes. Eu fiquei com muito medo, nervoso. Ai eu falei assim, Ronaldo vamos embora, aqui já deu o que tinha que dá, ai ele falou assim, vamos. Quando saímos da mata os cachorros pararam até de latir. Eu disse para ele quando chegamos em casa que eu estava com medo era de pegar uns esfregas. (Nunes, 2020)

Posteriormente, à medida que os caçadores permanecem na mata, os fenômenos adquirem características mais fortes, até a materialização do “bicho”, a princípio não identificado, mas que, após a constância de elementos estranhos ao cotidiano dos caçadores, embora não veem propriamente, reconhecem como o Pai da Mata.

Embora seja um relato que busca narrar o insólito, ainda que ele não seja observável, apenas intuído ou sentido a partir dos indícios mencionados, percebe-se que há uma lógica no texto que conduz quem escuta o relato à noção de veracidade. A este respeito, Valdir Vegini e Rebecca Louize Vegini, no artigo *O Pai da Mata: uma narrativa da tradição oral Cujubiniana*, afirmam:

No modo lógico-científico ou paradigmático, são empregados argumentos, que procuram convencer “alguém de sua veracidade”, apelando “a procedimentos para estabelecer provas formais e empíricas”. Nesse tipo de pensamento, sua linguagem é regulada por necessidades de consistência e de não-contradição” e “seu domínio é definido não apenas por elementos observáveis aos quais suas afirmações básicas se referem, mas também pelo conjunto de mundos possíveis que podem ser gerados logicamente e testados contra os elementos observáveis”. Esse modo de pensamento vem sendo utilizado ao longo dos milênios e presentemente podemos facilmente observá-lo, constató-lo e praticá-lo pelo emprego da lógica, da matemática e das ciências teóricas e práticas em geral. (Vegini, e Vegini, 2018 270)

A partir do segundo relato, podemos perceber que não se trata de uma narrativa que acompanha os preceitos da lógica ocidental, o pensamento em ação é outro. De

início, o comportamento dos cães alerta os caçadores de que algo não está certo, algo foge ao ordinário. A lógica da narrativa nos remete ao insólito a partir de dois fenômenos narrados, do cão na árvore e de um “bicho” que dá voltas ao redor deles. Esses fenômenos são interpretados pelo caçador narrador como sinais que o levam a desistir da caçada, como prova seu comentário posterior, quando afirma que teve medo de “pegar uns esfregas”, ou seja, uma surra. Portanto, podemos considerar que o “bicho” agiu com o intuito de interromper a caçada.

É interessante observar que o ser que amedronta o grupo não quis fazer mal aos animais. O cão mais novo é encontrado sobre a árvore, mas sem sinais de violência ou ferimento, o que reforça, portanto, a compreensão de que o intuito era apenas assustar os seres humanos, ainda que para isso, tenha se valido de um animal.

Também cabe ressaltar que os outros animais latem com o companheiro de caça, como se ele fosse um outro bicho e não um cachorro como eles. Essa sensação de alteridade, de tornar-se outro ser além do que se é, um devir-visagem,<sup>5</sup> é compreendida pelos outros animais, mas não pelos humanos que, a partir do comportamento, apenas pressentem algo de diferente, de extraordinário.

A partir dessas considerações, podemos inferir também que o fenômeno possui um cunho ético-moral, de proteção e cuidado com a natureza. Essa dimensão, de não se caçar em dias santos, pode ser investigada a partir de um olhar ecocrítico, uma vez que, faz pensar que em certos períodos não se deve praticar a caça. Assim, podemos considerar os relatos orais também como ecocríticos, apropriando as palavras de Zélia Bora, no artigo *Natureza e poeticidade no romance amazônico, Chove nos campos de Cachoeira* (2020), embora a pesquisadora esteja se referindo à escritores como Euclides da Cunha e Dalcídio Jurandir, acreditamos que suas palavras podem ser aplicadas aqui também, quando diz que “é possível considerar-se esses textos como precursores da Ecocrítica na América Latina, que demarcam os limites entre o discurso social e o ecológico, em que a natureza emerge como um subtexto (BORA, 2020 37). Podemos afirmar que não só escritores mencionados, mas também os relatos orais, os quais os elementos são transmitidos desde a antiguidade até os dias de hoje.

Perguntado ao entrevistado que tipo de ser amedrontou o grupo, ele responde, “eu não vi, mas eu acredito que seja o Pai da Mata” (Nunes, 2020). A conclusão de que os fenômenos foram originados pela interferência de um ser não-humano e mítico, deve ser compreendida como parte integrante do imaginário amazôni-

---

5. O conceito de devir, aqui utilizado, refere-se à transformação pela qual o ser torna-se real. Nesse sentido, o cachorro em questão deixa de ser um simples cachorro enquanto age como uma visagem, mesmo que não seja propriamente uma visagem, transformando-se, então, nesse ser que causa estranhamento no relato.

co. Alguns pesquisadores, como Felipe Vander Velden e Ari Miguel Teixeira Ott os consideram como criaturas insólitas e afirmam que elas “abundam na Amazônia” (Velden, e Ott, 2015 11). Mas além de criaturas insólitas, os seres não-humanos da Amazônia podem ser vistos como integrantes ordinários desse espaço, como afirma Paes Loureiro:

Analisando-se a Amazônia na busca de encontrar o dominante que a mobiliza, depara-se com um verdadeiro universo povoado de seres, signos, fatos, atitudes que podem indicar múltiplas possibilidades de análise e interpretação. Trata-se de um mundo de pescadores, indígenas, extratores consumidos em longas e pacientes jornadas de trabalho; de uma geografia de léguas de solidão e dispersão entre as casas e as cidades; de um viver contemplativo em que predominam a linguagem e a expressão devaneantes, como se seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano. (Loureiro, 2015 77)

Dessa forma, a narrativa contada pelo caçador está em consonância com a concepção de Loureiro, uma vez que o relato nos remete ao devaneio, ao mito. Certamente, o conceito de mito no espaço amazônico poderia configurar um trabalho à parte, todavia, para investigá-lo em conjunto com o pensamento ecocrítico, tomaremos o mito narrado acima de acordo com a concepção de mito de Leonardo Boff: “o mito constitui uma forma autônoma de pensamento, diferente da razão. É tão legítima como qualquer outra. Constitui uma expressão da inteligência emocional” (Boff, 2011 57).

Assim, a partir da narrativa, podemos considerar o mito do Pai da Mata como uma das manifestações do pensamento amazônico em que o cuidado com a natureza se expressa. Como aludido, o narrador da história concluiu referindo-se ao medo de levar “uns esfregas”, uma surra. Esse mesmo sentido está elencado no relato da indígena Cujubim, abordado por Valdir Vegini e Rebecca Louize no artigo anteriormente citado. No relato em questão, a mulher afirma que “esse espírito ele protege a floresta, se ele vê assim, caçador que fica caçando, maltratando os animais, ele bate né, que não é pra tá coisando assim, [...] cuida da floresta” (Vegini, e Vegini, 2018 279).

A partir desse outro relato, podemos caracterizar o mito do Pai da Mata como característico da região amazônica ou, melhor dizendo, da Pan-Amazônia, visto que os relatos ocorrem em estados diferentes e, inclusive, regiões geopolíticas distintas, mas que compartilham a floresta amazônica como denominador comum.

Dessa forma, a narrativa oral do caçador que conta sua experiência ao presenciar algo extraordinário, incomum, traz uma carga moral, de apelo para que não se cace, para que não se mate os animais em dias específicos ou em condições específicas, comprovando assim a importância dos mitos para a regulação da natureza.

## Considerações finais

O espaço amazônico é percebido, principalmente na zona rural, a partir de um imaginário, o qual integra o olhar estético dos povos que aqui habitam. Esse imaginário é perpassado, através do tempo, pelas histórias orais, as quais, por sua vez, estão carregadas de sentidos simbólicos e míticos que, confluem para a percepção dos seres não-humanos que coabitam no mesmo espaço. Dessa forma, o artigo apresentado não busca esgotar as discussões acerca da relação entre o imaginário amazônico e os relatos orais dos seres humanos da região. Tampouco discutir profundamente a relação entre os seres humanos e os seres não-humanos que dividem esse mesmo espaço. Buscamos, ainda que em conjunto com essas reflexões, estudar a relação entre esses relatos e a ideia de respeito à natureza e aos seres que habitam o espaço amazônico.

A partir do relato oral do caçador maranhense, podemos estabelecer essa relação entre a potência do imaginário amazônico, os seres que a habitam e o respeito mútuo, o cuidado que os humanos precisam ter com esse espaço. Isso porque, a partir do relato, ou seja, da vivência e da narração, o imaginário amazônico pode ser transmitido aos outros humanos que, ou não habitam a região ou não tiveram encontros com esse imaginário tornado visível, para que, assim, eles também recebam esse contato, preservando a própria cultura em que estão inseridos.

Essa cultura, por sua vez, possui valores relativos ao meio-ambiente, ao cuidado com a floresta, o respeito aos dias santos, no sentido geral e não necessariamente cristão, e aos seres que habitam a mata.

Portanto, a partir desse estudo apresentado, podemos inferir que o relato oral serve aos diferentes povos que habitam a Amazônia como maneira de transmitir sua cultura e conhecimentos, garantindo a sobrevivência de valores que permeiam a relação dos humanos com a natureza e os seres que a habitam.

Ainda que, de um ponto de vista ocidentalizado, essas narrativas pareçam fantasiosas e inverídicas, o relato nos demonstra que o imaginário e o devaneio não são ferramentas de ficcionalização da realidade, mas sim, mecanismos que percebem a própria realidade amazônica em que aqueles agentes estão inseridos. Através deles que, os humanos amazônicos são capazes de compreender os sentidos da mata e, de igual modo, transmitir esses conhecimentos adquiridos através da experiência.

Assim, os relatos orais da cultura caboclas permitem o acesso e o contato com os mitos. É por meio dessas narrativas que ocorre a transmissão das vivências, experiências e conhecimentos da floresta e das comunidades rurais.

Transmissões essas que, em menor grau, alcançam o ambiente urbano, transmitindo-lhe os conhecimentos necessários acerca das relações entre os humanos e a natureza e, convocando-os para refletir sobre elas, como o “bicho” do relato que ameaça dar um sacode aqueles que insistem em perturbar o equilíbrio do ecossistema.

### **Bibliografia citada**

Aragão, Milena et al. “A história oral e suas contribuições para o estudo das culturas escolares.” *Conjectura: Filosofia e Educação*. vol. 18, nº 2, 2013, pp. 28-41.

[www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/1900](http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/1900).

Boff, Leonardo. *Saber cuidar: ética do humano. Compaixão pela terra*. Editora Vozes, Petrópolis, 2011.

Bora, Zélia. *Natureza e poeticidade no romance amazônico, Chove nos campus de Cachoeira*. *RILI. Revista Interdisciplinar de Literatura e Ecocrítica*. vol. 4, nº 1, pp. 32-45, jan.; 2020.

[asle-brasil.com/journal/index.php/aslebr/article/download/92/57/](http://asle-brasil.com/journal/index.php/aslebr/article/download/92/57/)

Entrevista concedida por Silvério Nunes, gravada em áudio, no dia 14.10.2020. [drive.google.com/file/d/1bcPa774xxKesyGiOkjqQgaM88-NJYreM/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1bcPa774xxKesyGiOkjqQgaM88-NJYreM/view?usp=sharing).

Galvão, Eduardo. *Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Amazonas*. Campanha Editora Nacional, São Paulo, 1955.

Garrard, Greg. *Ecocrítica*. Tradução de Vera Ribeiro. UNB, Brasília, 2006.

Godim, Neide. *A invenção da Amazônia*. Editora Valer, Manaus, 2019.

Loureiro, João Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Cultura Brasil, Belém/PA, 2015.

Oliveira, José Alcimar, e Frederico Krüger Aleixo. *Filosofia da educação I: mitos, ciência e educação*. UEA Edições, Manaus, 2010.

Souza, Valdir Aparecido. “Amazônia: região depositária de objetos imaginários, insólitos e fantásticos.” *Isto não é um Mapinguari: fronteiras moventes, relações, saberes e poderes*. Org. Heloísa Helena Siqueira Correia et al. Poiesis, São Paulo, 2015, pp. 399-401.

[www.researchgate.net/publication/338902128\\_isto\\_nao\\_e\\_um\\_mapinguari\\_Fronteiras\\_moventes\\_relacoes\\_saberes\\_e\\_poderes](http://www.researchgate.net/publication/338902128_isto_nao_e_um_mapinguari_Fronteiras_moventes_relacoes_saberes_e_poderes).

Vegini, Valdir, e Rebecca Louize Vegini. “O Pai da Mata: uma narrativa da tradição oral Cujubiniana.”. *Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade: Igarapé*. vol. 5, nº 2, 2018, pp. 265-86. [periodicos.unir/index.php/igarape/article/download/2843/2199](http://periodicos.unir/index.php/igarape/article/download/2843/2199).

Velden, Felipe Vander, e Ari Miguel Teixeira Ott. “Mitos e narrativas indígenas: entre a antropologia e a literatura.” *Isto não é um Mapinguari: fronteiras moventes, relações, saberes e poderes*. Org. Heloísa Helena Siqueira Correia et al. Poiesis, São Paulo, 2015, pp. 11-14.

[www.researchgate.net/publication/338902128\\_isto\\_nao\\_e\\_um\\_mapinguari\\_Fronteiras\\_moventes\\_relacoes\\_saberes\\_e\\_poderes](http://www.researchgate.net/publication/338902128_isto_nao_e_um_mapinguari_Fronteiras_moventes_relacoes_saberes_e_poderes).

## **Água e terra: memória, vida e morte em *Nostalgia de la luz* e *El botón de nácar***

Lis Yana de Lima Martinez & Lucía Sá Rebello  
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, pretende-se tecer algumas considerações acerca dos documentários *Nostalgia de la luz* (2010) e *El botón de nácar* (2015), do cineasta chileno Patricio Guzmán. O objetivo é compreender que a memória opera por fragmentos, mas que a vida deixa rastros e, também, observar o modo como o ser humano reage em suas lutas psicológicas em relação à água e à terra, dois elementos primitivos. Será feito, portanto, o uso principalmente de alguns postulados, por exemplo, de Bachelard e Seligmann-Silva, entre outros teóricos, para que se possa observar o projeto de imaginário que estrutura as obras. Objetiva-se, ainda, tecer observações que interligam as propostas de ambos os documentários.

**Palavras chave:** Documentário, Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*, *El botón de nácar*, Memória.

**Abstract:** In this article, we intend to make some considerations about the documentaries *Nostalgia de la luz* (2010) and *El botón de nácar* (2015), directed by the Chilean filmmaker Patricio Guzmán. Our objective is to observe that memory operates by fragments while life leaves traces and, also, to observe how human beings react to their psychological struggles concerning water and earth, two primitive elements. Therefore, we address some concepts from, Bachelard and Seligmann-Silva, among other theorists, in order to analyse the imaginary project sustaining the documentaries. We also intended to comment on the dialogue that exists between Guzmán's creations.

**Keywords:** Documentary; Patricio Guzmán; *Nostalgia de la luz*; *El botón de nácar*; memory.

*Recibido:* 3 de setiembre. *Aceptado:* 7 de diciembre.

---

1. Lis Yana de Lima Martinez: Doutoranda em Estudos de Literatura (linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo) do Programa de Pós-graduação em Letras Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Especialista em Literatura Contemporânea por Centro Universitário UniDomBosco. Sua pesquisa se concentra em estudos sobre Intermedialidade, especialmente nas temáticas de Meia-Realidade, Ficção Interativa, Remediação, Criação e Adaptação em Literatura, Cinema e Video Games. Também tem publicações nas áreas de literatura fantástica, mitológica e epistolar. Atualmente, é bolsista CNPQ- Brasil.

Lucía Sá Rebello: Doutora em Literatura Comparada e atualmente é Professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ministrando disciplinas nos cursos de graduação e de pós-graduação. Atua na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Latinas e em Literatura Comparada.

*Le passé de notre âme est une eau profonde.*

Gaston Bachelard.

Para se começar a pensar e analisar os dois documentários do cineasta chileno, Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010) e *El botón de nácar* (2015), cabe deixar claro que nosso objetivo é, neste artigo, expor algumas considerações acerca de como os documentários expressam a memória e o modo como o ser humano reage, em suas lutas psicológicas, em relação à água e à terra, dois elementos primitivos.

Em *Nostalgia de la luz* há o contraste entre a busca de vida no espaço e a busca de mortos no deserto, enquanto em *El botón de nácar* há a afirmativa de que onde existe água, existe vida. No primeiro, a evolução sequencial ocorre a partir do relato de personagens selecionados, e o fio condutor é o deserto do Atacama. Já no segundo, o narrador é a principal testemunha e o fio condutor é a água.

Ao relatar, os indivíduos procuram explicar suas próprias histórias, mesmo que incompletas. Assim, o interesse pelo cinema, aqui o produto documentário,

persiste como expressão do cotidiano através da representação dos seus mitos e símbolos, ou como produto do imaginário. O cinema revela-se, então, como um instrumento que nos permite olhar o mundo e cuja originalidade se deve à fusão no espectador-realizador do real e do imaginário através de uma complexa complementaridade onde um não saberia excluir o outro. (Gutfreind, 2006 2)

É importante ressaltar que, na análise dos documentários, são chamados de personagens os indivíduos que ganham voz por acreditar-se que eles são autores e personagens de suas próprias narrativas a partir de seus relatos.

## **Documentário**

O gênero *documentário* possui certas peculiaridades e característica que permitem com que ele seja identificado sem dificuldade. Ao mesmo tempo, segundo teóricos do gênero, pode ser difícil de definir, uma vez que intercala história e cinema em oscilação entre o factual e ficcional. Nesse sentido, Cristina Melo diz:

Se, por um lado, recorre a procedimentos próprios desse meio - escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação, montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção etc., por outro, procura manter uma relação de grande proximidade com a realidade, respeitando um determinado conjunto de convenções: registro *in loco*, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo etc. (Melo, 2002 25-26)

É importante, além disso, pontuar que aquilo que caracteriza o documentário, presença/ausência de certos elementos próprios do gênero, não pode defini-lo justa-

mente porque a riqueza de temas que pode abarcar faz com que, por vezes, possa abolir determinadas regras.

Todavia, o filme ficcional também pode empregar tais estratégias. Ocorre, então, que, em alguns momentos, o produto se autodeclara uma coisa ou outra:

“Esse não é um filme de ficção” –é assim que se inicia *Ilha das Flores*. Esse ato de enunciação é bastante curioso porque, ao afirmar o que o filme não é, o diretor termina definindo o que ele é. Trata-se de uma autocategorização. Diante de tal anúncio, criam-se expectativas com relação ao gênero que está sendo produzido. Se não é ficção, o espectador supõe que seja ser um filme documental. (Melo, 2002 24-25)

O que Melo quer mostrar é a não existência de gênero puro e, sobretudo, deixar claro que a “região de fronteira entre o documentário e outras produções audiovisuais é, muitas vezes, nebulosa” (Melo, 2002 25). Por sua vez, Fernão Pessoa Ramos, em termos de nomenclatura e na falta de um consenso, propõe a seguinte definição técnica para documentário:

podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (Ramos, 2008 22)

Em seguida, o autor afirma que essas são características pilares do documentário e que, mesmo que elas venham a ser utilizadas por outros gêneros, elas não deixaram de ser, em origem, documentárias. Rodrigo Dias relembra, a partir dos postulados de Ramos que “um filme documentário pode fazer asserções ‘verdadeiras’ ou ‘falsas’, mas não deixará de ser um documentário por isso, pois continuará tendo o estilo formal e a intenção de autor próprios do cinema documentário” (Dias, 2009 5). Assim, abdica-se do documentário apenas como expressão cinematográfica da verdade factual e objetiva e passa-se a considerar sua expressão estrutural e sua intenção social: “Dessa forma, mesmo configurando-se como um discurso sobre o real, documentários e reportagens não são reflexos, mas construções da realidade social. Ou seja, no documentário ou na reportagem não estamos diante de uma mera documentação, mas de um processo ativo de fabricação de valores, significados e conceitos” (Melo, 2002 28-29).

Do ponto de vista de Penafria (1999), levando em consideração o grande número de definições de documentário, o que o identifica reside em sua história, o que ele foi desde sempre. Afirma a autora:

O gênero documentário tem um passado, existe uma prática construída por aqueles que se dedicaram a sua produção. As raízes dessa prática encontram-se, obviamente, no seu nascimento e conseqüente desenvolvimento no sentido de uma afirmação com identidade própria. [...] O que individualiza o documentário face a outras formas de expressão só poderá ser encontrado naquilo que foi até hoje. (Penafria, 1999 34)

Nesse sentido, como ressalta Penafria (1999), o documentário está associado ao cinema. Considerar questões de representação é analisar a trajetória de um imaginário. Assim como a literatura é responsável por criar e veicular imaginário, o audiovisual é responsável por representar imaginários. Ambos o fazem a partir do preenchimento de lacunas da realidade, mesmo que se saiba hoje que o real não existe e que a famosa dicotomia “causa versus efeito” em muitas formas pode ser suplantada. Seria nessa abolição de dicotomias como mundo interior e exterior que a estética cinematográfica se empregaria. Portanto, tanto a mídia audiovisual quanto a mídia literatura operam na assimilação do social.

A cena pausada de um filme ou de um documentário não diz nada. Não há diálogos que possam ser ouvidos, nem ações que possam ser julgadas. Há no silêncio, porém, um caminho para que o fundo seja analisado, isto é, a finalidade da imagem. No audiovisual, nenhum componente é gratuito; mesmo o fruto de um erro ou do acaso, significa. E, assim, por vezes, o espectador vê sem saber. A imagem, quando percebida, tem o poder de significar e penetrar a subjetividade do imaginário pessoal do espectador. O áudiovídeo, dessa forma,

funciona pelo que retira do visível, nele a imagem é primeiro cortada. Nele, o movimento é entravado, suspenso, invertido, paralisado. Mais essencial que a presença é o corte, não apenas pelo efeito da montagem, mas já e de imediato pelo do enquadramento e da depuração dominada do visível. É absolutamente importante no cinema que essas flores mostradas, como uma determinada sequência de Visconti, sejam flores de Mallarmé, que elas sejam as ausentes de todo buquê. Eu as vi, essas flores, mas o modo próprio segundo o qual elas são cativas de um corte faz que existam, indivisivelmente, sua singularidade e sua idealidade. (Badiou, 2002 103)

O filósofo Jacques Rancière (2012), em indagação sobre o estabelecimento de uma imagem com eficácia política, inquire a existência de uma imagem que acumule características-chaves para suscitar indignação ao espectador. A partir disso, o teórico indica imagens com um grande potencial e capazes de favorecer com que novas formas de conexão entre o dizível, o visível e o pensável sejam demarcadas longe do caráter da imagem explícita.

Reflexões e questionamentos acerca de como a representação se constitui no campo literário e audiovisual levam em consideração o diálogo intermídias e como o sentido é expressado por essas diferentes mídias. O público tende a absorver, por vezes de modo inconsciente, cada mídia em sua própria pluralidade de sentidos e significações:

uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinesteticamente. Cada modo adapta diferentes coisas –e de diferentes maneiras. [...] contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes, [...] envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (Hutcheon, 2013 35)

Isso ocorre em virtude de as mídias possuírem meios diferentes de significar: a literatura significa através da palavra; o audiovisual significa através da palavra, do som e da imagem; as artes plásticas significam, em sua maioria, pela falta de som e de palavra, mas por suas imagens.

Portanto, para uma metodologia adequada à análise audiovisual, e pensemos aqui no documentário, deve-se examinar, simultaneamente o discurso falado e a estruturação que se manifesta externamente –roteiro e enredo–, e os outros tipos de discursos que integram a linguagem em questão, como visualidade, música, cenário, iluminação, entre outros, sem deixar de levar em conta mensagens subliminares que podem estar escondidas em diferentes níveis e tipos discursivos (Barros, 2007).

Penafria (1999), escrevendo sobre a construção da identidade do documentário, afirma que os principais responsáveis pelo gênero são o americano Robert Flaherty e o russo Dziga Vertov, “dois grandes pilares em que se assenta o posicionamento do documentário e do documentarista no panorama da produção de imagens em movimento” (Penafria, 1999 39). Em suas palavras:

Com eles ficou definido que, no documentário, é absolutamente essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele. Esta é a principal e primeira característica do documentário. A segunda, já em estúdio, é a organização das imagens obtidas *in loco* (este material poderá eventualmente ser trabalhado com outro, por exemplo, legendas, sons, etc.) segundo uma determinada forma; o resultado final dessa forma é um filme. A organização força o filme a não se pautar por uma mera descrição, apresentação descaracterizada ou sucessão sem propósito aparente, das imagens obtida *in loco*. O documentarista, por seu lado, é cúmplice das características enunciadas. (Penafria, 1999 39)

Dessa forma, levando-se em conta as palavras da autora, a necessidade de fazer registro do mundo é imprescindível para que haja o documentário e, mais especificamente, o documentarista.

## O projeto de Patricio Guzmán

Natural de Santiago del Chile, Guzmán é um diretor de cinema conhecido por seus documentários. Em um olhar atento a seu país, em 2010, ele inicia o projeto de contar a história do Chile por meio de documentários que vão além de relatos de fatos cronológicos de determinados acontecimentos. O diretor se vale da poética do cinema, segundo Villaça (2015), “cabe não se limitar à mera representação do fato histórico, mas elaborar uma reflexão sobre ele”. Esse projeto, de acordo com Escobedo (2016) se estruturará em três documentários, divididos segundo conjuntos de aspectos geográficos relevantes dentro da geopolítica do Chile: o primeiro a ser filmado foi *Nostalgia de la luz*, que traz o deserto do Atacama; o segundo foi *El botón de nácar*, que traz o extremo sul e o mar, e o terceiro será sobre a cordilheira dos Andes.

Assim, a natureza ganha proporção e importância, e a existência do ser humano, o diálogo que travamos com a natureza e que travamos entre nós são questionados. Nas duas primeiras obras, Guzmán tece relações entre a natureza da geografia chilena e as violações de direitos humanos, entre o genocídio de povos indígenas na Patagônia, durante o século XIX, e os detidos da ditadura militar, demonstrando que muitas foram as vítimas ao longo da história chilena (Escobedo, 2016).

Há, ainda, destaque também para o silêncio e para os ruídos da natureza (principalmente os da água) em meio a belas paisagens e cenas transitórias. Em sua técnica, Guzmán cria o silêncio de modo a promover momentos que permitem ao espectador alguns minutos de pausa e reflexão antes de cada documentário prosseguir em sua narrativa. Como já foi dito anteriormente, nada é gratuito no áudiovídeo. Schafer lembra que, no cinema, “quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante” (2001 355). Já as marcadas ausências de voz humana são mister pois, “se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção” (Chion, 2011 1) e os outros sons acabam por ficar em segundo plano. A intenção do diretor é, então, dar voz à natureza.

## Água e terra

O filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1884-1962) afirma ao longo de sua obra que as lutas psicológicas do ser humano provêm de sua relação para/com os quatro elementos primitivos: água, fogo, terra e ar. Estes, segundo o pensador, remetem à variedade de tipos da imaginação, trata-se de

marcar os diferentes tipos de imaginação através do signo dos elementos materiais que inspiraram filosofias tradicionais e cosmologias antigas. De fato, acredi-

tamos que é possível fixar, no reino da imaginação, uma lei dos quatro elementos que classifica as diferentes imaginações materiais, pois elas estão ligadas a fogo, ar, água ou terra.<sup>2</sup> (Bachelard, 2003 10, nossa tradução)

De acordo com Richard Kearney, “o termo ‘elemento’ duplica o dever para Bachelard como substância material e metafísica. O espaço elementar é algo em que vivemos com corpo e alma” (2014, nossa tradução).<sup>3</sup> Assim, Bachelard demonstrou modos como os elementos representam e movem nossos sentimentos quando em textos literários.

A seguir, antes de apresentar questões de memória, procura-se evidenciar como os elementos água e terra são utilizados por Patricio Guzmán na exposição e na realização das tramas dos documentários de modo a trabalhar em nível fenomenológico o inconsciente do espectador.

### **Quanto à água: o mar**

A água pode significar a vida e a morte, pois, como define J. E. Cirlot (1984 64) em seu dicionário de símbolos, ela é “o elemento que melhor aparece como o transitório, entre o fogo e o ar de uma parte –etéreos– e a solidez da terra. Por analogia, mediadora entre a vida e a morte, na dupla corrente positiva e negativa, de criação e destruição”.

Qualquer imersão na água representará o retorno ao indistinto e ao pré-formal, com o duplo sentido de morte e destruição, mas também de renascimento e circularidade. Assim, pode-se dizer que a água é fonte de vida; é meio de purificação e regeneração; representa, no plano cósmico, a circularidade. Ela é fonte de vida porque simboliza a substância primordial de que as formas nascem e para a qual, ao fim de um ciclo, retornam. Existindo sempre, ela é anterior a qualquer forma. A água usada no batismo, por sua vez, simboliza a purificação e a regeneração, já que, conforme Chevalier e Gheerbrant (1993 15) “mergulhar nas águas para sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova”. Por fim, o dilúvio –“a grande entrega das formas à fluência que as desfaz para deixar em liberdade os elementos que não de produzir novos estados cósmicos” (Cirlot, 1984 63)–, com todo o seu simbolismo de reabsorção e instauração de um novo tempo, remete à concepção cíclica do cosmos e da história.

---

2. “marcar los diferentes tipos de imaginación mediante el signo de los elementos materiales que han inspirado a las filosofías tradicionales y a las cosmologías antiguas. En efecto, creemos que es posible fijar, en el reino de la imaginación, una ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra”.

3. “the term ‘element’ does double duty for Bachelard as both a material and metaphysical substance. Elemental space is something we dwell in with body and soul”.

O elemento água é transitório e conhecido por simbolizar a vida, quando em estado líquido. Por isso, não raro associarmos esse elemento ao feminino e encontrarmos, ao longo da história, civilizações vivendo às suas margens. Ainda que seja apresentada no documentário dessa forma, a água é também uma ferida para o Chile, em virtude de ter sido pelo mar, ao extremo sul, que ocorreu a chegada dos colonos.

No documentário *El botón de nácar*, os descendentes dos povos nativos assinalam a água como o local de entrada do estrangeiro, do colonizador, do outro. A água, portanto, seria também a “representação da ferida que não se fecha”, ou seja, trata-se de “uma ferida que precisa constantemente do sangramento” em que o “o vai e vem de sujeitos, de objetos, de produtos, de línguas e de costumes é a eterna laceração dessa ferida” (Silva, 2017 97). Assim, o mar que alimenta e que permite a vida é, para os nativos, um “lugar da fronteira viva e que sangra, lugar da mescla cultural e que não se concebe como elemento finalizado, mas que se renova e muda constantemente” (Silva, 2017 97). Interessante notar que o povo retratado no documentário não se considera chileno (00:17:09 - 00:17:17, *El botón de nácar*), mas uma outra nação que tenta sobreviver e manter a sua cultura apesar do constante embate que vem sofrendo ao longo dos tempos com esses “outros”.

Segundo o documentário, “em 1883 chegaram os colonos, os garimpeiros, os militares, os policiais [...] e os missionários católicos. Depois de conviver séculos com a água e as estrelas, os indígenas sofreram o eclipse do seu mundo. O governo chileno [...] declarou que os nativos eram corruptos, ladrões de ovelhas e bárbaros” (*El botón de nácar*, 2015 nossa tradução).<sup>4</sup> Trata-se, então, de uma ferida que se sobrepõe ou coexiste à física, “a terrível ferida espiritual sentida por muitos [...] devido à presença contínua [...] de estrangeiros dominadores que [...] ensinavam a respeitar mais os valores distantes” do que os valores nativos (Said, 2003 195).

Ao chegar a ditadura, a água, antes elemento de vida, também passou a significar morte, quando transformada em um grande depósito de corpos. Como na Argentina, corpos de presos políticos foram atirados ao mar para que eles continuassem com o *status* de desaparecidos. No documentário, um deles surge à margem. Era o corpo de uma mulher com os olhos abertos. Consequentemente, a água passa a ser um elemento que permite o diálogo direto com o passado, com as lembranças. Dessa maneira, há um despertar tanto das testemunhas do ocorrido quanto do espectador, pois, como afirma Bachelard, “porque o ser é antes de tudo um despertar e desperta na consciência de uma impressão extraordinária. O indivíduo não é a soma de suas impressões gerais, é a

---

4. “En 1883, llegaron los colonos, los buscadores de oro, los militares, los policías [...] y los misioneros católicos. Después de convivir siglos con el agua y las estrellas, los indígenas sufrieron el eclipse de su mundo. El gobierno chileno [...] declaró que los nativos eran corruptos, ladrones de ovejas y bárbaros”.

soma de suas impressões singulares. Desta forma criamos os mistérios familiares que são designados em símbolos raros” (Bachelard, 2003 16-17, nossa tradução).<sup>5</sup>

Neste documentário, Guzmán pondera que “a atividade de pensar” é “como o oceano. As linhas de pensamento são as mesmas que a água que está sempre disposta a moldar-se a tudo” (00:30:54 - 00:31:30, *El botón de nácar*, nossa tradução).<sup>6</sup> Ela traz o objeto do inconsciente, do esquecido, e o revela à luz do dia à razão e aos sentidos.

Do ponto de vista de Palacio (2015 fonte digital; nossa tradução), em *El botón de nácar* o grande protagonista é a água, em todas as suas formas, dando origem a uma grande diversidade de paisagens e músicas que, segundo ele, apresentam-se na forma de

geleiras, cadência das ondas, gotas que balançam em uma planta como se fossem balões gigantes, florestas nativas, o som da encosta, o barulho da chuva em um telhado de zinco (paisagem infantil), a canção enigmática e inspirada de um antropólogo que toca a melodia dos rios.

A partir dessa diversidade de vidas possíveis da água, o mar adquire predominância, na medida em que, como o deserto, contém camadas insondáveis de tempo. Mantém, sobretudo, as histórias de dois extermínios: o dos nativos do território sul, nômades da água que viajavam de ilha em ilha, mortos pelo Estado do Chile, pelos colonos e pelos missionários; e o dos desaparecidos jogados no fundo do oceano pela ditadura militar. O mar, sem dúvida, está cheio de cadáveres.<sup>7</sup> (Palacios, 2014 fonte digital, nossa tradução)

Dessa forma, a reflexão não diz respeito a ossos, não diz respeito a uma arqueologia do passado, mas, principalmente, de uma decomposição presente e relativa a ações não tão distantes. O mar não guardou o segredo do ocorrido, mas guardou a memória.

## Quanto à terra: o deserto

No que respeita à terra, Chevalier e Gheerbrant (1993 878-880) a definem como substância universal, a matéria-prima da qual, segundo o Gênesis, o Criador fez o homem. Com o seu aspecto feminino, opondo-se ao aspecto masculino do céu, ela simboliza ainda uma função maternal –*Telus Mater*–, já que dá vida. Observe-se, no entanto,

---

5, “Porque el ser es antes que nada un despertar y se despierta en la conciencia de una impresión extraordinaria. El individuo no es la suma de sus impresiones generales, es la suma de sus impresiones singulares. De ese modo se crean en nosotros los misterios familiares que se designan en raros símbolos”.

6. “la actividad de pensar es como el océano. Las líneas del pensamiento son los mismos del agua que siempre está dispuesta a moldarse a todo”.

7. “los glaciares, la cadencia de las olas, gotas que se balancean sobre una planta como si fueran globos gigantes, los bosques nativos, el sonido de la vertiente, el golpeteo de la lluvia sobre un techo de zinc (paisaje de la infancia), el canto inspirado y enigmático de un antropólogo que reproduce la melodia de los ríos. De esta diversidad de vidas posibles del agua, el mar adquiere predominancia en la medida en que, tal como el desierto, contiene insondables capas de tiempo. Guarda, sobre todo, las historias de dos extermínios: el de los indígenas del territorio austral, nómades del agua que viajaban de isla en isla, asesinados por el Estado de Chile, los colonos y los misioneros; y el de los desaparecidos lanzados al fondo del océano por la dictadura militar. El mar, qué duda cabe, está lleno de cadáveres.”

o aspecto paradoxal que envolve a terra, na medida em que, ao mesmo tempo que dá vida, ela a retoma ao final de um ciclo.

O mito da Mãe Terra, segundo Lopes (2007 383), “tem duas vias de concepção. Por uma, a da autogeração, ela mesma se engendra, se move e pare seus filhos. Por outra, ela representa a parte feminina na geração, desenvolvimento e conservação da vida”. Dando sequência a sua definição, o autor acrescenta:

O céu, alto e poderoso, marcado pela presença de Hélios, o titã que corta diariamente o caminho central do espaço visível, a quem não se pode sequer olhar diretamente, representa o elemento viril. A terra, suave, maleável, fertilíssima, de curvas arredondadas, tem as características femininas que possibilitarão delinear traços feminis definitivos para ela. Essa relação alegórica é constantemente repetida no amanho da terra, para que gere frutos e, por consequência, mantenha a vida. O lavrador abre-lhe sulcos, põe-lhe a semente no ventre úmido, e ela, em conjunto com o sol, desenvolve a vida. (Lopes, 2007 383)

Como se pode perceber, a terra fértil e a mulher podem e são, frequentemente, comparadas e, segundo algumas crenças, mulheres estéreis podem trazer infertilidade para a terra de seus familiares; por outro lado, mulheres férteis e grávidas, ao atirar sementes na terra, podem tornar as colheitas mais ricas.

Para Eliade, existe um tema central e condutor sempre que se tratar da terra:

a Terra produz formas vivas, ela é uma matriz que procria incansavelmente. Qualquer que seja a estrutura do fenômeno religioso provocado pela epifania telúrica –*presença sagrada*, divindade ainda amorfa, figura divina bem desenhada ou, por último, costume resultante de uma recordação vaga das forças subterâneas– reconhece-se sempre nele a marca da maternidade, do inesgotável poder de criação. (Eliade, 1977 317)

Convém lembrar, ainda, o que diz Eliade sobre a relação da terra com o espaço. Para este autor, a terra faz parte da realidade imediata do homem, uma vez que “a sua extensão, a sua solidez, a variedade do seu relevo e da vegetação que nela cresce constituem uma unidade cósmica, viva e ativa” (Eliade, 1977 297).

Em síntese, à terra une-se o sentido de origem, pois, nas palavras de Eliade (1977 297), “a intuição primordial da Terra a mostra como sendo o *fundamento* de todas as manifestações. Tudo o que *está* sobre a *Terra* *está em conjunto* e constitui uma grande unidade” (grifos do Autor).

O elemento terra é fonte de ambivalências (Bachelard, 1948 10). Sendo o menos mutável de todos os elementos e o mais estático, a terra varia entre as características fértil e infértil e é, geralmente, mais reconhecida pela primeira. Contudo, Bachelard salienta que “a terra [...], ao contrário dos outros três elementos, tem como primeira característi-

ca uma resistência. Os outros elementos podem ser hostis, mas não são sempre hostis. A resistência da matéria terrestre, pelo contrário, é imediata e constante” (Bachelard, 2001 8).

Ao trabalharmos com o deserto, percebemos que seu estado arenoso marca a falta do elemento água, a falta de vida. Dessa forma, o deserto provoca, primeiramente, a imagem do vazio: “não há nada, nem insetos, nem animais, nem pássaros” (00:08:22 - 00:09:30, *Nostalgia de la luz*, nossa tradução).<sup>8</sup>

Em *Nostalgia de la luz*, Gusman evoca o potencial do Atacama para a vida e para a criação ao relembrar os povos que lá viveram e as descobertas científicas que lá foram constatadas. Também, rememora que aquela terra não está vazia, pois, além dos vestígios arqueológicos deixados pelos nativos e dos monumentais telescópios, o deserto é uma grande sepultura de desaparecidos da época da ditadura militar chilena (01:07:57 - 01:09:13, *Nostalgia de la luz*).

Segundo Oliveira (2016), neste documentário, Guzmán,

parece se apoiar em intervenções de imagens poéticas para alcançar a dimensão das experiências que não são expressadas pelos depoimentos contidos na obra. [...] É como se ele quisesse demonstrar que o horror não acabou, ainda ecoa, através das mulheres que vagam pelo deserto do Atacama em busca dos restos de seus entes queridos. Elas representam aqueles que o regime militar do Chile tentou fazer com que fossem esquecidos. Enquanto o vazio da perda não for preenchido com ao menos uma resposta sobre o paradeiro de seus familiares, a ditadura não se encerrará para elas. (Oliveira, 2016 13-14)

Há o embate entre o desejo interno dessas mulheres de encontrarem seus parentes e de o solo de ser árduo em promover respostas. A partir do que consta dentro de si, elas agem contra a terra para reaver o que está dentro dela, ou seja, “pode-se sentir em ação, em muitas imagens materiais da terra, uma síntese ambivalente que une dialeticamente o contra e o dentro, e mostra uma inegável solidariedade entre os processos de extroversão e os processos de introversão” (Bachelard, 1990 2).

Ao contrário do elemento líquido, a terra é guardiã de esperanças para aqueles que buscam respostas sobre o futuro, mas, ao mesmo tempo, é prisão do passado. Por ser o mais “material” dos elementos, é o mais resistente às forças humanas e, por isso, está ligada ao imaginário do trabalho árduo. Ao contrário do mar que faz surgir as evidências, a terra as esconde, as aprisiona, as abriga em seu silêncio. Isso explica por que a terra fenomenologicamente é a casa de repouso dos mortos.

---

8. “no hay nada, no hay insectos, no hay animales, no hay pájaros.”

## Memória

Os relatos não têm a necessidade de um comprometimento (jornalístico) com a verdade ao narrar acontecimentos e, por isso, estão permeados pela subjetividade. De fato, o diretor está a expor suas subjetividades:

Acreditamos não ser difícil concordar com a afirmação de que o documentário é uma obra pessoal, sendo absolutamente necessário e esperado que o diretor exerça o seu ponto de vista sobre a história que narra. A subjetividade e a ideologia estão fortemente presentes na narrativa do documentário oferecendo representações em forma de texto verbal, sons e imagens. É impossível ao documentarista apagar-se. (Melo, 2002 30-31)

Em *Nostalgia de la luz*, o narrador conduz o espectador, mas não os personagens. Há um efeito de distância entre o espectador e os personagens criado pela constante intervenção do narrador. Os personagens são mostrados livres e perdidos em sua própria incerteza, mas sua interação com o impotente espectador é cerceada pelo narrador. Nos documentários, “o que passa a importar [...] é exatamente a ótica assumida pelo registro [...]. Isto é, [...] não se trata de ‘dizer o que houve’, mas de dizer o que [...] diz que viu, sentiu experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento” (Gomes, 2005 14).

É por meio das narrativas de testemunho que os documentários informam sobre o passado e o presente e expandem as memórias para uma memória coletiva, imortalizada, por meio da linguagem, sitiando-a na história e também aos sujeitos implicados nessas vivências. O relato da necessidade de ceder o poder pátrio sobre os filhos como modo de protegê-los, por exemplo, reflete ao espectador, em *Nostalgia de la luz*, o sentimento catártico e trágico de denúncia, impotência e convivência. Especificamente no caso do cinema, “distintas relações do sujeito com a imagem fílmica podem ocorrer, tais como acolhida, ruptura, repulsa, conformidade, identificação, resistência, introjeção, críticas ou combinação de várias delas. Nesse processo de interação com as imagens, há sempre o investimento de emoções” (Santos, 2011 7).

Os relatos contidos nos documentários podem ser decifrados como engenharia contra o olvido. Dessa maneira, portanto, é também adequado refletirmos o fenômeno de esses relatos serem levantados pelos personagens como forma de dar vida às suas memórias individuais que se refletem em memórias coletivas: “Eu teria uma obrigação ética de passar por essa memória” (01:07:21 - 01:07:31, *Nostalgia de la luz*, nossa tradução).<sup>9</sup>

Os relatos das personagens e do narrador destacam “o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica”, ou seja, “o caráter normativo e o processo de objetivação

9. “Yo tendría la obligación ética de recorrer esa memoria”.

e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação” (Artières, 1998 11). Constata-se, portanto, que relatar,

escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu. Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência. (Artières, 1998 11)

Com relação à memória e ao processo de construção da identidade coletiva, Vivian Nickel (2012 14) explica que “fora do discurso, não há possibilidade de preservação, nem de transmissão da memória”, portanto, narrar é a forma que os seres humanos têm de documentar e conferir às suas experiências o caráter de reais. Nickel ainda acrescenta que

o processo de construção da identidade coletiva pode ser pensado de forma análoga, na medida em que esta só existirá a partir da sua integração na linguagem. Em outras palavras, a construção da identidade de um grupo depende da inscrição das experiências dos indivíduos que o constitui no discurso, numa narrativa histórica –ou ainda, em narrativas históricas. A entrada no discurso, na ordem simbólica, é imprescindível para a construção da memória e da história. (Nickel, 2012 14)

Em *El botón de nácar* é dito que a água possui memória. Para Jaques Le Goff (2003), a memória seria justamente “o antídoto do Esquecimento”, lembrando ainda da mitologia grega quando, no inferno órfico, “o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, ao contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade” (Le Goff, 2003 14). Assim se dá a execução dos documentários, pois, como lembra Seligmann-Silva, “a arte é [...] meio de luto e de elaboração da perda, mas também meio de denúncia e suporte da memória. Essa arte vai colecionar os rastros, os índices que apontam para a violência que foi dissimulada. A verdade passa a existir dentro de uma ética e de uma política da memória” (Seligmann-Silva, 2013 42).

Soberano, em *Nostalgia de la luz*, é o deserto do Atacama que, detentor de toda a verdade, testemunhou ao longo de toda a história opressores e oprimidos. Assim, o Atacama se mostra, ao longo do documentário, como o Letes que tudo esconde e tudo afunda em silêncio e em esquecimento, mas, também, como o rio da Memória ao revelar rastros dos acontecimentos, quando deixa transparecer desde fósseis de moluscos a um corpo de mulher desaparecida na época da ditadura. Já, em *El botón de nácar*, soberano é o mar, que alimenta, que representa perigo, afetividade e morte, como a foz tanto de Letes quanto de Memória.

A memória opera por fragmentos, a vida deixa rastros. Vidas ceifadas deixam rastros incompletos de história. Em *El botón de nácar*, o narrador encontra dois botões como rastros de vida. O primeiro botão é oferecido por um capitão inglês a um indígena

para que ele subisse em seu navio e fosse transportado para a Inglaterra. O segundo, um botão de madrepérola, encontrado como último rastro de vida de um desaparecido jogado ao mar. Reforça o narrador ao dizer que “os dois botões contam a mesma história: uma história de extermínio” (01:12:19 - 01:12:27, *El botón de nácar*, nossa tradução).<sup>10</sup> Segundo Ferreira (2017), “a água [...] representa o fio condutor da trama e o botão representa a violência perpetrada pelos povos colonizadores”. Em *Nostalgia de la luz*, pedaços de corpos sem vida são os rastros deixados por um homem a sua irmã: “um pé que estava dentro do sapato... e... parte de seus dentes. Recuperei parte da testa, nariz [...] orelha, parte atrás da orelha com impacto de bala” (00:54:50 - 00:55:51, nossa tradução).<sup>11</sup>

Tanto o botão quanto o que restou do corpo do irmão desaparecido reforçam, como dito por Seligmann-Silva (2013), que não fora possível apagar os rastros dessas vidas. Por meio dos documentários, “a arte de inscrição da memória da violência tem de ir a contrapelo, buscando restaurar os rastros. Ela nos ensina a construir a presença a partir da ausência. A arte é [...] como inscrição do desaparecimento, da dor e da violência. Ela passa a ser meio de luto e de elaboração da perda, mas também meio de denúncia e suporte da memória” (Seligmann-Silva, 2013 42).

Como afirma Le Goff (2003 47), é tarefa de “profissionais científicos da memória, antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos, fazer da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários da sua objetividade científica”.

### Algumas considerações

Do ponto de vista de Moraes (2019), não é porque não temos recordações e não é em virtude dos fatos não estarem registrados que o passado deixou de existir e não continua a interferir no presente. Afirma a autora que

A história é um conhecimento que não possui objeto. O passado não é; a não ser pela mediação de nossa imaginação, e é também, um modelo muito bem construído como real. Ao pensarmos no passado temos no imaginário comum a ideia de que ele está disposto numa linha cronológica na qual estamos no meio –no presente– entre passado e futuro. (Moraes, 2019 138)

E segue seu raciocínio, ressaltando que os

discursos sobre o passado são representações deste e não podemos escapar disso, visto que toda linguagem é representação. Somos advertidos sobre o perigo do anacronismo mesmo sabendo que é exatamente nele que se funda nossa pesquisa. Nós falamos pelos outros, de suas vidas, experiências, relatamos seus testemu-

10. “los dos botones cuentan la misma historia: una historia de exterminio”.

11. “un pie que estaba dentro del zapato... y... parte de su dentadura. Recupere parte de su frente, de su nariz [...] su oreja, la parte de atrás de la oreja con un impacto de bala”.

nhos e concluimos coisas a respeito; o historiador é aquele que conta a história a respeito da experiência vivida; a narrativa não é a experiência, o historiador não a viveu, mas é seu guardião. (Moraes, 2019 138)

A partir das articulações supracitadas, passamos a compreender as relações entre aqueles que relatam e os acontecimentos históricos como rastros que levam a um mesmo epicentro. Nos documentários,

a arte de ler e inscrever rastros e o testemunho da violência fazem parte de um movimento de se apoderar das narrativas caladas e apagadas. A arte mais imanente, calcada no significante, nos restos, volta-se para sua tarefa de salvar os fragmentos do real. (Seligmann-Silva, 2013 42-43)

Nesse sentido cabe lembrar o ponto de vista de Le Goff (2003 47) ao afirmar que “nas sociedades desenvolvidas, os novos arquivos (arquivos orais e audiovisuais) não escaparam à vigilância dos governantes”. Tanto os pedaços de corpos quanto os botões “como rastros, remetem à violência e às injustiças que não podem ou devem ser esquecidas” (Seligmann-Silva, 2013 48).

Revela-se, então, o caráter autoral do gênero documentário, “traduzido pela relação estabelecida entre o ponto de vista e a maneira como a tese defendida pelo documentarista se materializa no filme. [...] A costura de vozes caminha para que, ao final, o espectador chegue a um entendimento claro de qual é o posicionamento do documentarista sobre o tema retratado” (Melo, 2002 32).

O mar e o deserto são entendidos como gatilhos de memória. *Nostalgia de la luz* é um documentário de ambivalências, assim como é a terra. O documentário se faz valer dos símbolos ambivalentes da terra, lembrando ao espectador do diálogo entre as imagens e os arquétipos do elemento que escava “as profundezas do inconsciente” (Bachelard, 1961). Já *El botón de nácar* é um documentário dinâmico como a água. Um documentário mergulhado no passado, nas lembranças –tanto do narrador quanto dos personagens. Ambas as obras trabalham uma “reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido em um contexto familiar, social, nacional” (Rousso, 2000 94).

## Bibliografia citada

Atières, Philippe. “Arquivar a própria vida.” *Revista estudos históricos*, vol. 11, nº 21, 1998. [bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2061](http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2061).

- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Tradução de Ida Vitale, FCE, México, 2003.
- . *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. Martins Fontes, São Paulo, 2001.
- . *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. Martins Fontes, São Paulo, 1990.
- . *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, Paris, 1961.
- . *La terre et les reveries de la volonté*. Librairie José Corti, Paris, 1948.
- Badiou, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Estação Liberdade, São Paulo, 2002.
- Barros, José d'Assunção. "Cinema e história: as funções do cinema como agente, fonte e representação da história." *Ler História*, vol. 52, Lisboa, 2007, pp. 127-59. [journals.openedition.org/lerhistoria/2547](http://journals.openedition.org/lerhistoria/2547).
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. José Olympio, Rio de Janeiro, 1993.
- Chion, Michel. *A audiovisualização*. Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2011.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. Moraes, São Paulo, 1984.
- Dias, Rodrigo Francisco. "Em busca da definição: mas afinal... o que é mesmo documentário? De Fernão Pessoa Ramos." *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, vol. 6, nº 2, 2009, pp. 1-11. [www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/160](http://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/160)
- El Botón de Nácar*. Direção: Patricio Guzmán. Atacama Productions, 2015.
- Eliade, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Cosmos, Lisboa, 1977.
- Escobedo, Diego. "El botón de nácar: la memoria del agua, según Patricio Guzmán." *La Fuga*, 18, 2015.
- Ferreira, Moisés Carlos. "El botón de nácar e a repressão na América Latina." *Doc on-line. Revista digital de Cine Documental*, nº 22, 2017. [ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/158](http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/158).
- Gomes, Angela de Castro, org. *Em família: a correspondência de Oliveira Lima e Gilberto Freyre*. Mercado das Letras, Campinas/São Paulo, 2005.
- Gutfreind, Cristiane Freitas. "O filme e a representação do real." *E-Compós*, vol. 6, 2006. [www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/90/90](http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/90/90)
- Hutcheon, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Editora da UFSC, Florianópolis, 2013.

- Kearney, Richard. Introduction. *The poetics of space*. Gastón Bachelard. Tradução de Maria Jolas. Penguin, New York, 2014.
- Le Goff, Jaques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. Editora Unicamp, Campinas, 2003.
- Lopes, Cícero Galeno. “Mãe terra.” *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Organizador: Zilá Bernd. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2007, pp. 383-87.
- Melo, Cristina Teixeira Vieira. “O documentário como gênero audiovisual.” *Comunicação & Informação*, vol. 5, nº 1/2, 2002, pp. 25-40. [revistas.ufg.br/ci/article/view/24168](http://revistas.ufg.br/ci/article/view/24168).
- Moraes, Anne Caroline da Rocha. “A linguagem da história: entre o passado, a ficção e aquele que escreve.” *Anu. Lit.*, vol. 24, nº 2, Florianópolis, 2019, pp. 135-45. [periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/issue/view/2919/showToc](http://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/issue/view/2919/showToc). Acesso em
- Nickel, Vivian. *Trauma, memória e história em A mercy, de Tony Morrison*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. [lume.ufrgs.br/handle/10183/61717](http://lume.ufrgs.br/handle/10183/61717).
- Nostalgia de la Luz*. Direção: Patricio Guzmán. Atacama Productions, 2010.
- Oliveira, Gláucia Pires. “As narrativas da barbárie nos documentários *Nostalgia da luz e Que bom te ver viva*: perdas, testemunho e vazios.” *Anais XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom, São Paulo, 2016. [portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1313-2.pdf](http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1313-2.pdf)
- Palacios, José Miguel. “Paisaje, cine, memoria: Nostalgia de la luz y El botón de nácar de Patricio Guzmán.” *Colección Cisneros*, 18 agosto 2015. [www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/paisaje-cine-memoria-nostalgia-de-la-luz-y-el-bot%C3%B3n-de-n%C3%A1car-de-patricio-guzm%C3%A1n](http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/paisaje-cine-memoria-nostalgia-de-la-luz-y-el-bot%C3%B3n-de-n%C3%A1car-de-patricio-guzm%C3%A1n)
- Penafria, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Edições Cosmos, Lisboa, 1999.
- Ramos, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Senac, São Paulo, 2008.
- Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Martins Fontes, São Paulo, 2012.
- Rouso, Henry. “A memória não é mais o que era.” *Usos e abusos da história oral*. Org. Marieta de Moraes Ferreira e Janaina Amado. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1998, pp. 93-101.
- Said, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

Santos, Clédson Luciano Miranda. “Cinema, linguagem e educação: articulações e estratégias de significação.” *Revista de Educação, Gestão e Sociedade*, vol. 2, 2011, pp. 1-10.

Schafer. R. Murray. *A afinação do mundo*. Editora UNESP, São Paulo, 2001.

Seligmann-Silva, Márcio. “Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros.” *Dimensões*, vol. 30, 2013, pp. 11-51.

Silva, Fidelainy S. *A multiplicidade do sujeito de fronteira: as feridas abertas nas narrativas Borderlands la frontera, de Gloria Anzaldúa, e Dois irmãos, de Milton Hatoum*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

Villaça, Luís Martins. *Nostalgia da luz (2010) e o filme-ensaio: uma proposta de análise a partir da trajetória cinematográfica de Patricio Guzmán*. Universidade de São Paulo. São Paulo, Escola de Comunicação e Arte da USP, 2015. [teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-20092016-151742/pt-br.php](http://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-20092016-151742/pt-br.php).

## Imagens da modernidade líquida de Bauman em duas cidades invisíveis de Calvino

Amélia de Jesus Oliveira & Sandro de Cássio Dutra  
(Universidade Estadual Paulista, Brasil)<sup>1</sup>

**Resumo:** A literatura e a sociologia são diferentes narrativas sobre a condição humana e estão em permanente diálogo, segundo o sociólogo Zygmunt Bauman (2001). Em diversas passagens de sua obra, ele recorre à arte literária para explicitar sua concepção da sociedade atual –uma sociedade líquida. O presente artigo explora essa troca, com foco sobre duas das cidades invisíveis, descritas pelo viajante Marco Polo, na obra de Italo Calvino (2017). Buscamos mostrar como as cidades de Lêonia e Eutrópia são ricas em *insights* para se refletir sobre a condição do indivíduo em tempos cada vez mais líquidos. A motivação vem do próprio Bauman que menciona as cidades em suas reflexões. Buscamos, na sequência, explorar outras características das cidades mencionadas, de maneira a discutir aspectos constituintes de nossa condição líquida contemporânea.

**Palavras chave:** Modernidade líquida, Cidades invisíveis, Bauman, Calvino.

**Abstract:** Literature and sociology are different narratives about the human condition in permanent dialogue, according to sociologist Zygmunt Bauman. In several passages of his work, he resorts to literary art to explain his conception of the current society - a liquid society. This article explores this relation by focusing on two of the invisible cities, described by the traveler Marco Polo, in Italo Calvino's *Invisible Cities*. It seeks to show how the cities of Leonia and Eutropia are rich in insights to reflect on the condition of the individual in increasingly liquid times. Bauman himself mentions these cities in his reflections. We try to explore features of the mentioned cities in order to discuss aspects of our contemporary liquid condition.

**Keywords:** Liquid modernity, Invisible cities, Bauman, Calvino.

*Recibido:* 1º de octubre. *Aceptado:* 11 de diciembre.

---

1. Amélia de Jesus Oliveira: Professora de filosofia na FAJOPA - Faculdade João Paulo II. Graduada em Letras e Filosofia (UNESP), mestrado (UNESP), doutorado (UNICAMP) e pós-doutorado em Filosofia (UNICAMP/FAPESP). Realizou pesquisas sobre as obras de Karl Popper, Pierre Duhem, Henri Poincaré, Thomas Kuhn e George Sarton. Atualmente empreende pesquisa em história e historiografia da ciência e sobre a relação da literatura com as ciências humanas.

Sandro de Cássio Dutra: Pós-doutorando no Departamento de Letras Modernas- UNESP- Assis-SP. Graduado em História (UNESP), mestre em História (UNESP); Doutorado em Teatro (UNIRIO) e Pós-doutorando em Letras (UNESP). Ator, diretor e dramaturgo no teatro amador. Pesquisador do conceito de improvisação teatral. Publicou estudos sobre improviso, Teatro do Oprimido e teatro de rua.

## Introdução

Quando interrogado sobre o que a literatura poderia ensinar sobre a sociedade e a condição humana, Bauman (2004a) afirma ter apreendido que romancistas e poetas sempre foram seus “camaradas de armas, não competidores e muito menos antagonistas”.<sup>2</sup> A sociologia, como muitas outras narrativas, de diferentes estilos e gêneros que relatam a experiência humana de estar no mundo, não poderia ser tomada como uma narrativa “por direito”, superior a qualquer outra, pois como qualquer uma tinha que “provar seu valor e utilidade pela qualidade de seu produto” (Bauman, 2004a 318).

A seu ver, a literatura pode ter mais a dizer sobre a experiência humana do que relatórios de pesquisa sociológica: “A vida diária com médias, estatísticas, tipos categorias e padrões facilmente faz com que se perca de vista a experiência. Um bom romance teria, então, um efeito salutar e sóbrio, lembrando ao praticante dos ‘métodos sociológicos’ qual deveria ser o ‘negócio’ da sociologia e que tipo de sabedoria ela deveria estar permanentemente buscando” (Bauman, 2004a 318).

Se restrita à razão, com ganho de elegância teórica e prazer estético, oriundo do relato lógico, em desconsideração às ações emocionais, irracionais, erráticas, que também compõem a condição humana, qualquer descrição ou narrativa acerca de aspectos da vida humana perde totalmente a comunicação com a experiência humana cotidiana. E a sociologia precisa ser um diálogo contínuo com a condição do homem.<sup>3</sup>

Tolstói, Balzac, Dickens, Dostoiévski, Kafka e Thomas More são exemplos de escritores de cujas obras Bauman teria –ele afirma– recebido “muito mais *insights* sobre a substância das experiências humanas do que centenas de relatórios de pesquisa sociológica” (Bauman, 2004a 318).<sup>4</sup> A literatura teria o poder de comunicar o que faz com que as pessoas sejam o que ela são, o que pensam, os dilemas que têm de enfrentar e as alternativas de que dispõem em determinados contextos sociais. E o sociólogo Bauman, que se tornou um dos mais famosos pensadores da contemporaneidade, a ela recorreu para explicitar o que denominou de “sociedade líquida”.<sup>5</sup>

---

2. Em 2016, Bauman e Mazzeo publicaram um livro, resultado de uma conversa sobre a relação entre a sociologia e a literatura: *O elogio da literatura*, aqui indicada em sua versão brasileira de 2020.

3. Bauman (2015) relata que, quando notou, no fim das últimas décadas do século XX que a sociologia não tinha mais o papel de intermediar a relação entre governantes e governados, uma vez que os primeiros abriam mão de seu papel, ele teria passado a escrever não mais para sociólogos, mas para leitores diretamente, sem intermediários.

4. Vale lembrar que Max Weber (2011) em sua influente conferência, publicada há mais de cem anos, “A ciência como vocação”, citou Tolstói para discorrer sobre o processo de “desencantamento do mundo” da cultura ocidental. Em sua análise, os romances tardios de Tolstói teriam explicitado o esvaziamento de sentido da vida em uma absurda progressividade da vida moderna.

5. “Líquido” foi o adjetivo que o sociólogo polonês escolheu para designar metaforicamente o caráter da vida humana em uma época em que “instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades ‘auto evidentes’” (Bauman, 2004a 322).

Neste artigo discutimos alguns aspectos característicos da sociedade a que Bauman denominou de “líquida”, a partir de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino –uma obra<sup>6</sup> por ele vista como portadora de metáforas visionárias, bastante esclarecedoras de nossa condição no século XXI. É oportuno lembrar que a mencionada obra de Calvino, para alguns, pode ser vista como uma obra da pós-modernidade, dada a fluidez existente entre as fronteiras dos gêneros literários.

Italo Calvino recupera as viagens do veneziano Marco Polo quando este exerceu a função de diplomata para o imperador tártaro Kublai Khan, no decorrer do século XIII. O viajante italiano descreve as cidades ao imperador que, por conta de seu vasto domínio territorial, não lhe era possível conhecer. Os relatos de Marco Polo conquistam a atenção e a curiosidade de seu interlocutor que, não raras vezes, dá margem a um diálogo filosófico, questionador ou autocrítico. As cinquenta e cinco cidades –invisíveis para Kublai Khan– são relatadas sinteticamente por Calvino. A brevidade na descrição de cada uma delas dá um corolário especial à narrativa, caracterizada pela consistência, dinâmica, vivacidade e surpresa.

Logo no início da obra, ao descrever a cidade de Zaíra, o protagonista adverte o imperador sobre o que realmente caracterizaria uma cidade. Não é a especificação de suas ruas, alegava ele, nem a exatidão da circunferência dos arcos dos portais nem a qualidade do zinco que cobre as casas e os edifícios, mas a relação existente entre a medida desses espaços e os seus acontecimentos decorridos. Os fios esticados e presos em um lampião até uma balaustrada, enfeitados para o cortejo nupcial da rainha, é um exemplo da mencionada relação (Calvino, 2017 15).

Nesse sentido, Italo Calvino e Bauman se encontram e dialogam. A literatura de um e a sociologia de outro, com ferramentas distintas, cavam o chão árido da vivência e da convivência humana almejando alcançar o aquífero límpido dos motivos e motivações dos coletivos de gentes. Ao atingir o aquífero, a água deve ser canalizada para a crosta, com fins a ser sentida, apalpada, vista, cheirada, analisada, como na cidade de Armila, descrita por Marco Polo (Calvino, 2017 59).

### **Leônia: cidade modelo de consumo incessante e lixo sólido**

Italo Calvino é um autor citado por Bauman em diversas partes de sua obra<sup>7</sup> para ilustrar aspectos essenciais da caracterização da sociedade atual. Assim a cidade fictícia de Leônia bem exemplifica o consumo excessivo, a busca da opulência e a volatilidade dos bens de consumo: “A cidade de Leônia refaz a si própria todos os dias: a população acorda todas as manhãs em lençóis frescos, lava-se com sabonetes recém-tirados da

---

6. Ver, por exemplo, Matta, Ribas, Zanette (2011).

7. Ver, por exemplo, Bauman (2001), (2004a), (2004b), (2007a), (2007b); (2011).

embalagem, veste roupões novíssimos, extrai das mais avançadas geladeiras latas ainda intactas, escutando as últimas lenga-lengas do último modelo de rádio” (Calvino, 2017 138).

Embalagens de sabonetes e latas têm como destino o lixo que comporta não só os invólucros e objetos sem utilização –“tubos retorcidos de pasta de dente, lâmpadas queimadas [...], mas também aquecedores, enciclopédias, pianos, aparelhos de jantar de porcelana” (Calvino, 2017 138). O descarte de enciclopédias bem representa o espírito do descarte de um conhecimento sólido contraposto às “lenga-lengas do último modelo de rádio”. Assim, como os bens práticos do dia a dia, o conjunto de conhecimento humanos e as notícias não têm qualquer valor.

Segundo Bauman (2011 122), nosso mundo moderno-líquido se assemelha cada vez mais à cidade invisível descrita por Italo Calvino, *Leônia*, cujos habitantes exibem repulsa aos objetos duráveis e encontram sentido na renovada troca de objetos sempre descartáveis. O valor das coisas e dos vínculos humanos está na efemeridade. Em diversas passagens de sua obra, o sociólogo avalia como a durabilidade deixou de ser um atributo valorizado e digno de elogio. O que ocorre na sociedade de consumo líquido é exatamente o oposto: o valor dos bens e das relações humanas é aferido pela fluidez e curta duração.

Se para o narrador de *Leônia* paira a dúvida acerca da verdadeira paixão de sua população (“o prazer das coisas novas e diferentes” ou “o ato de expelir, de afastar de si, expurgar uma impureza recorrente” (Calvino, 2017 139), é “certo que os lixeiros são acolhidos como anjos e a sua tarefa de remover os restos da existência do dia anterior é circundada de um respeito silencioso [...] ou simplesmente porque, uma vez que as coisas são jogadas fora, ninguém mais quer pensar nelas” (Calvino, 2017 139). Nesse sentido, um aspecto que permanece inequívoco na descrição de *Leônia* é o descarte. É assim que, em uma sociedade líquido-moderna, a indústria responsável pela remoção do lixo tem destaque na economia. Diz Bauman:

A sobrevivência dessa sociedade e o bem-estar de seus membros dependem da rapidez com que os produtos são enviados aos depósitos de lixo e da velocidade e eficiência da remoção dos detritos. Nessa sociedade, nada pode reivindicar isenção à regra universal do descarte [...]. A constância, a aderência e a viscosidade das coisas, tanto animadas quanto inanimadas, são os perigos mais sinistros e terminais, as fontes dos temores mais assustadores e os alvos dos ataques mais violentos (Bauman, 2007a 9).

Em *Leônia*, sabe-se que o lixo é levado para fora da cidade. A quantidade de entulhos cresce na proporção, cada vez maior, da fabricação de novos artigos de consumo, gerando montanhas de resíduos, que se solidificam e que poderiam se estender continuamente, atingindo o mundo, se não fossem comprimidas, em seu ponto mais elevado, pelo lixo de outras cidades. A conjectura do narrador é a de que talvez

o mundo inteiro, além dos confins de Leônia seja recoberto por crateras de imundície, cada uma com uma metrópole no centro em ininterrupta erupção. Os confins entre cidades desconhecidas e inimigas são bastiões infectados em que os detritos de uma e de outra escoram-se reciprocamente, superam-se, misturam-se (Calvino, 2017 139-140).

Contudo, quanto mais elevada a montanha de lixo, maior é o perigo de desmoronamento e maior o risco de Leônia desaparecer entre os entulhos. Se assim ocorrer, as cidades vizinhas estarão prontas para estender seus territórios e empurrar, para mais longe, seus depósitos de lixo.

A descrição de Leônia muito diz sobre as cidades em tempos líquidos. Bauman (2007a) considera que o lixo é o produto mais abundante na nossa sociedade de consumo. E, por isso, um dos maiores desafios da vida líquida. Se aquilo que nos é útil têm pouca duração, é efêmero, somente o lixo “tende a ser [...] sólido e durável. ‘Solidez’ agora é sinônimo de ‘lixo’” (Bauman, 2007a 118).

Leônia (Calvino, 2017 138-141) é a primeira das cinco “cidades contínuas” descritas pelo narrador. E a ideia de continuidade exhibe, neste caso, uma relação paradoxalmente complexa. Como outras “contínuas”, a cidade em questão é contínua no espaço, mas não no tempo. Nela tudo se renova e se esvai a cada dia. Nada tem durabilidade. O que é contínuo é somente o lixo, o que justamente ameaça a continuidade de existência de renovação de bens no tempo.

### **Eutrópia: a insaciabilidade e o tédio em tempos líquidos**

Ao se adentrar em terras nas quais a capital é Eutrópia (Calvino, 2017 77-78), o viajante sabe que existe uma porção de cidades nesse mesmo espaço, que estão juntas, são muitas parecidas e vazias. Eutrópia é aquela que está habitada no momento. No entanto, quando as pessoas se cansam dela, são contempladas com o mecanismo da rotatividade. Sempre haverá uma nova cidade –outra e mesma Eutrópia–, com um novo trabalho, uma nova habitação, novos parentes, novos relacionamentos conjugais. O tédio é expurgado da vida da comunidade até que a nova cidade imponha, mais uma vez, uma existência monótona e insuportável. E assim, sempre haverá uma nova Eutrópia, pronta para receber a população sedenta de paisagens inéditas, de atividades diferenciadas, de frescas amizades.

Na teoria de Bauman sobre a modernidade líquida, observa-se que o indivíduo é “incapaz de parar, que dirá de ficar imóvel” (Bauman, 2008 135). O movimento na sociedade líquida é constante, acelerado e direcionado à infinitude, pois a satisfação está no amanhã, sempre no amanhã. Vive-se nas cidades, como em Eutrópia, sabendo e esperando que a qualquer momento haverá um novo lugar, um novo emprego e até uma

família recente. As realizações das pessoas, quando alcançadas, já perderam seu sabor, pois há novas realizações a serem conquistadas. A satisfação está no próximo produto, que será mais sofisticado; no emprego seguinte, com melhores condições trabalhistas; na posterior solicitação de amizade, pois se alcançará a marca de quinhentos, seiscentos, oitocentos ou mil “amigos” conquistados virtualmente com um simples click.

A tecnologia moderna é utilizada para manter o ritmo frenético da busca pela novidade. Um produto popular como o celular, que surge como substituto do telefone, logo ganha recursos diferenciados. Ele passa a enviar mensagens escritas, depois mensagens faladas e, em seguida, transforma-se em um computador, atendendo sem restrições aos indivíduos de qualquer idade. Oferece jogos, notícias, livros, receitas, músicas, filmes e informações acerca de todos os assuntos. E ainda não é tudo. Os aplicativos dos celulares apresentam outras novidades, tais como o acesso às contas bancárias e aos encontros virtuais entre pessoas de qualquer parte do planeta. Em meio a uma situação de pandemia de Covid-19, os aplicativos florescem. Para realização de videoconferências, há, por exemplo, o Cisco Webex, Meetings, Google Meet, LogMeln, GoToMeeting, Microsoft Teams e Zoom.

Ocorre que os novos recursos introduzidos nos aparelhos celulares necessitam de maior espaço e de processamento mais elaborado e rápido. Conseqüentemente, os celulares são reformulados constantemente para dar conta desse crescente oferecimento de opções aos usuários. Empresas como a Samsung, Xiaomi, Motorola, Apple e Asus lançam aparelhos renovados a todo instante. As pessoas adquirem os celulares conscientes de sua efemeridade e do iminente anseio por um novo aparelho, disponível nas vitrines das lojas, que já anunciam o lançamento da próxima novidade.

Para Bauman, a modernidade líquida se caracteriza pela busca de uma satisfação compulsiva e obsessiva sem limites que causa uma “ânsia avassaladora e endêmica pela destruição criativa (ou criatividade destrutiva, conforme seja o caso –para ‘limpar o terreno’ em nome do *design* ‘novo e melhorado’; para ‘desmantelar’, ‘cortar’, ‘defasar’ e ‘diminuir’ em prol da maior produtividade ou concorrência)” (Bauman, 2008 135).

Salienta-se que a criatividade destrutiva, mencionada por Bauman, refere-se ao mecanismo responsável por rotular de obsoleto tudo aquilo que poderia ser durável (celular, carro, casa etc.), impondo um novo visual e melhoria de funcionamento diariamente. Não seria exagerado acrescentar aos itens acima mencionados aqueles vislumbrados em Eutrópia, como o emprego, os parentes, os vizinhos. Na modernidade líquida, os relacionamentos humanos são menos estáveis, as amizades são conquistadas de manhã e canceladas à noite, as pessoas localizam colegas que não viam há vinte ou trinta anos para, depois de uma breve conversa, reencontrarem-se num futuro que não se sabe quando será. Os relacionamentos pessoais transformaram-se e não possibilitam

a satisfação de conexão com outro. Dessa forma, o indivíduo busca constantemente “limpar o terreno” e reservar inúmeras cidades vazias, como em Eutrópia, para poder ocupá-las no momento em que a cidade atual lhe causar tédio. O prazer humano está na constante busca por novas realizações, pois elas sempre se apresentam com *designers* frescos e melhorados. A satisfação está na conquista de possuir o último modelo de celular, de roupa, de casa, de parentes, de amigos ou de cônjuge.

Na Eutrópia, de Calvino, parece haver certa sincronicidade entre seus habitantes quando são acometidos pelos aborrecimentos e suas vidas tornam-se insuportáveis, porque “nesse momento todos os cidadãos decidem deslocar-se para a cidade vizinha que está ali à espera, vazia e como se fosse nova” (Calvino, 2017 77). No pensamento de Bauman também é possível identificar aquela mesma sincronicidade entre os indivíduos, que é caracterizada pela individualidade. Se, em Eutrópia, os habitantes migram coletivamente, a razão original foi a frustração individual, o fato de cada habitante não dar conta de sua satisfação, de querer para si um novo ambiente, uma nova vida. Uma nova vida que se muda por turnos e que, por isso mesmo, corrobora a ideia de uma mudança esvaziada de sentido último. Em Eutrópia, as “vidas se renovam de mudança em mudança, através de cidades que pela exposição ou pela pendência ou pelos cursos de água ou pelos ventos apresenta-se com alguma diferença entre si” (Calvino, 2017 78).

Bauman discute acerca da nova concepção de sociedade e individualidade na modernidade, ao apontar que a primeira perde sua força como um agrupamento de indivíduos que se identificam e buscam um bem-estar coletivo, uma vez que houve a privatização de suas tarefas e de seus deveres. “O que costumava ser visto como uma tarefa para a razão humana, como dote e propriedade coletiva da espécie humana foi fragmentado –‘individualizado’, deixado à coragem e à energia do indivíduo– e atribuído a recursos administrados individualmente” (Bauman, 2008 136). O cidadão está livre para escolher o tipo de vida e função que melhor lhe convier. Mas isso não foi uma deliberação conjunta e consciente; foi imposta.

Bauman lança luz para pensarmos sobre a nossa realidade do contexto de aqui e agora. Recentemente nota-se uma investida de abrangência mundial contra os direitos dos trabalhadores e enxugamento das funções e serviços prestados pelo Estado. Em nosso país, no dia primeiro de janeiro de 2019, foi extinto o Ministério do Trabalho, dentre outras decisões, inclusive com a aprovação da Reforma Trabalhista. Uma das justificativas do governo sobre o fim do Ministério do Trabalho é que isso iria desburocratizar as relações trabalhistas e permitir a livre negociação entre patrões e empregados acerca de salários, férias, horário de trabalho, duração contratual etc. No entanto, as críticas feitas a essa atitude do governo evidenciam exatamente o contrário, ou seja, vários direitos dos trabalhadores foram usurpados e o apoio jurídico eliminado, ficando expostos a uma

negociação desequilibrada e desigual com o patrão que, agora, foi premiado com total e exclusivo arbítrio.

Nesse sentido, o indivíduo não se encontrava preparado para esse enfrentamento solitário, desproporcional e parcial em relação ao trabalho. O que havia de concreto e de segurança nas leis laborais foram abolidas, em nome do capitalismo liberal, abrindo uma lacuna que somente poderá ser readequada e reajustada com a política, uma política coletiva. No modelo de vida dos habitantes de Eutrópia, também é possível identificar a individualidade reinante em seus habitantes, que só existem, como sociedade, porque compartilham a ânsia de resolverem seus fastios pessoais com a migração para um local que lhes brindará com uma brisa renovadora, mas passageira. A perda da política eficaz é lembrada por Bauman quando aponta que houve um “esvaziamento do espaço público, e particularmente da ágora, esse espaço intermediário público/privado onde a “política da vida” se encontra com a Política com “P” maiúsculo, onde os problemas privados são traduzidos em questões públicas e onde são buscadas, negociadas e estabelecidas soluções públicas para questões privadas (Bauman, 2008 139).

A Política com “P” maiúsculo está se dissipando e findando-se em todo o mundo. E a individualidade ofertada aos habitantes terrestres é assimilada e exercida em sua forma mais caótica, desarranjada e desconexa. É uma individualidade puramente focada na singularidade de cada um, nos desejos pessoais, nas realizações particulares, no ego restrito. Se bem ou malsucedido, a responsabilidade é toda do indivíduo. Bauman, resgatando Gotthold Lessing, exclama que há muito tempo, no início da era moderna, as pessoas foram se libertando das crenças religiosas e que “nós, os humanos, estamos “por conta própria” - o que significa que não existem outros limites para o desenvolvimento e o autodesenvolvimento além de nossos próprios dons, de nossa coragem, resolução e determinação, sejam adquiridos ou herdados. E tudo o que é feito pelo homem também pode ser desfeito pelo homem” (Bauman, 2008 135).

Os habitantes de Eutrópia, cidade em que não existem grandes diferenças de riqueza ou autoridade, “repetem uma vida idêntica deslocando-se para cima e para baixo em seu tabuleiro vazio” (Calvino, 2017 78). O tabuleiro vazio é uma boa metáfora para a sociedade líquida. Nela não pode haver um jogo de verdade: como alternativa de lazer, o jogo é o do tédio; como uma representação da vida “real”, o jogo não tem duração porque não existem papéis definidos –todos são intercambiáveis–, as regras não estão postas e as estratégias são superficiais; como uma batalha de forças opostas, não há campo para batalha, porque as forças estão estratificadas e diluídas.

Como um tabuleiro vazio, “Eutrópia permanece idêntica a si mesma”, escreve Calvino (2017 78). E a explicação que segue também vale para nossa contemporaneidade: “Mercúrio, deus dos volúveis, patrono da cidade, cumpriu esse ambíguo milagre”

(Calvino, 2017 78). Vale lembrar que Eutrópia é a terceira cidade do grupo “as cidades e as trocas”. O que a caracteriza é a mudança contínua (troca de lugares, funções, relações etc.), mas é essa mudança que faz com que ela permaneça a mesma. Na sociedade líquida do consumo é a constante troca, o imperativo pela não durabilidade das coisas, que determina a continuidade do sujeito.

O tabuleiro vazio também serve como uma metáfora para instituições basilares de um país, como os partidos políticos. No Brasil é perceptível atualmente a falta de organização, consistência, coerência, estabilidade e definição política em quase todos os trinta e três partidos legalizados. A exceção fica por conta de poucos deles que se mostram sólidos e que contêm um programa definido e elaborado tanto de auto-organização quanto de convicções políticas.

Em tempos em que as instituições são demolidas e o foco cai sobre o indivíduo, o que se percebe no eleitorado brasileiro é a importância que é atribuída às personalidades políticas, independentemente dos partidos a que estejam filiados. Há uma crescente disputa individualizada pelos cargos governamentais. Costumeiramente, o eleitor escolhe seu candidato pelo seu poder de convencimento, sem levar em consideração o que os partidos dos concorrentes estabelecem e propõem. O valor está no indivíduo e não mais em uma instituição.

O tabuleiro da política talvez tenha também, como patrono, Mercúrio, deus do volúvel e do instável. Os partidos brasileiros não são bem definidos, não possuem ideologias sólidas, apresentam desempenhos arbitrários e são flexíveis. O campo de enfrentamento no qual se dá o embate político é gerido por regras que podem ser invertidas ou manipuladas segundo os acordos efêmeros que ocorrem entre as personalidades eleitas.

### **Considerações finais**

É na profundidade térrea que o trabalho de sociólogos e literários confluem. Atingido o objetivo aquífero das motivações humanas, elas são canalizadas para a crosta terrena dos acontecimentos e, assim, cientistas e pensadores enfrentam um segundo momento do labor, centrado no trabalho da análise. É um momento delicado. O observador (cientista ou literário) pode ser repellido ou confundido pelas náiades que se infiltram na liquidez das reações e relações humanas ou, ainda, ele pode se afastar voluntariamente da análise, receoso de haver exposto as conexões humanas e incitado as ninfas. Aqueles que não se afugentam, não se afastam ou não são confundidos, tem a vantagem de produzir obras fecundas. Calvino e Bauman falam com profundidade de nossa condição humana.

Dois anos após a publicação de *As cidades invisíveis*, Italo Calvino, em uma entrevista,<sup>8</sup> fala sobre a cidade de Paris. É interessante notar a multiplicidade de aspectos abordados por ele quando discorre sobre sua relação com essa e outras cidades, propiciada pelo avanço nos meios de transportes. A multiplicidade de aspectos da relação do homem com seu meio é também um traço característico em *As cidades invisíveis*, obra sobre a qual ele conjecturou:

Se meu livro [...] continua sendo para mim aquele em que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas; e também porque consegui construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, **mas uma rede** dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas (Calvino, 1990 96). [grifos nossos]

A imagem de rede aparece em diversas cidades invisíveis,<sup>9</sup> e tem uma importância crucial em Otávia, uma das cidades delgadas, que é “uma cidade teia de aranha” (Calvino, 2017 90). Essa teia, ou rede, está situada entre duas montanhas e seus habitantes acostumaram-se a se locomoverem pelos seus fios e passarelas, pois, do contrário, despencariam no abismo. Dessa forma, a mesma rede que dá subsistência à cidade é a que também permite a passagem de seus moradores” (Calvino, 2017 90). Todo o resto, que deveria se elevar, está pendurado para baixo. Calvino (2017 90) dá o tom da narrativa inusitada já no início da descrição de Otávia, quando afirma: “Se quiserem acreditar, ótimo”.

A imagem da rede se apresenta como um excelente indicativo para se falar de mecanismos essenciais do processo de globalização: rede de transportes; de comunicação etc. Nesse sentido, a obra de Calvino parece-nos extremamente atual, já que “rede” passou a ser uma designação bastante vigente em nosso cotidiano. Uma busca no Google exhibe a proliferação do uso da palavra, associada às inúmeras atividades contemporâneas. A expressão mais usual é certamente “redes sociais”.<sup>10</sup> Elementos extremamente relevantes em nossa sociedade atual, as redes sociais foram sempre assunto de pauta nas reflexões de Bauman, que também usou “rede” em diversas outras acepções, de modo geral sempre relacionadas ao processo de globalização.<sup>11</sup>

O sociólogo, que discorreu sobre as grandes ambivalências de nossa época, encontrou, nas cidades de Leônia e Eutrópia, bons exemplos para discutir a

---

8. Calvino (1974).

9. Ver, por exemplo, Calvino (2017 34, 121 e 142), passagens em que Kublai Khan e Marco Polo aparecem em redes de balanço em seus diálogos. Em *Zaira e Zemrude*, há menções a redes de pesca (16, 79); em *Esmeraldina*, existem “redes de canais”, “redes de ruas”, “rede de trajetos”, “redes de covas subterrâneas”, (107-108); em *Berenice*: “redes de fios e tubos e roldanas e bielas e contrapesos” (195).

10. “Rede” está em nomes de filmes recém-lançados sobre as redes sociais, como *A rede* (2006), *Rede de ódio* (2020) e *O dilema das redes* (2020).

11. Bauman utiliza tantas vezes a palavra rede que seria um despropósito fazer um levantamento do uso delas.

condição humana na sociedade líquida. O sujeito, imerso em um mundo cada vez mais consumista, tende a desvalorizar tudo o que tem uma continuidade no tempo. Somente o efêmero tem valor –desde os bens de consumo até as relações sociais, trabalhistas, afetivas etc. Tal como o habitante de Otávia que tenta se equilibrar nas passarelas de madeira, sem cair nos orifícios de sua cidade-rede (Calvino, 2017 90), o habitante do mundo líquido, tenta, a todo custo, manter-se nas redes sociais como um produto a ser comprado em função de seu valor claudicante. Se para o habitante de Leônia, o lixo era uma ameaça, o sujeito do mundo líquido tem dupla ameaça: além de ter de se livrar do lixo, precisa se precaver também da ameaça de ser jogado no lixo.

Calvino não viveu para refletir sobre os efeitos do estado atual de nossa globalização e Bauman morreu antes da pandemia. A mudança contínua que vínhamos experimentando no mundo líquido condensou-se repentinamente a ponto de perdermos a graduação que ela ainda podia conter. Subitamente, vimo-nos em casa, bombardeados de informações, com novas e crescentes demandas de eletrônicos para aumentar, de vez, a liquidez de nossos laços. Nosso ambiente de estudo, de trabalho, de lazer confunde-se difusamente. As delimitações do tempo na “rotina”, que ainda podíamos assim designar, perdem-se num tempo ainda mais sem referência ao espaço.

Quando indagado, em uma entrevista para o programa Milênio, acerca do que lhe trazia esperança no futuro da humanidade, Bauman (2016) lembrou que a história é testemunha da existência de tempos cruéis e sórdidos, de quando as pessoas não sabiam o que fazer, mas encontraram uma solução. O que lhe preocupava, no entanto, “é o tempo que levarão para achar o caminho agora” (Bauman, 2016). E sua indagação aí é bastante pertinente para nossos dias: “Quantas pessoas se tornarão vítimas até que a solução seja encontrada?” (Bauman, 2016).

A vida, em tempo de tantas incertezas, segundo Bauman (2007b 114), pode ser vista como uma “peça improvisada e incompleta, com sua trama ainda em curso –uma peça na qual todos nós somos, intermitente ou simultaneamente, auxiliares, contrarregras e personagens em cena”. A seu ver:

ninguém poderia reivindicar melhor registro dos dilemas enfrentados pelos atores do que o que já foi feito nas palavras atribuídas a Marco Pólo pelo grande Italo Calvino em *La città invisibili*: O inferno dos vivos não é algo que será: se existe um, é o que já está aqui, o inferno em que vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Há duas maneiras de não sofrê-lo. A primeira é fácil para muitos: aceitar o inferno e se tornar parte dele a ponto de não conseguir mais vê-lo. A segunda é arriscada e exige vigilância e preocupação constantes: procurar e saber reconhecer quem e o quê, no meio do inferno, não são inferno, e fazê-los durar, dar-lhes espaço. (Bauman, 2007b 114)

Como sabemos, a parte citada acima é a final do livro de Calvino –a recomendação de Marco Polo, dirigida a Kublai Khan, por sua perspectiva pessimista e incerta diante do futuro. Dirigida ao personagem imperador, a recomendação foi perfeita para Bauman e continua, como sempre (ou talvez, como nunca), muito bem-vinda, para todos nós, atores imersos em uma cena improvisada.

### **Bibliografia citada**

- Bauman, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Zahar, Rio de Janeiro, 2001.
- . *Entrevista com Zygmunt Bauman*. Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke. *Tempo social*, vol. 16, nº 1, 2004a.
- . *Amor líquido*. Zahar, Rio de Janeiro, 2004b.
- . *Vida líquida*. Zahar, Rio de Janeiro, 2007a.
- . *Tempos líquidos*. Zahar, Rio de Janeiro, 2007b.
- . *A sociedade individualizada*. Zahar, Rio de Janeiro, 2008.
- . *44 cartas do mundo líquido moderno*. Zahar, Rio de Janeiro, 2011.
- . “Diálogos com Zygmunt Bauman.” Instituto CPFL Energia; Seminário Fronteiras do Pensamento, 25 julho 2011. [vimeo.com/27702137](https://vimeo.com/27702137)
- . “Estamos num estado de interregno. Vivemos na modernidade líquida.” Marcelo Lins. Programa Milênio, 1 janeiro 2016. [www.conjur.com.br/2016-jan-01/zygmunt-bauman-neste-seculo-estamos-num-estado-interregno](http://www.conjur.com.br/2016-jan-01/zygmunt-bauman-neste-seculo-estamos-num-estado-interregno).
- Bauman, Zygmunt, e Riccardo Mazzeo. *O elogio da literatura*. Tradução de Renato Aguiar. Zahar, Rio de Janeiro, 2020.
- Calvino, Italo. “Italo Calvino: um uomo invisibile.” Nereo Repetti. fevereiro 1974. [www.youtube.com/watch?v=OegFh4vwExI&ab\\_channel=PliegoSuelto](https://www.youtube.com/watch?v=OegFh4vwExI&ab_channel=PliegoSuelto).
- . *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. Companhia das Letras, São Paulo, 2017.
- . *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. Companhia das Letras, São Paulo, 1990.
- Matta, Eduarda Regina da, e João Amalio Ribas, Lúcia Sgobaro Zanette. “Cidades inexistentes, cavaleiros invisíveis: questões da pós-modernidade em Italo Calvino.” *Revista de Letras*, vol. 51, nº 2, 2011, pp. 153-69.
- Weber, Max. *A ciência como vocação. Ciência e política: duas vocações*. Cultrix, São Paulo, 2011.

**Mi odio será tu herencia:  
el derecho al medio ambiente sano, pacto intergeneracional  
y la “esperanza” de una nueva tierra desde Banksy**

\_\_\_\_\_  
*Marcus Vinícius Xavier de Oliveira*  
(Universidade Federal de Rondônia, Brasil)<sup>1</sup>

**Resumen:** Debe existir en tiempos de complejidad social y crisis ambiental como la de hoy una teoría, una praxis y una voluntad de transdisciplinariedad y diálogo, cuya dimensión epistemológica se caracteriza por la multipolaridad de campos de estudio y la interconexión entre saberes. Así, el presente ensayo analiza, desde una perspectiva transdisciplinar, algunas obras del “artista callejero” Banksy que se han reproducido en varios sitios y que tienen una preocupación común con el medio ambiente. Estas imágenes, por motivos que se irán aclarando en el transcurso del trabajo, son paradigmáticas para tratar de entender tanto el problema de la crisis ambiental, como la idea de pacto intergeneracional, siguiendo tanto el pensamiento de Hannah Arendt y Fritjof Capra, como las normas y principios del Derecho Ambiental Internacional y el Derecho Internacional de los Derechos Humanos.

**Palabras clave:** Transdisciplinariedad, Derecho al Medio Ambiente Sano, Pacto Intergeneracional, Tierra y Mundo, Crisis Ambiental, Banksy.

**Abstract:** In times of social complexity and environmental crisis, such as the one that manifests today, a theory, a praxis and a disposition for transdisciplinarity and dialogue are indispensable, whose epistemological dimension is characterized by the multipolarity of fields of research and the interconnection of knowledge. Thus, this essay analyzes, in a transdisciplinary perspective, some works by the “street artist” Banksy that were reproduced in different places and that reveal a concern for the common environment. These images, for reasons that will become clearer in the course of the work, are paradigmatic to try to understand both the problems of the environmental crisis experienced today, and the idea of an intergenerational pact, taking both Hannah Arendt and Fritjof Capra’s thinking as the principles and rules of international environmental law and international human rights law.

**Keywords:** Transdisciplinarity, Right to the Environment, Intergenerational Pact, Earth and World, Environmental Crisis, Banksy.

*Recibido:* 30 de setiembre. *Aceptado:* 7 de diciembre.

---

1. Mestre (UFSC) e Doutor (UERJ) em Direito. Professor de Direito Internacional e Direito Internacional dos Direitos Humanos do curso de Direito, Campus de Porto Velho, da Universidade Federal de Rondônia. Líder do Jus Gentium: Grupo de Estudos e Pesquisas em Direito Internacional - UNIR/CNPq. Advogado. Tradutor. Orcid 0000-0002-9319-6094.

## 1. Transdisciplinarietà y exigencia de diálogo entre saberes

En épocas críticas como la actual, el diálogo entre los saberes y la coparticipación en praxis sociales emancipadoras es más que necesario, es una exigencia (De Oliveira, 2020 186-207). Pero ¿qué es una exigencia? Este concepto es usado en este trabajo desde la concepción agambeniana presente en “¿A quién se dirige la poesía?, para quién

Uma exigência nunca coincide com as categorias modais com as quais estamos familiarizados. O objeto da exigência não é nem necessário nem contingente, não é possível nem impossível. Pode-se dizer, entretanto, que uma coisa “exige” ou demanda [a] outra quando ocorre que, se a primeira coisa é, a outra também tem que ser, sem que, necessariamente, a primeira esteja logicamente implicada na segunda ou forçando-a a existir no âmbito dos fatos. Uma exigência é simplesmente algo além de toda necessidade e de toda possibilidade. É similar a uma promessa que somente pode ser cumprida por aquele que a recebe. (Agamben, 2018 611)

¿Cuál sería esta promesa-exigencia? Aquella de dirigir trabajos y praxis sociales a la emancipación del ser humano y a la preservación del ambiente vital desde una perspectiva escéptica-prudencial, vale decir, entrañada de aquel fundamento que Boaventura de Souza Santos identificó en la dualidad conocimiento prudente para una vida decente (De Souza Santos, 200). Esta dualidad es escéptica debido a su incompatibilidad con la tradición y con posturas que afirman la supremacía de la mayoría sobre la minoría, particularmente en asuntos alusivos a las dignidad y autonomía humanas y la prevalencia de los derechos humanos y los intereses colectivos sobre lo privado, donde el importante papel de la prudencia, que desde Aristóteles se manifiesta como un hacer dirigido por la sabiduría práctica: más que un puro saber, un saber-hacer bueno a uno mismo y a los otros.

El escepticismo, en efecto, es la comprensión de que los fundamentos transcendentales son, si mucho, esfera de la creencia privada, y no pueden servir como fundamentos a la toma de decisiones públicas. Así, él solo existe desde que los diversos campos de conocimiento se producen en diálogo abierto y sin reservas. En síntesis, han de hacer el camino inverso al poema de Elemér Horváth (2018):

A palavra final pertence ao Editor ele tem um secretário da cultura  
o Secretário tem um primeiro-ministro  
o primeiro ministro tem um governo  
o governo tem uma polícia a polícia tem armas.  
Eu tenho um poema  
o poema é um tirano  
recusa assumir compromissos no sentido estrito da palavra  
é a palavra final  
a neve é azul como uma laranja.

El poema, por ser la esfera de la verdad paradigmática (De Oliveira, 2019), puede exigir el monopolio del discurso, pero las disciplinas que se ponen en diálogo, no. Por esto, la transdisciplinariedad, en cuanto exigencia, impone la construcción de una narrativa plural, cuyo resultado es la presencia de todos los campos en la composición de su resultado, sin prevalencia ni jerarquía. Los motivos por los cuales se han escogido algunas obras de Banksy para la interlocución ya han sido explicitados en otra oportunidad:

O presente trabalho [...] intenta aproximar, desde uma perspectiva transdisciplinar, uma possível interlocução entre Direito Internacional, *street art* e filosofia política, cujo principal objetivo é o de demonstrar, de um lado, que os problemas sentidos pela comunidade de internacionalistas é compartilhada por outras formas de expressão da razão e da emoção humanas, mas sem a usual contenção que a Ciência Jurídica interpõe como parâmetro de fazer-se ciência para ser-se relevante e aceitável, aqui representada pela figura do casmurro, e de outro lado perceber, desde esta perspectiva transdisciplinar, que é possível não somente enriquecer-se o discurso jurídico, mas também torná-lo relevante e audível por outros campos da razão e da emoção humanas, e com isso permitir-se, quem sabe, o diálogo entre saberes. [...] Importante lembrar que a obra de Banksy não pode ser circunscrita somente à *street art*. Nada obstante tenha sido esta forma artística aquela que lhe deu visibilidade desde sua (possível) cidade-natal, Bristol, hoje ela se dispersa em diversas formas, desde a vídeo instalação, passando pela performance, chegando a outras que se situam no limiar entre todas as outras, como, por exemplo, o parque “Dismaland” (a Disneylândia para anarquistas), e o denominado “hotel com a pior vista do mundo”, o “Walled off Hotel”, que foi por ele aberto com o apoio de outros artistas na cidade de Belém, na Cisjordânia, em frente ao muro construído por Israel na zona ocupada da Palestina, muro que foi considerado como uma violação ao Direito Internacional pela Corte Internacional de Justiça no Parecer Consultivo “*Legal Consequences of the Construction of a Wall in the Occupied Palestine Territory*” (International Court of Justice, 2004). Outro ponto interessante de sua produção artística concerne ao fato de que em recente pesquisa junto à opinião pública inglesa acerca da obra de arte que os súditos da rainha mais apreciavam, o grafite/quadro “The Girl with Balloon” de Banksy foi a escolhida, à frente, por exemplo, dos clássicos pintores ingleses – e altamente rentáveis – J.M.W. Turner, Antony Gormley e John Constable-, o que levou a crítica especializada a, em muitos casos, tachar à opinião pública de ignorante e estúpida. Essa dissociação entre opinião pública e crítica especializada, mais do que demonstrar a inexistência de uma ponte entre os dois âmbitos de apreciação estética, evidencia o próprio auto encerramento da crítica e do mundo da arte num círculo pouco afeito, se não completamente ignorado e ignorante à externalidade na qual vive, como se, entre os dois polos, existisse, quando menos, uma aporia, se não uma anfibia, isto é, uma impossibilidade de predicação e compreensão que os impede de se comunicar e se compreender. (De Oliveira, 2020 189-190; 195-196)

En el presente trabajo se procura extender la interlocución para el ámbito de las preocupaciones ciudadanas con el medio ambiente desde una intersección con el Derecho Internacional de los Derechos Humanos y el Derecho Ambiental Internacional

y el principio del pacto intergeneracional. Pero, retomando el hilo de las discusiones de fondo, ¿el afirmar que vivimos en un período de crisis ayuda en algo? O, dicho de otro modo: ¿la palabra crisis es neutral? No, la palabra crisis no es neutra, como no lo es ninguna otra palabra o concepto político. Ya se dice en otra ocasión que

Vivemos numa época em que a palavra “crise” ganhou o status de palavra de ordem que está a legitimar aquilo que poderíamos denominar de excepcionalidade normalizada. Fala-se de crise para, mais do que explicar, justificar e tornar incontestáveis a adoção de determinadas práticas e/ou políticas que, não fosse a estrutura semântica e política do conceito, não cogitaríamos em nenhuma hipótese em nos submeter. Em outros termos, crise identificará, ao mesmo tempo, um julgamento orientado por aquele acrônimo geralmente atribuído a Pierre Bordieu –*T.I.N.A* (“*There Is No Alternative*”)–, mas que na verdade foi inicialmente usado pela então Primeira Ministra inglesa Margareth Thatcher para justificar a implementação de políticas neoliberais e a derrocada de direitos sociais, reverberando, como não podia deixar de ser, um bordão publicitário do Partido Conservador, mas também uma palavra de ordem idêntica àquela que se atribui a Frederico Guilherme II em resposta ao *sapere aude* kantiano: “pensem o quanto quiser desde que obedçam”.

Esta percepção é confirmada pela origem do vocábulo crise, que provém do grego *krisis* (κρίσις), cuja utilização primeva pertencia à arte médica: no curso do tratamento, ao médico chegava um tempo de *krisis*, de julgamento, isto é, de tomar uma decisão acerca da sobrevivência ou não do paciente. Da arte médica, o conceito passou à teologia cristã para identificar o tempo da *parousia*, da segunda vinda, com a qual se consumará a história humana em seu momento crítico, isto é, de julgamento. Nestes dois contextos, e nos que se seguiram em variados campos até chegarmos ao momento presente de economicização absoluta da vida e da política, crise identifica um momento de *deficium*, de resolução, de consumação, de julgamento e, portanto, de decisão sobre a *exceptio*, isto é, sobre aquilo que está, ao mesmo tempo, dentro e fora da norma. E por vivermos num período de crise contínua, o seu uso é o canal de normalização da excepcionalidade política (De Oliveira, 2019 319-320).

Este tópico es importante: a veces los movimientos progresistas simplemente pasan a utilizar del discurso su opuesto más duro –no el conservadurismo, con el cual debe debatir, pero el reaccionarismo que, por no tener ni fundamentos ni razón, se apropia del léxico de sus opuestos y los disloca en sentido del populismo más bajo, creando no una ambigüedad, que es natural al lenguaje, pero una anfibología, esto es, una imposibilidad de predicación y comunicación–, cayendo en la treta de tener que discutir no en los términos adecuados al debate franco y abierto, por ceder a la presión de tener que dar respuestas a demandas hechas con ardid por el opositor.

Dos ejemplos de entre los muchos posibles:

A) Caer en la trampa del discurso neoliberal de la crisis económica, y discutir cuales los programas y políticas públicas deben ser mantenidas o no. Ahora bien, si hay

una crisis en la esfera económica, ella no deriva de los investimentos en políticas públicas y programas sociales indispensables a la preservación del nivel mínimo de bienestar, empleabilidad y enfrentamiento de las causas de la pobreza extrema, aunque sí del hecho de que los gobiernos, encantados por el canto de las finanzas globales, renuncian o derogan aquellas para remunerar a los acreedores de la deuda pública con tasas de interés muy altas, deudas públicas que existen, por lo tanto, para nunca ser pagadas. Y si hoy la clase trabajadora empobrecida ha escuchado el canto de la derecha populista, es porque los progresistas, cuando se hacen del poder, actúan del mismo modo que la derecha. En los Estados Unidos, ¿cuál es la diferencia económica entre un gobierno demócrata o republicano? Y en España, ¿cuál la diferencia económica entre un gobierno del PP y del PSOE? En Brasil, ¿cuál ha sido la diferencia entre la política económica del Partido de la Social Democracia Brasileña (neoliberal) y la del Partido de los Trabajadores?

B) Caer en la discusión sobre el estatuto jurídico de los fetos o de las familias tal como han propuesto los campos conservadores o populistas desde una crisis de la moralidad.

En estos temas, vale lo que establece el Derecho Internacional de los Derechos Humanos. Por ejemplo, la cláusula “en general desde la concepción” no implica ni en el sistema interamericano de Derechos Humanos ni en lo global una determinación de que los fetos sean sujetos de derecho; por el contrario, la cláusula ha sido adoptada para atraer los Estados que ya autorizaban el aborto en sus ordenamientos nacionales cuando la discusión de la Convención Americana de Derechos Humanos (Corte Interamericana de Derechos Humanos-CIDH, Caso *Artavia Murillo* y otros, “Fecundación in vitro” vs. Costa Rica, 2012).

De semejante forma, el concepto de familia y su protección jurídica no es la misma que aquella de la concepción tradicional (heterosexual, patriarcal y con fines procreativos), cualquiera que sea su forma de composición según los estándares sociales contemporáneos de afectividad. Así, todas las formas de ajustes afectivos son de libre determinación por los sujetos (principio de la autonomía de la persona humana), desde que no sean violados determinados estándares o vulnerabilidad social (protección de los niños y adolescentes contra el abuso sexual), siendo una forma de discriminación gravísima la intromisión o la creación de normas o decisiones públicas que intervengan en la esfera familiar a partir de estándares morales mayoritarios o tradicionales (CIDH, Caso *Atala Riffo y crianzas vs Chile*, 2012; CIDH, OC 24/17, 2017).

En síntesis, no caer en la trampa es concordar que, si hay una o varias crisis, estas deben ser discutidas, y en caso de que sea posible, encontrarse una solución, teniendo los ojos fijos en la racionalidad que a veces el campo progresista abandona de forma muy preocupante, en especial en cuanto a los estándares internacionales del Derecho

Internacional de los Derechos Humanos. Pero, ¿hay una crisis ambiental? ¿Si la hay, cuáles son sus causantes?

## 2. Hannah Arendt y la “esperanza” de un nuevo planeta

Uno de los textos fundamentales para este trabajo ha sido publicado en el año de 1958. El libro se llamaría *Vita Activa* pero, por otros motivos recibió el título *The human condition*, traducido para el portugués como *A condição humana*, y para el español: *La condición humana*. Solo en la tierra natal de la autora se llamó *Vita Activa oder Vom Tätigen Leben* (Adler, 2007 388). En ese libro Hannah Arendt habla de la vida de la especie humana desde la distinción fenomenológica entre tierra (naturaleza) y mundo (comunidad política), bien como la ruptura en la tradición occidental entre vida activa y vida contemplativa. En aquella importa más las diversas formas por las cuales la especie humana ejerce su dominio sobre la naturaleza, su manutención en cuanto especie y erige un mundo de relaciones políticas que le son imprescindibles en cuanto seres racionales, vale decir, seres políticos (la distinción entre el griego *politikon zoon* y el latín *animal socialis* es uno de los puntos claves del libro de Arendt). Tanto es verdad que el elemento central es el nacimiento (Arendt, 2005 15-20), cuando el ser humano surge completamente nuevo en el mundo, y no la muerte y la idea de vida eterna (*zoe aionios*). La natalidad, en efecto, es la razón por la cual la especie humana forma, a lo largo de los tiempos, la idea y esencialidad de la educación (Arendt, 2000 221-47).

En el prólogo del libro, donde Arendt presenta las bases esenciales de su trabajo y en el cual establece la distinción tierra y mundo, ella narra el significado histórico del lanzamiento del Sputnik, el primer aparato hecho por las manos humanas a girar en el espacio, principalmente en relación a la pretensión de la raza humana de vivir fuera de las amarras de la tierra, cuya síntesis se escribió en el obelisco del túmulo de un famoso científico ruso: “La humanidad no ha de permanecer para siempre presa a la tierra” (Arendt, 2005 9).

Para Arendt, esta forma de pensamiento procura establecer un paralelo entre prisión y cercenamiento de la libertad y la vida en la tierra, como si fuera posible y deseable tener otros lugares en los cuales la especie humana pudiese vivir. En síntesis, como si la tierra, entendida como el conjunto de condiciones naturales indispensables a la vida humana fuese descartable y absolutamente sustituible. Pero, para ella

A terra é a própria quintessência da condição humana e, ao que sabemos, sua natureza pode ser singular no universo, a única capaz de oferecer aos seres humanos um habitat no qual eles podem mover-se e respirar sem esforço nem artifício. O mundo –artifício humano– separa a existência do homem de todo ambiente artificial, mas a vida, em si, permanece fora desse mundo artificial, e através da

vida o homem permanece ligado a todos os outros organismos vivos. (Arendt, 2005 10)

La concepción de Arendt difiere no en sustancia, pero de grado de aquella que Fritoj Capra denomina de ecología profunda, cuyo fundamento es la teoría ecológica sistémica. Capra, partiendo del concepto de revolución científica de Thomas Kuhn, afirma que no es más posible sostener una concepción que haga separación entre el “mundo” de la especie humana y la naturaleza, que hace de este un mero consumidor- destructor del medio ambiente desde la idea de no finitud de los recursos ambientales. Ni la naturaleza es infinita en su capacidad de renovarse, ni la especie humana puede comportarse como se estuviese en un jardín cuyos recursos fueran dispuestos como regalo gratuito, sin ninguna preocupación, sea con uno mismo, con el otro o con la propia naturaleza.

Esta concepción antropocéntrica-egoística ha sido representada del siguiente modo por Banksy:

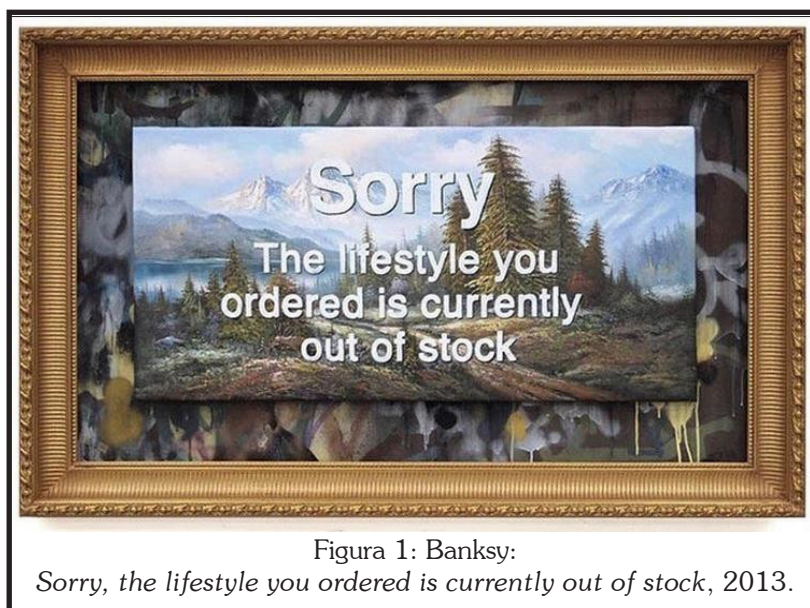


Figura 1: Banksy:  
*Sorry, the lifestyle you ordered is currently out of stock*, 2013.

En efecto, la idea moderna de que cabe a la especie humana dominar la naturaleza por el quiebre de la “magia” que las interpretaciones anteriores le otorgaban, de modo de que pasaran a ser señores y no esclavos (Adorno, y Horkheimer, 1999 17-62), llevó al actual punto de ruptura, no solo de la acción del hombre sobre la naturaleza, también de la eliminación efectiva de la capacidad de sobrevida de la especie humana y de las demás.

La misma cultura que valoriza las grandes conquistas de la capacidad técnico-científica o artística que la especie humana es capaz de alcanzar –del lanzamiento de un artefacto que yace a años luz de su sistema solar a las más bellas y estimulantes obras de arte–, es aquella que destruye su medio ambiente sin la menor consideración sea con la vida del otro, ya sea con las vidas de otras especies sensitivas o no.

Así, Banksy, en su pintura llamada *Show me Monet*:



Figura 2: Banksy: *Show me Monet*, 2005.

Así, Capra aporta su concepción holística de medio ambiente y ecología, negando que la supervivencia humana sea posible fuera de las condiciones naturales que le son dadas por su propia naturaleza fisio-biológica. No hay otra forma o condición para ella que asumir integralmente eso y pasar a actuar con responsabilidad, una vez que esa

visão de mundo holística, [...] concebe o mundo como um todo integrado, e não como uma coleção de partes dissociadas. Pode também ser denominado visão ecológica, se o termo “ecológica” for empregado num sentido muito mais amplo e mais profundo que o usual. A percepção ecológica profunda reconhece a interdependência fundamental de todos os fenômenos, e o fato de que, enquanto indivíduos e sociedades, estamos todos encaixados nos processos cíclicos da natureza (e, em última análise, somos dependentes desses processos). [...] A ecologia rasa é antropocêntrica, ou centralizada no ser humano. Ela vê os seres humanos como situados acima ou fora da natureza, como a fonte de todos os valores, e atribui apenas um valor instrumental, ou de “uso”, à natureza. A ecologia profunda não separa seres humanos –ou qualquer outra coisa– do meio ambiente natural. Mundo não como uma coleção de objetos isolados, mas como uma rede de fenômenos que estão fundamentalmente interconectados e são interdependentes. A ecologia profunda reconhece o valor intrínseco de todos os seres vivos e concebe os seres humanos apenas como um fio particular na teia da vida (Capra, 1997 16-17).

El estencil de Banksy, abajo reproducido, presenta de forma amplia esa idea holística que liga el destino de la especie humana al medio ambiente, que no es suyo, pero sí compartido por todas las formas de vida, sensitivas o no.



Figura 3: Banksy: *Season's Greetings*, 2018.

Horacio, en uno de sus poemas ha prevenido que “*naturam expellas furca, tamen usque recurret*” (Azevedo, 1952 439). La misma especie que contamina las condiciones ambientales esenciales a la su vida y de las demás especies es aquella que más sufre las consecuencias de ese actuar, principalmente de los grupos más vulnerables, como los niños y los ancianos, que son grupos que sufren dolencias cardiovasculares y respiratorias que llevan a la muerte (Pesquisa Fapesp, 1997).

En síntesis, como ya lo dice Horacio y lo demostró Banksy, no se puede expulsar la naturaleza a golpes y esperar que no haya ninguna consecuencia al modo y condiciones de vida de la especie humana. Sin embargo, la más grande y destacada diferenciación entre el pensamiento de Arendt y de Capra no es, como se puede percibir, la idea de que el medio ambiente es la *conditio per quam* a la vida humana, y su preservación la *conditio sine qua non* para su supervivencia en cuanto especie, sino los fundamentos últimos en que los dos se estriban para nortear sus trabajos. En Arendt el fundamento es escéptico; el de Capra es transcendental.

En efecto, Arendt afirma que “a existência humana tal como nos foi dada é um dom gratuito vindo do nada (secularmente falando)” (2005 10), dando la exacta

comprensión de que no hay un fundamento trascendental que pueda dar sentido a la vida humana que no sea su responsabilidad frente a la alteridad de la vida natural y la otredad en cuanto decisión política de cuidado con uno mismo y el otro. Ya Capra inserta como fundamento de su ética ambiental una vinculación inmediata con los pensamientos y religiones orientales, en particular el budismo, y los movimientos místicos del cristianismo (Capra, 1997 17).

Entre uno y otro, el pensamiento de Arendt parece tener una mayor adecuación a los postulados de una ética de naturaleza escéptica, la única que tiene la capacidad de fundamentar la idea de un pacto intergeneracional. ¿Y por cuál razón? Es que entre generaciones es posible que no ocurra el signo de naturaleza metafísica que la concepción de Capra sustenta, en cuanto que aquella que parte de la nada para un lugar ninguno, en sentido metafísico permite la emergencia de una ética humana, demasiado humana, y por eso mismo adecuada a la formación de una relación entre las generaciones que parte del común (el nacimiento y la vida), y no del particular (la creencia en el más allá y la *zoe aionios*). En síntesis, es el mundo asumiendo su compromiso político con la tierra y la vida, sea cual sea, y no la asunción de una orden trascendente al cual no todas las personas son obligadas a concordar debido a la libertad de conciencia.

### **3. El derecho al medio ambiente sano y el pacto intergeneracional**

El asunto debatido en este tópico presupone la comprensión de dos características esenciales del Derecho Internacional de los Derechos Humanos: la indivisibilidad y la interdependencia. La indivisibilidad es comprendida por medio del atributo según el cual todos los derechos humanos tienen el mismo grado de exigibilidad y relevancia jurídica. Así, sea cual sea el derecho humano –civil, político, económico, social o cultural, según la tipología general presume en el Pacto Internacional de los Derechos Civiles y Políticos y en el Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales–, todos gozan del mismo grado de exigibilidad jurídica, no existiendo una jerarquía entre los mismos, ni una afectación en su exigibilidad y efectividad por los Estados, en razón de la especie de obligación impuesta por el programa normativo de la norma, en tanto una abstención o una prestación. Además, en el caso concreto de ocurrir un conflicto entre normas de derechos humanos, deberá su aplicador solucionarlo con arreglo a los principios de la concordancia práctica y la cláusula *pro homine*, vale decir, la regla más favorable a la persona humana (De Oliveira, 2016 112-15).

A su vez la interdependencia identifica el atributo de la integración sistémica entre las normas de derechos humanos, como lo evidencia la Declaración y Programa de Acción de Viena (Catedra Unesco de Derechos Humanos da UNAM), en los siguientes apartados:

Todos los derechos humanos son universales, indivisibles e interdependientes y están relacionados entre sí. La comunidad internacional debe tratar los derechos humanos en forma global y de manera justa y equitativa, en pie de igualdad y dándoles a todos el mismo peso. Debe tenerse en cuenta la importancia de las particularidades nacionales y regionales, así como de los diversos patrimonios históricos, culturales y religiosos, pero los Estados tienen el deber, sean cuales fueren sus sistemas políticos, económicos y culturales, de promover y proteger todos los derechos humanos y las libertades fundamentales. [...]

La democracia, el desarrollo y el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales son conceptos interdependientes que se refuerzan mutuamente. La democracia se basa en la voluntad del pueblo, libremente expresada, para determinar su propio régimen político, económico, social y cultural, y en su plena participación en todos los aspectos de la vida. En este contexto, la promoción y protección de los derechos humanos y de las libertades fundamentales en los planos nacional e internacional deben ser universales y llevarse a cabo de modo incondicional. La comunidad internacional debe apoyar el fortalecimiento y la promoción de la democracia, el desarrollo y el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales en el mundo entero.

Así, según el Derecho Internacional de los Derechos Humanos, solo hay desarrollo y democracia si se respetan los derechos humanos, valiendo lo mismo para los demás ejes de la relación de interdependencia. Hay una falsa dicotomía entre economía y vida; desarrollo y sustentabilidad; principio mayoritario y protección de las minorías, una vez que los elementos de la ecuación son indivisibles e interdependientes, no existiendo el uno sin el otro (De Oliveira, y Moreira, 2016 115-131; De Oliveira, y Moreira, 2019 157-172).

En este sentido se manifestó la Corte Interamericana:

De esta relación de interdependencia e indivisibilidad entre los derechos humanos, el medio ambiente y el desarrollo sostenible, surgen múltiples puntos de conexión por los cuales, como fue expresado por el Experto independiente, “todos los derechos humanos son vulnerables a la degradación ambiental, en el sentido de que el pleno disfrute de todos los derechos humanos depende de un medio propicio”. En este sentido, el Consejo de Derechos Humanos ha identificado amenazas ambientales que pueden afectar, de manera directa o indirecta, el goce efectivo de derechos humanos concretos, afirmando que i) el tráfico ilícito y la gestión y eliminación inadecuadas de productos y desechos tóxicos y peligrosos constituyen una amenaza grave para los derechos humanos, incluidos el derecho a la vida y a la salud; ii) el cambio climático tiene repercusiones muy diversas en el disfrute efectivo de los derechos humanos, como los derechos a la vida, la salud, la alimentación, el agua, la vivienda y la libre determinación, y iii) la degradación ambiental, la desertificación y el cambio climático mundial están exacerbando la miseria y la desesperación, con consecuencias negativas para la realización del derecho a la alimentación, en particular en los países en desarrollo (CIDH, 2017 25).

No hay ninguna duda sobre la interdependencia entre derechos humanos y medio ambiente, una vez que el Derecho Internacional de los Derechos Humanos expresamente reconoce el derecho al medio ambiente sano como un derecho humano

de expresión universal y transindividual caracterizado por la titularidad difusa, vale decir, por sujetos indeterminados o indeterminables que se relacionan en una base fáctica. En efecto, conforme con lo visto antes, la Corte Interamericana expresamente reconoció este derecho en su Opinión Consultiva n° 23/2017, estableciendo, con arreglo a eso, condiciones para la imputación de responsabilidad internacional a los Estados por violación a los derechos humanos en contexto de daños ambientales, inclusive en caso de daños ambientales transfronterizos.

Pero no solamente eso. La Corte Interamericana, en el caso *Cuscul Pivaral y otros vs. Guatemala*, reconoció como consecuencia al derecho a una vida digna la obligación de los Estados de asegurar el desarrollo progresivo, expresamente vinculado a la idea de implementación progresiva y continua de los derechos económicos, sociales y culturales de conformidad con el Protocolo de San Salvador y la Convención Interamericana, incluso en el ámbito del derecho al medio ambiente sano.

En ese contexto, se puede afirmar con precisión razonable que, siendo la vida humana una de las diversas dimensiones presentes en el derecho al medio ambiente sano y, por ende, de la necesidad de su protección, no existe la posibilidad concreta de que la especie humana logre mínimamente dislocarse del medio ambiente, en torno a lo cual no existe un adentro y un afuera. Desde la perspectiva sistémica, hay solamente un adentro, y lo mismo acontece con la absoluta capacidad que los hombres tienen de manipular y transformar la naturaleza; su destino está irremediabilmente ligado a ella.

El Derecho Internacional Ambiental y el Derecho Internacional de los Derechos Humanos, así han establecido una obligación moral, política y jurídica en las relaciones intergeneracionales: los pactos de corresponsabilidad y cuidado con el medio ambiente que la generación actual debe tener con relación a la generación futura (Da Silva y Maganhini, 2019 265-78).

#### **4. Del abandono...**

La naturaleza de este trabajo debería prescindir la exigencia de una “conclusión”, al menos aquella que surge preestablecida por la epistemología en la forma de la lógica de la pesquisa científica –problema, hipótesis, resultado de la pesquisa y conclusión–. Trabajos como este, por el contrario, deberían adoptar la suposición agambeniana del abandono, así concebida

Coloro che hanno letto e compreso le parti precedenti di quest'opera sapranno che non devono aspettarsi né un nuovo inizio né tanto meno una conclusione. Occorre, infatti, revocare decisamente in questione il luogo comune, secondo cui è buona regola che una ricerca cominci con una *pars destruens* e si concluda con una *pars construens* e, inoltre, che le due parti siano sostanzialmente e formalmente distinte. In una ricerca filosofica, non soltanto la *pars destruens* non può

essere separata dalla *pars construens*, ma questa coincide in ogni punto senza residui con la prima (Agamben, 2014 9).

En este sentido, las consideraciones abajo hechas toman como norte dos ideas complementarias. La primera es esta: siempre se ha pensado la educación como la forma por la cual las generaciones presentes y pasadas se preocupan en instruir y formar a las nuevas generaciones. En síntesis, la educación tiene un componente amoroso por el cual se forma a los próximos habitantes de la Tierra para que ellos tengan (o no) responsabilidad para con la ciudad y la tierra.

Arendt sintetiza muy bien esa idea de la siguiente forma:

A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele e, com tal gesto, salvá-lo da ruína que seria inevitável não fosse a renovação e a vinda dos novos e dos jovens. A educação é, também, onde decidimos se amamos nossas crianças o bastante para não expulsá-las de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos, e tampouco arrancar de suas mãos a oportunidade de empreender alguma coisa nova e imprevista para nós, preparando-as em vez disso com antecedência para a tarefa de renovar um mundo comum (2000 247).

¿Qué es un acto de amor? En sentido ético, es la forma gratuita por la cual se expresa el cuidado y la responsabilidad mediante diversas formas y acciones para con el otro, sea quien sea, buscando con eso preservar la vida, los derechos y relaciones humanas. Y como nada de eso existiría sin la Tierra –*la conditio per quam*, en sentido escéptico, por la cual la humanidad existe–, el amor debe ser dirigido a la protección del medio ambiente. ¿Qué ocurre cuando el amor es sustituido por el odio a uno mismo y al Otro, a la alteridad de otras formas de vida?

Banksy representó esto en estencil



Figura 4: Banksy: No title, 2020.

No solo la vida humana, como la vida en general está amenazada por la estupidez de una sociedad de consumidores-destructores, que más se asemejan a saltamontes hambrientos. El resultado es tanto la eliminación del *munus*, vale decir, la obligación y responsabilidad gratuita que se debe tener para con la comunidad humana (Esposito, 2010 369-382), como la imposibilidad de educar para amar, sino odiar.

En ese sentido, la posibilidad de un pacto intergeneracional queda reducido a una nada, que puede ser comprendido en este último estencil de Banksy:



Figura 5: Banksy: No Title, 2020.

Una generación como la actual, a pesar de tener todas las informaciones indispensables para detener el colapso climático que cae sobre el mundo, no tiene ninguna preocupación en entregar condiciones de vida digna a la generación que la venga a suceder, salvo el odio que tiene de sí misma y su propia especie. Lo que resta es la capacidad de desesperanza, en cuanto a la necesidad de recomponer las relaciones humanas para con ella misma y la naturaleza en justos términos.

Sobre esto, Agamben ha dicho:

Estou muito feliz que você me fez essa pergunta, já que muitas vezes eu encontro com pessoas que me chamam de pessimista. Em primeiro lugar, em um nível pessoal, isto não é verdade em todos os casos. Em segundo lugar, os conceitos de pessimismo e de otimismo não têm nada a ver com o pensamento. Dêbord citou muitas vezes uma carta de Marx, dizendo que “as condições desesperadoras da sociedade em que vivo me enchem de esperança”. Qualquer pensamento radical sempre adota a posição mais extrema de desespero. Simone Weil disse: “Eu não gosto daquelas pessoas que aquecem seus corações com esperanças vazias”. Pensamento, para mim, é exatamente isso: a coragem de desesperança. E isso não está na altura do otimismo? (Agamben, 2014)

En este sentido, tener, en tiempos como los actuales, el coraje de desesperanzarse es una obligación política de última grandeza a ser compartida entre las presentes y futuras generaciones.

### **Bibliografía citada**

- Adler, Laure. *Nos passos de Hannah Arendt: biografia*. Tradução de Tatiana S. Levy y Marcelo Jacques, Record, São Paulo, 2007.
- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *Conceito de Iluminismo*. Adorno. Nova Cultural, São Paulo, 1999, pp. 17-62.
- Agamben, Giorgio. "Thought is the courage of hopelessness: an interview with philosopher Giorgio Agamben." Cerf Julliet. *Verso Books*, [www.versobooks.com/blogs/1612-thought-is-the-courage-of-hopelessness-an-interview-with-philosopher-giorgio-agamben](http://www.versobooks.com/blogs/1612-thought-is-the-courage-of-hopelessness-an-interview-with-philosopher-giorgio-agamben).
- . *L'uso dei corpi. Homo sacer IV, 2*. Neri Pozza, Vicenza, 2014.
- . "A quem se dirige a poesia?" Tradução de Marcus V X de Oliveira. De Oliveira, Marcus Vinícius Xavier et al. *Direitos Humanos às bordas do abismo: interlocuções entre Direito, Filosofia e Artes*. Editora Praia, Vila Velha, 2018, pp. 611-15.
- Arendt, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa, Perspectiva, São Paulo, 2000.
- . *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2005.
- Ayala Carao, Carlos, y María Daniela Rivero. "Artículo 4. Derecho a la Vida." Christian Steiner y Patricia Uribe. *Convención Americana sobre Derechos Humanos. Comentada*. Suprema Corte de Justicia de la Nación/Fundación Konrad Adenauer Stiftung, Ciudad de Mexico/Bogotá, 2014, pp. 112-30.
- Capra, Fritjof. *Teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. Tradução de Newton Roberval Eichenberg, Cultrix, São Paulo, 1997.
- Catedra Unesco de Derechos Humanos da UNAM. Declaración y Programa de Acción de Viena.  
[catedraunescodh.unam.mx/catedra/pronaledh/images/stories/1993\\_DeclaracinPrograma\\_Acc\\_Viena.pdf](http://catedraunescodh.unam.mx/catedra/pronaledh/images/stories/1993_DeclaracinPrograma_Acc_Viena.pdf)
- Corte Interamericana de Derechos Humanos. *Caso Artavia Murillo e outros ("fecundação in vitro") vs. Costa Rica*. Sentença. 28 novembro 2012, p. 139.
- . "Caso Atala Riffo e criança vs Chile." *Corte IDH*, 24 fevereiro 2012, p. 101.
- . "Opinión Consultiva OC-24/17. Identidad de Género, e Igualdad y no Discriminación a Parejas del Mismo Sexo." *Corte IDH*, 24 noviembre 2017, p. 145.
- . "Opinión Consultiva OC-23/17. Medio Ambiente e Derechos Humanos. Obligaciones Estatales en Relación con el Medio Ambiente en el Marco de la Protección y Garantía

de los Derechos a la Vida y a la Integridad Personal. Interpretación y Alcance de los Artículos 4.1 y 5.1, en Relación con los Artículos 1.1 y 2 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos.” *Corte IDH*, 15 de noviembre 2017, p. 102.

Da Silva, Layde Lana Borges, y Thais Bernardes Maganhini. “Direito Internacional Ambiental: solidariedade intergeracional na pós-modernidade transnacional.” Marcus Vinícius Xavier De Oliveira. *O Direito Internacional e (sua) Filosofia*. De Castro, São Carlos, 2019, pp. 265-78.

De Oliveira, Marcus Vinícius Xavier, y David Alves Moreira. “Direito ao desenvolvimento, políticas públicas e os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável: uma compreensão desde o princípio da interdependência.” Organização. Renata Pinto y Ricardo Glasenapp. *Propostas para uma nova nação: o futuro do Brasil em perspectiva*. Editora D’Plácido, Belo Horizonte, 2019, pp. 157-72.

---. “Ensaio sobre o conceito de desenvolvimento.” Organização. Leno Francisco Danner y Marcus Vinícius Xavier de Oliveira. *Direito e/ ao desenvolvimento: ensaios transdisciplinares*, Editora Fi, Porto Alegre, 2016, pp. 115-32.

De Oliveira, Marcus Vinícius Xavier. “(Por nenhum) Decreto.” *ISSL Paper. The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature*. vol. 12, 2019. 13 setembro 2020. [amsacta.unibo.it/6108/](http://amsacta.unibo.it/6108/)

---. “A derrogação da Lei de Anistia no caso brasileiro: um dilema entre a imprescritibilidade e a proibição de irretroatividade. Uma análise a partir da cláusula *pro homine* e do postulado da razão prática.” *Revista Opinião Filosófica*, vol. 8, nº 1, 2017, pp. 203-51.

---. “El Derecho Internacional en Banksy: interlocuciones entre derecho internacional, filosofía política y street art.” *Revista de la Secretaria del Tribunal Permanente de Revisión del Mercosur*, vol. 8, nº 15, 2020, pp. 186-207.

---. “Os Direitos Humanos e a pedagogia do medo. Uma leitura desde uma espiadela «Na Construção da Grande Muralha», de Franz Kafka.” Organização. Marcus Vinícius Xavier de Oliveira. *Direito Internacional e (sua) Filosofia*, De Castro, São Carlos, 2019, pp. 319-31.

Esposito, Roberto. “Filosofia e biopolítica.” Tradução de Marcus Vinícius Xavier de Oliveira. *Etic@. An International Journal for Moral Philosophy*, vol. 2, nº 9, 2010, pp. 369-82.

Horváth, Elemér. *A palavra final*. Tradução de Barreto Guimarães. [mesquita.blog.br/elemer-horvath-versos-na-tarde-blog-do-mesquita](http://mesquita.blog.br/elemer-horvath-versos-na-tarde-blog-do-mesquita).

Pesquisa Fapesp. “A poluição causa doenças e mata.” *Revista Pesquisa Fapesp*, 1997. [revistapesquisa.fapesp.br/a-poluicao-causa-doencas-e-mata/](http://revistapesquisa.fapesp.br/a-poluicao-causa-doencas-e-mata/)

Santos, Boaventura de Souza. *A Crítica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da Experiência. Para um Novo Senso Comum: A Ciência, o Direito e a Política na Transição Paradigmática*. Editora Cortez, São Paulo, 2001.

Silva, Arthur Vieira de Rezende. *Phrases e Curiosidades Latinas*. José Bushatsky, Rio de Janeiro, 1952.

## La interferencia de la entidad animal en la psiquis del hombre en el cuento “Muerte por alacrán” de Armonía Somers

Mariana Sosa

(Consejo de Educación Secundaria  
Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** El artículo analiza la interferencia de la entidad animal en el discurso de los personajes en el cuento “Muerte por alacrán” de la escritora uruguaya Armonía Somers, perteneciente al libro *La rebelión de la flor* (1994). En el análisis puede verse como Armonía Somers juega con la construcción de pares y opuestos, visible entre los personajes y los espacios, en una consecuente cadena de desnaturalización de la realidad. En este sentido, la proyección discursiva que nace de este encuentro es la del mutante, por momentos ejercida en el territorio animal, por otros en la del humano.

**Palabras clave:** Mutante, Discurso, Hombre, Alacrán.

**Abstract:** The article analyzes the interference of the animal entity in the speech of the characters in the story “Muerte por alacrán” by the Uruguayan writer Armonía Somers, which belongs to the book *La rebelión de la flor* (1994). In the analysis it can be seen how Armonía Somers plays with the construction of pairs and opposites, visible between the characters and the spaces, in a consequent chain of denaturing reality. In this sense, the discursive projection that arises from this encounter is that of the mutant, at times exercised in the animal territory, at others in that of the human.

**Keywords:** Mutant, Discourse, Man, Scorpion.

*Recibido:* 9 de agosto. *Aceptado:* 19 de noviembre.

En este artículo se procederá a analizar la interferencia de la entidad animal en el discurso de los personajes en el cuento “Muerte por alacrán” de la escritora uruguaya Armonía Somers, perteneciente al libro *La rebelión de la flor* (1994). En principio, es necesario reafirmar el concepto que instala Ángel Rama (1972) para agrupar a aquellas y

---

1. Docente de Literatura egresada del Centro Regional de Profesores del Centro, ha participado en congresos y coloquios a nivel nacional, escrito artículos y reseñas en revistas de México y Uruguay. Es miembro desde el año 2017 del Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante, publicó el artículo “Subversión discursiva en los minotauros de Borges y Cortázar” para el libro *El agua, la selva y el laberinto* (2018), en el ámbito del Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante (GENM).

aquellos escritores denominados *raros* de la literatura uruguaya, hacedores de una narrativa no-lógica, monstruosa, distorsionada de los límites realistas, elocuente en el aspecto psicológico y predominantemente abyecta. En el artículo “El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa” de Jorge Olivera (2005) el autor dice de este grupo de los raros: “No se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo Sur. Si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración del mundo” (44). Acto seguido, agrega que esta producción literaria se caracteriza por construir universos insólitos que se relacionan con universos oníricos, causando un alejamiento de las leyes del universo externo, construyendo con pura libertad (Olivera, 2005). En este sentido, Armonía Somers juega con la construcción de pares y opuestos, visible entre los personajes y los espacios, en una consecuente cadena de desnaturalización de la realidad. Ambos elementos (personaje-espacio) se interconectan, al punto de leer un único cuerpo que se desdobra en niveles de claridad y oscuridad en la profundidad del relato. La proyección discursiva que nace de este encuentro es la del mutante, por momentos ejercida en el territorio animal, por otros en la del humano.

El animal, en este caso un insecto de la fila de los arácnidos venenosos: el alacrán, pervierte la psiquis del humano mediante la inoculación de su veneno. El conflicto se instala en el territorio híbrido humano/animal, la frontera –que no se aleja de lo histórico ni de lo social– ahonda y oscurece este encuentro. El alacrán se introduce en la sangre del humano y su ADN sufre la mutación, el proceso metamórfico que lleva a la palabra del humano a los límites del animal. La inoculación irrumpe en la otra ontología y se resquebraja todo un sistema de clases que comienza a expulsar su rechazo, la incomodidad casi salvaje entre quienes están al servicio y quienes operan el poder. Se visibilizan los límites entre los depredadores y la presa, quien come y es comido, entre aquello que mira el barro y quien se ensucia en la profundidad.

La introducción al cuento se suscita a través de la descripción y de la voz de los primeros personajes en viaje hacia la mansión, en un camión cargado de leña y con esa presencia diferente a la humana, la del escorpión –detectada y referenciada– que les asusta, aunque la aceptan como un tipo de intromisión normal dentro de su indigna rutina laboral. Esto lleva a pensar al alacrán como un animal reconocido –aunque temible– dentro de un espacio de marginalidad y peligrosidad familiar. La presencia de esta entidad ajena, por momentos conduce al lector a realizar un esfuerzo por delimitar de manera exacta y certera la ubicación de una u otra ontología dentro del cuerpo de la narración, lo cual aumenta la imposibilidad de definir un discurso único, ya que la peligrosidad se mueve, conforme la mutación se desplaza.

El narrador plantea: “Más bien sería cuestión de hacer alguna referencia a lo otro que venía a sus espaldas, algo de la dimensión de un dedo pulgar, pero tan poderoso como una carga de dinamita o la bomba atómica” (Somers, 1994 114). Las referencias al alacrán, aunque no específicas sí evidentes, lo trasladan a un nivel alterno y subalterno de un espacio de inespecificidad del poder. Lo otro no es el carácter de animalidad que posee, lo otro es la peligrosidad que encarna su existencia al atender la sincronía de lo de adentro y lo de afuera. Lo corpóreo, aunque importante, se desgaja y desnuda la facultad de mirar hacia la carga que se deposita en aquella pequeña figura: la posibilidad de transformar, mutar, desmontar a su diferente. Su poder y ejercicio se hacen visibles a partir de la palabra directa de los personajes: “–No ha dejado de punzarme el hijo de perra durante todo el viaje. Con cada sacudida en los malditos baches, me ha dado la mala espina de que el alacrán me elegía como candidato– dijo el apopléptico no pudiendo aguantar más su angustia contenida [...]” (114). Y, así como la traición, casi como un puñal por la espalda o la muerte que espera agazapada, el alacrán es la sombra que baila y afina el ritual de espejos y miedos del inconsciente. Julia Kristeva habla de la condición de ser un sujeto viviente cuando en la expulsión y en el descarte de toda esa mierda que está guardada, se escapa la vida por encima los límites, allí es donde se es, aunque sea basura, aunque sea veneno (Kristeva, 2006). El alacrán es, por lo que altera, por la agresividad que encarna su presencia que tira hacia afuera, no es un vampiro, es una mosca que, intrusa, huele la carne de su oponente y amenaza su cuerpo con la aniquilación.

La mención al alacrán es agresiva y violenta, porque su acción evidencia y esconde a la vez una estrategia particularmente implacable. Adquiere dimensiones desmesuradas, dado que lo que contiene en su interior es mortal. Esta amenaza es objeto de la conciencia de los hombres y su relación con el mundo animal; ellos le atribuyen al alacrán la capacidad de seleccionar al sujeto receptor de su veneno, adivinándolo poseedor de la entera noción de lo que implica su acción. Por consiguiente, en este último punto existen dos elementos a destacar para el posterior análisis y desarrollo; en primera instancia, se reconoce un sujeto que transporta lo que encierra en su interior y lo proyecta, expulsa, inocula, a un(os) individuo(s); a este sujeto inyector se lo puede denominar “la entidad que transfiere”. El segundo sujeto es el receptor, el que guarda, el que contiene por un proceso involuntario de recepción aquello que le es externo a su ADN, a su fisonomía humana. A este individuo receptor se lo puede nombrar “la entidad alterada”.

Al momento que este binomio se instala por la presencia de dos entidades en mutuo vínculo, existe una relación de poder que puede ser visualizada desde la perspectiva que plantea Foucault (1996), en la que alguien ejerce poder sobre un otro, y elementos como la desigualdad y la coerción modifican y determinan a ambas partes. Esto es percibido cuando los personajes en camino a la casa con la presencia de esa fi-

gura otra que los acompaña, afirman en conjunto: “Y si el bicho nos encaja su podrido veneno, paciencia. Se revienta de eso y no de otra peste cualquiera. Costumbre zonza la de andar eligiendo la forma de estirar la pata” (Somers, 114). El hombre acepta y nombra a esta entidad que toma poder, y al nombrarla lo coloca en su carácter de dueña del espacio, de la vida, de la muerte humana y de la naturaleza (Segato, 2016), reformulando el espacio de desigualdad, redefiniendo asimetrías de poder. El animal ejerce una nueva autoridad, una autoridad peligrosa. Esto no es extraño para ninguna de las dos entidades, pues los ámbitos de fuerza les preceden, y, a su vez, los crean. El ámbito: el camino, un punto en el espacio, un no lugar, configura el domino que construye el miedo. En este binomio que se representa al hombre y al animal separados por un límite que es susceptible a ser derribado, subvertido, modificado, se presenta una nueva dualidad entre quien adquiere poder (el alacrán) y entre quien es sometido a este poder (el hombre). Una nueva dualidad que arriba para contaminar a la hegemónica y, en consecuencia, visibilizar la presencia del animal. Al respecto, Foucault (1996) expresa lo siguiente:

La transgresión es un gesto que concierne al límite; es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen mismo. La raya que ella cruza podría ser efectivamente todo su espacio. El juego de los límites y de la transgresión parece estar regido por una sencilla obstinación: la transgresión salta y no deja de volver a empezar otra vez a saltar por encima de una línea que de inmediato, se cierra en una ola de escasa memoria... (127)

La transgresión que se manifiesta se vislumbra bajo la intervención y modificación del orden establecido por una presencia abyecta que inocular su veneno y pervierte las estructuras. Corrompe el orden de las cosas y, dentro de este caos que también es un orden, se sucede el delirio y las alucinaciones del mayordomo, que lo llevan a límites incluso infranqueables para su propia conciencia, determinada por el orden de un espacio al que está adaptado:

Se sacudió con las manos el polvo del traje y empezó a ascender la escalera de caracol que iba al hall de distribución de la planta principal. Volvió a mirar con desesperanza el mundo de los objetos. Desde los zócalos de madera a las vigas del techo, casualmente lustradas color alacrán, desde las molduras de los cofres a las bandejas entreabiertas de algunos muebles, el campo de maniobras de un huésped como aquel era inmenso. (Somers, 1994 118)

El personaje del mayordomo que recibe al camión con leña es una figura silenciosa, representa y materializa a una familia de clase social elevada, distinguida, contrasta con la imagen del alacrán y el camión de leña, y los dos individuos sudorosos que vienen en él. Depositado en un lugar depurado y pintado de pulcritud, el alacrán arriba entre los leños, desde una suciedad hiriente y ruín, a inocular y por consiguiente a rupturar. Bajo esta idea es importante señalar que la transgresión es inacabada, no deja de volver a em-

pezar porque los juegos de binomios que hacen a la relación animal-humano marcan la cadena de elementos, opuestos y diferenciados, que remiten a espacios de significación y de poder híbridos.

El par antes mencionado, conformado por dos entidades que se contraponen desde una constitución psicológica, física, cognitiva y ontológica, se relaciona de forma tal que la reciprocidad de ambos delimita la realidad de dos sujetos que se atraen y se expulsan. Como fuerzas centrífuga y centrípeta, ambos esperan a que alguno de los dos se mueva para oponerse y tratar de neutralizar la acción de poder. La entidad que transfiere el veneno, esa sustancia tóxica que viaja por canales específicos del cuerpo humano hasta llegar a las membranas que modifican el comportamiento celular del hombre, genera un movimiento por medio de la picadura, acto belicoso que requiere necesariamente un sujeto al cual trasladar la toxina, la podredumbre, el individuo infectado, irrumpido, la entidad alterada.

El hombre es alterado en su constitución por un veneno de origen animal, y de esa manera está siendo constituido por algo que le es ajeno, por una parte de esa entidad que lo irrumpe, difuminándose, de algún modo, las fronteras, el límite entre una entidad y otra. La hibridación se produce a través de la consanguinidad, del envenenamiento, a través de la transfusión, del traspaso de materiales de una entidad a otra, cuando se suspende la presencia del hombre monolítico y el animal monolítico, cuando desaparecen los dos para habilitar el espacio del híbrido, del mutante/hombre/arácnido que domina el relato a partir de este hecho. De esta forma, como plantea Chiappo (1999) en *El animal profundo: perfil psicológico del hombre*: “El hombre, súbitamente, se convierte, a nuestra mirada, en un animal interesante, tiene espesor psíquico interno, tiene superficie y fondo. El hombre es un animal de trasfondos” (36).

En este sentido, la perversión de ambas entidades y, por ende, su suspensión e indeterminación en el relato se manifiesta de forma radical y lleva al lector, por momentos, a espacios e intervalos de confusión interpretativa. Los canales de significación se trasponen, se atraviesan, y con ellos emerge la especificidad de la participación del ser híbrido en el relato. La muerte del hombre, causada por el alacrán, como lo plantea desde un principio el título, es la muerte de su ontología como tal, de su existencia bajo límites diferenciales. La muerte de su lengua de claridad, del discurso ideológico que permite reconocerlo dentro de su especie, es la muerte y suspensión de la psiquis humana que da paso al discurso del mutante.

Desde una perspectiva transversal, Benveniste, en su libro *El hombre en la lengua* (1978), plantea lo siguiente: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de «ego»” (180). El resultado del producto entre hombre/animal instala un

discurso que se gesta en su subjetividad interna indiferenciada. El híbrido puede decir Yo, por lo tanto su ego es posible de ser interpretado porque el mutante se eleva, y con él su discurso. El discurso de esta entidad doble, que se adueña de la psiquis del hombre por medio del veneno del alacrán que interfiere en su sangre, puede ser visto como un efecto que se instala interpelando y modificando los horizontes en un nuevo espacio de la lengua, de la escritura, de la literatura.

Esto que acontece en el cuerpo del humano, es a lo que Chiappo refiere cuando menciona la idea de “caja exquisita”, el cuerpo humano como caja, un objeto donde se guarda, se conserva, se acoge aquello que llega desde un espacio diferente, creando un universo de profundidad en el que la psiquis, el inconsciente, también se ve dominado. Es en este punto en el que es necesario detenerse, porque el proceso metamórfico se produce en el cuerpo del humano, en la entidad alterada, puede detectarse allí, y por tal motivo es susceptible a ser reconocido en el discurso del híbrido. La llegada del alacrán a la casa es presentada desde una perspectiva que se eleva para diferenciarse, su participación es diferencial, ominosa.

De pronto, y luego de catorce años de relativa confianza entre él y las cosas, viene a agregarse una pequeña unidad, mucho más reducida en tamaño que las miniaturas que se guardan en la vitrina de marfiles, pero con movimiento propio, con diseños tan elementales como maléficos. Y ahí, sin saber él expresarlo, y como quien come la fruta existencial y mete diente al hueso, toda una filosofía, peor cuando no se la puede digerir ni expulsar por más que se forcejee. El alacrán que habían traído con los leños estaba allí de visita, en una palabra un embajador de alta potencia sin haber presentado sus credenciales. Solo el nombre y la hora. Y el desafío de todos lados, y de ninguno. (117)

La ruptura en el *continuum* del hombre es más que la sola presencia de un extraño habitando en la particularidad de su espacio; es el extraño que llega y se apodera de la casa, de los objetos, de los rincones, del aire, hasta el límite de empoderarse de sus pensamientos, que ahora solo giran en torno al alacrán. Todo es color y propiedad del alacrán. El hombre le teme a esa figura abominable que lo ha invadido con su podrido veneno porque el dominio que obtiene no solo ocurre en lo material, sino a nivel abstracto, en su poder de proferir el acto de la palabra del hombre, no de un otro no-humano. Esta entidad arácnida encarna toda una filosofía ontológica de la invasión a lo individual, al empoderamiento que va desde lo periférico a lo central, del ser expulsado al privilegiado, del sujeto extraño al reconocido, de la entidad que transfiere a la entidad alterada: “el color infamante del animal se le apareció concretamente. Con el asco que produce la profanación, se abalanzó sobre el intruso. Pero la cosa no era del estilo vital de un alacrán que mueve la cola, sino el ángulo de una pequeña agenda de tapas de cuero” (119). El alacrán desaparece metamorfoseado en una agenda de cuero, se esconde porque su presencia ya es ubicua, inmanente. Está por todos lados.

Sin embargo, el narrador no delimita el momento exacto en el que el Yo del mayordomo se aleja de la linealidad del relato, y por tal, cuándo su discurso se difumina y a su vez se eleva se desregulariza. La consecución de la interrogante y de la incertidumbre son elementos que construyen nuevos universos mágicos, oníricos, que se desplazan y se recrean en la mirada del tercero, del lector. Pese a esta inespecificidad directa de la interferencia de la animalidad a la psiquis del hombre en “Muerte por alacrán”, tomo como fragmento que irrumpe y corta con la monotonía el siguiente pasaje: “Así pues, para no morir con tal lentitud, decidí empezar a poner del revés toda la casa. Había oído decir que el veneno del escorpión, con efectos parecidos al del curare, actuaba con mayor eficacia...” (Somers, 118). Es en este intervalo –que es posterior a la inoculación del veneno del arácnido en el cuerpo del hombre– el instante en el que se instala la nueva entidad, y se reconoce el punto de concentración heterogénea que contiene dentro de sí la pulsión de dos fuerzas que se mezclan. Porque la entidad que altera se proyecta en la entidad alterada, al punto de que este intruso se apropia de un otro, del cuerpo humano, y en consecuencia nace el discurso de una nueva ontología que ya no es la del mayordomo ni la del alacrán. En este sentido, el cuerpo del hombre es posible de interpretar como el punto de encuentro y a su vez de repulsión, el campo complejo de indeterminación, el sitio fértil que permite el nacimiento de la entidad híbrida, heterogénea. Sus características, por lo tanto, son la imagen de un espacio caótico habilitado para hablar que proyecta secuencias de un mismo orden metamorfoseado, duplicado. La actitud de poner al revés la casa, la necesidad impulsiva de pervertir lo que se encuentra afuera, es la analogía de lo que se produce en lo privado, en la psiquis del hombre: ruptura, cambio, desalojo, proyección, alucinación.

### **Bibliografía citada**

Benveniste, Émile. *El hombre en la lengua*. Siglo Veintiuno, Madrid, 1978.

Chiappo, Leopoldo. *El animal profundo: perfil psicológico del hombre*. Universidad Peruana Cayetano Heredia, Perú, 1999.

Foucault, Michel. *Lenguaje y literatura*. Paidós, Barcelona, 1996.

Olivera, Jorge. “El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa.” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 34, Madrid, 2005, pp. 43-69.

Rama, Ángel. “El estremecimiento nuevo en la literatura uruguaya.” *La generación crítica 1939-1969*. Arca, Montevideo, 1972.

Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo, Buenos Aires, 2018.

Somers, Armonía. *La rebelión de la flor*. Relieve, Montevideo, 1994.

## Mitologia e conhecimento: a saga cosmogônica karitiana e saberes e práticas relacionados aos animais

*Felipe Vander Velden*

(Universidade Federal de São Carlos, Brasil)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo discute as relações entre os Karitiana, povo indígena de língua Tupí-Arikém no sudoeste da Amazônia brasileira, com seres outros-que-humanos (e, especialmente, aqueles que chamamos animais) a partir do que conta sua principal e mais longa narrativa mítica, a que denominam *História do tempo (de) antigamente*, ou a assim chamada “Saga cosmogônica karitiana”. Quatro episódios deste mito, que correspondem à quatro formas de interação com animais (caça, criação, pesca e as relações mais gerais) são analisados. Meu objetivo é mostrar que, embora as narrativas míticas não sejam veiculadas e utilizadas, de forma direta ou consciente, como guias para a ação –elas não são contadas, por exemplo, para explicar algum evento ou prática no momento em que aparecem ou são realizadas, nem tampouco são invocadas para sustentar os motivos de uma ação–, tais histórias carregam uma plethora de conhecimentos que nos permitem acesso aos hábitos, técnicas e atividades do cotidiano karitiana, e podem nos orientar em questões relacionadas ao envolvimento dos povos ameríndios em ações de conservação ambiental e proteção da biodiversidade, entre outras questões críticas para o mundo contemporâneo.

**Palavras chave:** Mitologia, Indígenas, Animais, Karitiana, Amazônia, Caça, Pesca, Criação, Conhecimento, Conservação ambiental.

**Abstract:** This article discusses the relationships between the Karitiana, a Tupí-Arikém-speaking indigenous people in southwestern Brazilian Amazon, with other-than-human beings (and especially those we call animals) from what tells their main and longest mythical narrative, that they call the history of the old times, or the so-called “Karitiana cosmogonic saga”. Four episodes of this myth, which correspond to four forms of interaction with animals (hunting, breeding, fishing and more general relationships) are analyzed. My aim is to show that, although mythic narratives are not aired and used, directly or consciously, as guides for action –they are not told, for example, to explain an event or practice at the moment they appear or are carried out nor are they invoked to support the motives of an action–, they notwithstanding convey a plethora of knowledge

---

1. Mestre (2004) e Doutor (2010) em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Pós-doutor pela Aarhus University (Dinamarca, 2017) e pela Leiden University (Países Baixos, 2018). Professor do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), no Brasil. Trabalha com as relações entre seres humanos e outros-que-humanos (especialmente animais entre povos indígenas amazônicos) desde 2005, tendo publicado dois livros e organizado duas coletâneas sobre o tema, além de dossiês temáticos e artigos em vários periódicos no Brasil e no exterior.

that allows us access to the habits, techniques and activities of everyday life of the Karitiana, and can guide us on issues related to the involvement of Amerindian peoples in environmental policies and actions to protect biodiversity, among other critical issues to the contemporary world.

**Keywords:** Mythology, Indigenous Peoples, Animals, Karitiana, Amazonia, Hunting, Fishing, Pets, Knowledge, Environmental Conservancy.

*Recibido:* 7 de setiembre. *Aceptado:* 9 de diciembre.

## Introdução

Que narrativas míticas sejam complexos repositórios de conhecimento, reflexão e especulação filosófica –e não expressão de um pensamento precário, saber ilusório ou história falsa– sabemos pelo menos desde que o grande antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1967; 1997) demonstrou a extraordinária riqueza de informações e saberes encapsuladas nos mitos, com especial atenção para as mitologias ameríndias de norte ao sul do Novo Mundo (2004). Mitos, mais do que veicular saber, eles são conhecimento. Mas as ferramentas de acesso a este conhecimento *cifrado* nos textos míticos requerem uma metodologia trabalhosa, segundo o mesmo Lévi-Strauss (1967), de difícil execução, e sobre a qual paira, ainda hoje, alguma desconfiança e crítica (Leach, 1973).

Seguindo a mesma tradição estruturalista, a retomada (e repaginada) da antiga noção antropológica de *animismo* por Philippe Descola (2013) e a proposta revolucionária do *perspectivismo ameríndio* (e seu correlato, o *multinaturalismo*) por Eduardo Viveiros de Castro (1996; 2002) trouxeram inestimáveis contribuições aos estudos sobre o pensamento indígena nas terras baixas sul-americanas, bem como para sua valorização enquanto formas de conhecimento ricas, sofisticadas e pertinentes, seja aos seus mundos nativos, seja ao nosso próprio mundo (cf. Kohn, 2015). Não obstante, a ênfase *intelectualista*, por assim dizer, das abordagens desses dois autores –discutindo filosofias indígenas, metafísicas ameríndias e esquemas da práxis ou modos de identificação nativos– incomodou vários autores, que vêm reclamando do que seria uma desconexão entre as ideias –expressas, por exemplo, nos conjuntos míticos– e as práticas: centrar-se no animismo e/ou no perspectivismo, assim, e de um ponto de vista etnográfico, diriam muito pouco sobre o modo como as sociedades indígenas na América do Sul tropical resolveriam os problemas muito reais com que se deparam no seu dia a dia (Turner, 2009; Ramos, 2012; Bessire, 2014).

Não tenho a intenção de resolver esta questão neste modesto exercício –e acho mesmo que, talvez, o imbróglgio seja tão somente uma ilusão, uma vez que a separação entre teoria (reflexão) e prática (ação) é falsa, como sabemos desde Antonio Gramsci (Michelis, 2017) e da antropologia de Marshall Sahlins (1985): toda prática é teórica, assim como toda teoria é, por seu turno, prática. Pretendo aqui apenas demonstrar que mitos funcionam como mapas ou roteiros gerais para a orientação das atividades práticas e rotineiras das pessoas, mesmo que não sejam assim percebidos e muito menos desta forma descritos ou colocados pelas mesmas pessoas que narram e escutam tais histórias. Os indivíduos não contam mitos –pelo menos não entre os Karitiana– para ilustrar uma ação ou subsidiar uma escolha: tais atos da vida real são explicados e compreendidos por motivos práticos ou técnicos, que não são diretamente relacionados aos textos míticos, ainda que, claro está, essas razões práticas variam imensamente entre culturas, povos e comunidades. Não estou me referindo a uma razão prática materialista ou economicista, atributo do homem racional ocidental que, como imagem do homem ilustrado *per se*, estaria em toda parte do mundo, por detrás de todas as ações e reações, perdido apenas pela insistência de antropólogos e antropólogas de se perder no exótico e esquecer o racional, o material e o óbvio (Sahlins, 2001).

Narrativas míticas, portanto, explicam sem explicar: elas parecem –de novo, ao menos entre os Karitiana– funcionar como uma espécie de subtexto oculto, inconsciente, a orientar a vida como um conjunto de regras inacessíveis aos atores: e aqui sigo, como fica evidente, em solo estruturalista. A imagem popular do velho índio que abre, no burburinho da existência cotidiana, uma brecha para uma longa história sobre as origens de tal ou tal animal ou os motivos desta ou daquela prática, esta imagem não se verifica em campo –ou, ao menos, não se verificou para mim, trabalhando entre os Karitiana desde 2002. Mitos, embora expliquem, não são instrumentos de/para explicação; eles são ferramentas de reflexão, de especulação, de livre pensamento. E com isso voltamos, como seria de esperar, a Lévi-Strauss: mitos não resolvem contradições sociais percebidas pelos indivíduos, por exemplo, mas as expõem intelectualmente, debruçam-se sobre elas e oferecem caminhos alternativos, não à guisa de solução, mas de possibilidades, alternativas (Lévi-Strauss, 1967). Pode-se dizer, em resumo, que mitos guiam sem pretenderem guiar. Como estruturas do inconsciente, eles levam às ações, e podem explicar essas mesmas ações, sem que estejam voltados à resolução de questões, e sem que as pessoas estejam cientes disso: como disse celebrenemente Lévi-Strauss (2004), os indivíduos não contam mitos, mas os mitos se contam através dos indivíduos, e à revelia delas.

Neste breve ensaio discuto alguns desses roteiros de navegação disponibilizados pela mitologia Karitiana, povo indígena no sudoeste da Amazônia brasileira entre os

quais desenvolvo pesquisas há quase 20 anos, e com os quais recolhi significativo corpus de textos míticos. Todas as ocasiões de coleta dessas narrativas foram acompanhadas de muita discussão e reflexão, não apenas entre meus interlocutores karitiana e eu, mas, e muito mais intensamente, entre os próprios indivíduos Karitiana participantes dessas sessões de contação de mitos.

### Os Karitiana e seus mitos

Os Karitiana (autodenominados *Yjxa*, pronome da primeira pessoa do plural, “nós”) são atualmente cerca de 400 indivíduos ocupando seis aldeias no norte do estado de Rondônia, no sudoeste da Amazônia brasileira. Quatro de suas aldeias situam-se no interior da Terra Indígena (T. I.) Karitiana, com uma área demarcada de aproximadamente mil hectares; outras duas aldeias localizam-se fora dos limites da T.I., em zonas que os Karitiana reivindicam há décadas como suas terras tradicionalmente ocupadas e que foram deixadas de fora do processo oficial de reconhecimento e demarcação (Vander Velden, 2010; 2012 46-60). A língua Karitiana está classificada na família Arikém do tronco Tupí, e é uma língua viva (a única desta pequena família linguística), falada por todos nas aldeias, ainda que sejam também todos (exceto crianças muito jovens e os mais idosos) fluentes em português (Storto, 1999; Storto, e Vander Velden, 2005). Ricas informações adicionais sobre este povo indígena podem ser encontradas nas etnografias de Landin (1989), Lúcio (1996), Vander Velden (2012), Araújo (2014) e Castro (2018), além de Moser (1993, 1997), entre outros trabalhos de menor fôlego.

A palavra ‘mito’, para definir um conjunto de narrativas de um certo caráter, não existe na língua Karitiana. Com efeito, os Karitiana se referem às narrativas que nós tomamos como míticas pela ideia de *histórias do tempo (de) antigamente* ou *antigamento* (*pyryadn kerep yjki*) –trata-se do que outros autores chamaram de “presente anterior” ou de “primordium” (Souza, 2006 204). Não existe, portanto, uma distinção entre mito e história (tal como ocorre no Ocidente euro-americano), e nem entre mito e verdade (como na noção corrente de mito como falsa realidade). Os Karitiana marcam a temporalidade, em português, com as expressões ‘*tempo (de) antigamente*’, quando os acontecimentos não foram presenciados pelos falantes ou por alguém que conhecem ou conheceram, e ‘*tempo*’ ou ‘*era tempo*’ (*pyryadn kerep*), quando se referem a eventos presenciados ou experienciados pelos falantes, ou que lhes foram recontados por alguém que efetivamente os vivenciou.

Vários autores (eu inclusive) recolhemos diferentes versões de muitas ‘*histórias do tempo (de) antigamente*’, e existem algumas delas escritas pelos próprios Karitiana

e publicadas em coletâneas de mitos ou histórias dos povos indígenas em Rondônia (SEDUC/RO, 2001; 2002a; 2002b), ou produzidas para uso nas escolas das aldeias (CIMI-RO, 1999), além de algumas poucas análises debruçadas sobre alguns desses textos (Landin, 1985; Sarde Neto et al., 2014; Araújo, 2014). Notemos, para que não se esqueça, que mitos pertencem ao domínio da *oralidade*, o que implica em uma série de questões colocadas quando de seu registro escrito –uma delas relacionada às *performance narrativas*– o conjunto de elementos não textuais ou performáticos que são partes fundamentais dessas narrativas (como as variações no tom, na impostação e altura da voz, os silêncios, as repetições e os risos, os gestos, as expressões faciais e a atenção às reações dos ouvintes e mesmo as intervenções destes, comentando e complementando informações) e que são, frequentemente, responsáveis pelas intervenções da variação e pela emergência permanente de novas versões na literatura oral (Zumthor, 2010). Não obstante, é notório que muitos povos indígenas desejam o aprendizado da escrita e o registro escrito de seus mitos (Souza, 2006), por eles mesmos ou por terceiros, o que sugere que, por razões diversas, talvez muitas das objeções à fixação escrita desses textos sejam mais nossas do que deles.

### A saga cosmogônica Karitiana

Certas narrativas da origem de tudo, dos seres que povoam o mundo, sejam naturais, sobrenaturais e sociais –abordam o início dos tempos, do “*tempo (de) antigamente*”. Aqui são apresentados fragmentos do que poderíamos chamar de ‘mito de origem’ Karitiana, na versão recolhida por Carlos Frederico Lúcio nos anos de 1990 (Lúcio, 1996 18-31). Lúcio chama este longo texto, que ocupa 13 páginas de sua dissertação, de *Saga Cosmogônica Karitiana*, e nos informa (Lúcio, 1996 150) que ainda assim trata-se de um recorte condensado, efetuado a partir de mais de 30 horas de conversas gravadas em torno desse “conjunto vasto de mitos”. Lúcio observa (1996 151), ademais, que os mitos foram gravados em língua portuguesa.

Outros pesquisadores e pesquisadoras, inclusive eu mesmo, coletamos e estudamos parcelas e/ou versões ligeiramente diferentes desta narrativa (ver Araújo, 2014 64-69), mas foi Carlos Frederico Lúcio o primeiro a conectar, de forma linear –“uma construção **ética**, ou seja, minha”, nas palavras do autor (Lúcio, 1996 150, negrito no original)– os diferentes episódios que constituem a saga, e que, em campo, nos são transmitidos sempre em partes de começo e final variáveis, e nem sempre necessariamente nesta ordem. O ponto é que, segundo o antropólogo Claude Lévi-Strauss (2004), a mitologia não tem um início e nem um fim –sobretudo porque

narrativas são o tempo todo recontadas, às vezes a depender da situação, abrindo-se, assim, à variações incessantes, sem contar o fato de que textos míticos conectam-se uns aos outros de múltiplas maneiras. Todo texto mitológico constitui, assim, um fragmento, seja ele uma única frase, sejam longas e detalhadas histórias pacientemente narradas, como se encontram, por exemplo, entre os vários grupos de língua Tukano e Arawak no alto rio Negro, algumas delas, inclusive, publicadas no formato de livros em uma coleção (Andrello, 2010; Umúsin, e Kenhíri, 1995 [1980]). Além disso, há de se ter em mente que o registro escrito dessas narrativas frequentemente aposta na linearidade do texto escrito, de certo modo “corrigindo” o caráter fragmentário da expressão oral (Ladeira, 2000 319).

Lúcio nos apresenta, portanto, uma “re-construção sintética” da narrativa, baseada, segundo ele mesmo, em “versões-referência” (mais ricas em detalhes) obtidas com distintos narradores (Lúcio, 1996 151). Na mesma discussão metodológica, o autor nos informa que inseriu certos mitos isolados em lugares que julgou “conveniente” no texto “justamente para dar a ideia de uma Saga” (Lúcio 1996 151). Tal procedimento pareceria, à primeira vista, discutível, mas minha impressão geral, depois de conhecer por experiência própria este conjunto mítico e as modalidades de sua narração, é que ele se justifica: ou seja, esta construção linear artificial proposta por Carlos Frederico Lúcio concorda com minha própria percepção dos eventos que conformam a história-mito Karitiana.

O autor dividiu esta versão da saga cosmogônica em episódios nomeados (por títulos e subtítulos), provavelmente por ele mesmo, uma vez que não registrei títulos conferidos pelos Karitiana às distintas passagens narradas, e nem, a rigor, ao conjunto como um todo: do ponto de vista Karitiana, assim, não existe, ao menos não nominalmente, uma tal “saga cosmogônica”. Neste artigo selecionei quatro desses episódios (os dois episódios iniciais da criação do mundo e dois outros episódios intermediários), que deverão guiar minha discussão sobre a presença e as ações dos animais não humanos (ou outros-que-humanos, como alguns autores e algumas autoras preferem –cf. de la Cadena 2015) nas narrativas míticas indígenas e os modos como o conhecimento veiculado por essas ou nessa(s) narrativa(s) pode ser reconhecido (por mim mesmo, note-se) nas ações práticas que põem os Karitiana (sobretudo caçadores e pescadores) em contato direto com várias criaturas da floresta.

### **Fragmentos da origem do mundo**

Primeiro, transcrevo os fragmentos da narrativa que serão analisados na sequência, começando pelo trecho que marca o princípio da saga cosmogônica Karitiana –ou seja, o

começo do mundo e dos seres que o habitam– conforme registrado por Carlos Frederico Lúcio:<sup>2</sup>

### **“A narrativa da Saga Cosmogônica. Nascimento e ordenação do mundo segundo os Karitiana”**

#### **“Nascimento dos primeiros heróis demiúrgicos:**

“Tempo antigamente, *Ejepi*, a Terra, não tinha gente.<sup>3</sup> *Pampi*, o céu ficava bem pertinho. Tempo antigamente ainda não tem *Gokyp*, o Sol; nem *Oti*, a Lua; nem *Oti’erepo*, e Estrela. *E’se*, a água era pequena. Não tinha ainda água grande.

“Primeiro quem apareceu foi *Botyj*. Saiu do buraco da cigarra, do chão, de dentro da terra. Logo atrás dele veio *Toboto*, sua mulher. *Ora*, seu irmão mais novo, veio depois. Saiu do olho d’água que a chuva dexa na palma do buriti

“*Botyj* e *Toboto* tiveram filhos: *Soosy*, *Mboroty* e *Otada*. *Ora* não casou, por isso não tem filho

“*Botyj* pensa. Só pelo seu pensamento que ele faz todas as coisas” (Lúcio, 1996 18-19).

#### **“*Botyj* cria seu pessoal e *Ora* transforma alguns em animais.**

“*Botyj* quer fazer gente para lhe fazer companhia. Ele pensou e pegou casca de árvore para fazer boneco. Depois espalha pelo mato. Pensou *Pikom*, *Soosyty*, *Mboro*, cobra grande, comprida... tudo ele pensou. Também ter *Yrypan*.<sup>4</sup> *De*. Tudo pessoal de *Botyj* que ele está fazendo.

“Tempo antigamente não tem caça ainda. Comida de *Botyj* é filhote de sapo<sup>5</sup> e passarinho pequeno. *Botyj* manda *Ora* ir pegar sapinho no mato. Quando ele vai, encontra gente e corre para avisar *Botyj*, que já sabe que é o pessoal que ele deixou lá. Ele vai com *Ora* encontrar pessoal e faz muita festa. Bebe muita chicha<sup>6</sup> com pessoal. Assim apareceu *Botyj Ipyeso*.<sup>7</sup>

2. Omiti os negritos com que Lúcio grafa as palavras na língua Karitiana, optando por anotá-las em itálico (como no restante deste artigo). O texto original de Lúcio está todo em itálico. Além disso, omiti a maioria das notas de rodapé, conservando apenas aquelas necessárias para a compreensão de certas passagens e termos. Estas notas são indicadas por NO (para “nota do original”), ao passo que as notas que eu mesmo inseri, pela mesma necessidade de esclarecimento, são indicadas por NA (“nota do autor”). Suprimi também, nas palavras em Karitiana, o sublinhado original que, no registro de Lúcio, marca a sílaba tônica das palavras. Também padronizei a escrita seguindo o novo acordo ortográfico da língua portuguesa, cuja implantação começou no Brasil apenas em 2008, bem como segui, para os termos em Karitiana, a proposta de ortografia elaborada pela linguista Luciana Storto (1996) e atualmente em uso nas aldeias. Sublinho os trechos que serão analisados mais adiante neste artigo.

3. Lúcio (1996 18) traduz o termo original *yjxa* por “gente”, mas *yjxa* é o pronome da primeira pessoa do plural: então, antigamente na Terra não tinha “nós”, os Karitiana (NA).

4. *Pikom*, “macaco-prego”; *soosyty*, “tatu-canastra”; *yrypan*, “pica-pau”; *de*, “veado”. Lúcio (1996 19) traduz *mboro* como “surucucu”, mas desconheço o termo; *boroja* é o termo genérico para “cobra” (NA).

5. O mito se refere ao sapo *mam*, que é considerado “a primeira caça dos Karitiana”, e um dos poucos anfíbios julgados comestíveis ainda hoje (NA).

6. Cerveja de mandioca fermentada.

7. Literalmente, “o pessoal de *Botyj*” (NA).

“*Botyj* mandou pessoal fazer roçado grande. Ele ensina e pessoal faz. *Botyj* chama pessoal dele *ysybo*,<sup>8</sup> que trabalha para ele.

“Enquanto o pessoal está trabalhando, *Botyj* pede para *Ora* ir vigiá-los. *Ora* chama pessoal *yota*,<sup>9</sup> os quais, por sua vez, o chamam *ytait*.<sup>10</sup> Chegando no roçado, *Ora* vê que eles estão descansando. Fica com muita raiva e grita para eles irem embora como macaco.<sup>11</sup> Com essa palavra de *Ora*, pessoal virou tudo macaco e correu para cima das árvores.

“Apesar de *Ora* não lhe contar nada, *Botyj* sabe o que acontece, mas ele não liga.

“*Yrypan*, outro pessoal de *Botyj*, tem *hikydyt*, machadinha de pedra, para derrubar árvore. *Ora*, muito esperto, rouba a machadinha de *Yrypan*, que logo descobre o mal feito, decidindo matar *Ora*. Eles se reuniram e foram até sua casa para brigar com ele, mas não sem antes avisar *Botyj*. Houve muita discussão e quando *Ora* saiu de dentro da casa, pessoal do *Yrypan* o matou a bordunadas, ateando fogo à sua casa que virou cinza junto com ele.

“Mas *Ora* é muito poderoso. Ele não morre, não! Só *Botyj* é mais poderoso que *Ora*.

“Passaram-se três dias, e veio chuva forte. Muita chuva mesmo. Com a chuva, *Ora* aparece de novo na sua casa novinha. *Botyj* fica contente.

“*Ora*, chorando, conta a seu irmão o que ocorrera e quer brigar. Resolve devolver o *hikydyt* do pessoal, saindo à procura deles, encontrando-os no roçado. Muito nervoso, *Ora* chama um por um e, à medida que vão se aproximando, ele toma uma pedra,<sup>12</sup> segura pelo cabelo de cada um e a crava, em forma de machadinha, na boca, gritando para eles ficarem como pica-pau;<sup>13</sup> com o *hikydyt* no meio da boca. Assim apareceu o pica-pau. Quando acabou pedra, ele pegou galho de árvore, quebrou e fincou duas pontas na cabeça do pessoal gritando para irem embora como veado.<sup>14</sup>

“Foi assim que começou briga. Foi *Ora* quem começou briga com pessoal. Por isso tem briga até hoje: por causa de *Ora*” (Lúcio, 1996 19-20).

### **“*Ora* cria outros animais do chão e *Botyj* os prende para sua alimentação e a de seus parentes**

“Passado algum tempo, *Botyj* vai no mato pegar babaçu. No caminho, ele achou cupim e parou para fazer um paneiro para carregar o babaçu. *Ora* vem atrás dele e grita: - ‘tá matando cotia, *yhaj*<sup>15</sup> [...]?’. Quando ele grita assim, o cupim vira cotia. Assim também ele criou muitos animais (porco do mato, anta, queixada,

8. Literalmente, “meu cunhado” (NA).

9. Tradução literal: “meu companheiro” (NO). Eu prefiro traduzir *yota* por “meu amigo” (NA).

10. Tradução literal: “meu tio” (NO). O restante da nota original (nota 10) foi excluído.

11. Ou seja, “na forma de macaco, como fazem os macacos”.

12. Na versão que coletei *Ora* usa as próprias machadinhas de pedra para fazer os bicos dos pica-paus (NA).

13. Ou seja, transmutarem na forma corporal do pica-pau, na qual a machadinha de pedra se converte no potente bico desta ave (NA).

14. Ou seja, transformados em veados (*de*) (NA).

15. Irmão mais velho, homem falando.

tamanduá, nambu, mutum, juriti, etc). Existem outros bichos<sup>16</sup> que *Botyj* também fez: *Dopa*,<sup>17</sup> *Isoasodna*,<sup>18</sup> *Mapinguari*,<sup>19</sup> *Onça*, e muitos outros. No princípio, pessoal não precisava caçar porque *Botyj* colocou os animais numa cerca que ele fez. Entretanto, quando *Toboto* pediu para *Ora* ir pegar nambu para ela cozinhar, ele deixou que todos escapassem do cercado através do portão aberto. Assim, os animais fugiram, passando por cima dele, massacrando-o. Todavia, *Ora* não morre. É por causa do descuido de *Ora* que, hoje, o pessoal tem que caçar para comer.

“Quando o juriti pousou perto de *Botyj*, ele percebeu que os animais e os bichos estavam soltos. Ele saiu a sua procura e, à medida que os ia encontrando, ia ensinando a cada um o que deveria comer” (Lúcio, 1996 20).

### “Ora cria a Grande Água

“Novamente *Ora* melhora e volta com a chuva, que é seu remédio. Ele chora junto a *Botyj* e diz que Índio o havia matado.

“*Botyj* sabe que ele é perigoso para seu povo e decide mandá-lo embora, mas antes ele quer se vingar da morte dos filhos, aprontando peripécias com *Ora*. Ele combina tudo com *Toboto*.

“*Botyj* o convida para ir ao mato apanhar castanha. Ele engana *Ora*, subindo no alto da castanheira, como lagarta, sem que o outro visse. *Ora* tenta imitá-lo, mas não consegue. O irmão o manda subir de cabeça para baixo, dizendo que foi assim que ele fez. Enquanto ele sobe, *Botyj* tenta acertá-lo com ouriços de castanha, até que um o atinge no saco e ele cai, morto. *Botyj* atira castanhas do alto que cobrem o corpo de *Ora*. Embaixo da pilha de castanha, do coração de *Ora* brotam várias raízes: inhame, cará, batata... *Ora* levanta de novo e põe fogo na castanha, para assar a comida que ele tinha feito. *Ora* chora por ter sido agredido pelo irmão, mas lhe dá a comida que ele assou.

“*Botyj* desce da árvore para ajudar o irmão.

“*Ora* diz que tem sede e pede ao irmão que lhe arranje água. Tempo antigamente não tem água grande,<sup>20</sup> não. Só pouquinho, de poça de chuva. *Botyj* achou água, bebeu muito, mas só levou um pouquinho para *Ora*, que não se satisfaz. *Botyj* lhe ensinou o caminho para pegar mais. Quando ele chegou lá, ele se assustou com a sombra na água, a qual tomou formato de bicho.<sup>21</sup> *Ora* quis matá-lo, tomando

16. *Kida*, que os Karitiana traduzem, em português, como “bicho”, refere-se a um conjunto de seres monstruosos, antropofágicos e perigosos, mas não necessariamente “sobrenaturais”, posto que as onças, que são perigosas e podem atacar e devorar pessoas, são “bichos”, assim como o são outros “animais” ameaçadores, venenosos e agressivos (NA).

17. Um bicho (*kida*) que os Karitiana chamam, em português, de Curupira, este personagem do folclore brasileiro comum em várias regiões do país (NA).

18. *Isoasodna* significa: “o que tem cara de fogo” (NO). É o “bicho” responsável pela queima dos roçados (NA).

19. *Mapinguari* é um “bicho” também comum na região amazônica, geralmente descrito como um ogro peludo e antropofágico, que tem a boca no peito como único ponto vulnerável de seu corpo. Na língua Karitiana é chamado de Owojo ou *Kida harara* (literalmente, “o bicho/ogro que ri”) (NA).

20. Isto é, igarapés, rios e lagos.

21. *Ora* se assusta com a visão de seu próprio reflexo na água: *Ora*, afinal, é um “bicho” (*kida*), uma enorme e perigosa serpente aquática (sucuri ou anaconda), dono dos peixes que ainda habita os cursos d’água no território Karitiana.

um pedaço de pau e o bateu na água. Quando ele bateu forte, houve um estouro e a água cresceu, cresceu... Foi ocupando todo o lugar. Quando a água grande chegou em *Botyĵ*, ele fez reza e ela parou de crescer. Por isso hoje tem água grande.<sup>22</sup>

“Os dois resolveram voltar. Encheram o paneiro de castanha e voltaram. *Botyĵ* seguiu na frente. No caminho, para conseguir atravessar a água, *Botyĵ* rezou. A água, então, baixou e ele pode passar. Ficou esperando *Ora* do outro lado. Sem saber como fazer, *Ora* pede orientação ao irmão que o manda atravessar nadando de costas com o paneiro cheio de castanha em cima da barriga. Enquanto ia nadando, *Ora* vai transformando, pela palavra, paus e troncos, que vão passando por ele, em todos os animais de água: jacaré, sucuri, jatuarana, boto, surubi, pacu<sup>23</sup> e muitos outros” (Lúcio, 1996 22).

## Quatro micro-ensaios sobre os animais na saga cosmogônica Karitiana

### 1. Animais como gente no tempo antigamente

A seção do mito em que *Botyĵ* cria seu pessoal e *Ora* os transforma em animais também expõe a origem de macacos, pica-paus e veados, apresentando uma situação bastante conhecida na etnologia americanista: o fato de que, no tempo da criação, nos tempos antigos, os animais eram gente, eram pessoas; aqui, no caso, “o pessoal de *Botyĵ*”. Não é fortuito que Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, e Eribon, 1990) tenha definido mitos como “histórias do tempo em que os animais falavam”. Aqui, o conhecimento Karitiana concorda com o que se passa em virtualmente todas as mitologias indígenas nas terras baixas sul-americanas: os animais eram gente e, depois de certos eventos ou atos –no caso em tela, o poder da fala e das ações de *Ora*, o irmão *trickster* de Deus/*Botyĵ*– são tornados animais, assumindo a forma corporal e as afecções que os caracterizam hoje em dia, e afastando-se dos humanos.

A questão que se coloca, então, é a seguinte: se os animais eram gente, que tipo de gente eles eram? Esta pergunta parece sem um propósito definido, mas assume fundamental relevância porque, conforme desconfiavam vários etnólogos por bastante tempo –desconfiança esta sumarizada e teoricamente organizada e desenvolvida pelos influentes trabalhos de autores como os já mencionados, Philippe Descola (2013) e Eduardo Viveiros de Castro (2002), entre outros e outras– os animais não apenas eram ou foram gente: eles são gente. Tomemos, para prosseguir, o assim chamado *perspectivismo ameríndio* deste último autor.

Viveiros de Castro (2002) argumentou persuasivamente que, nos mundos ameríndios, muitos dos seres que nossa biologia chama de animais (sobretudo grandes predadores e as presas de caça prediletas) são gente (pessoas) por baixo de seus corpos-roupas: todo ser que olha para si mesmo, assumindo a posição de sujeito (aquele que diz

22. Que pode ser tanto o rio Madeira (ao norte do território Karitiana) como o próprio oceano.

23. Jatuarana, surubi e pacu são espécies de peixes amazônicos.

“eu”) vê a si mesmo –e aos demais seres que dispõem de corpo idêntico– como humano, ao passo que vê os demais seres, com seus outros corpos-roupas<sup>24</sup>, como outros, animais ou espíritos. Logo, a diferença entre os seres, para os povos indígenas, está nos corpos: ao contrário do nosso Ocidente euro-americano multiculturalista, para quem somos diferentes na mente/cultura/alma, pois nossos corpos são todos oriundos da química do carbono –uma natureza, muitas culturas–, os ameríndios seriam multinaturalistas porque as almas/mentes/culturas são apenas uma, a humana –uma cultura, portanto, mas muitas naturezas, distintos corpos. Também está nos corpos a perspectiva, pois é a posição do olhar e o corpo habitado por aquele olhar –se de gente humana, se de onça, se de caititu– que determina o que se vê.

No passado narrado pelo mito, que Viveiros de Castro (2006 323) chama de um *passado absoluto*, uma espécie de passado que nunca foi presente e, por isso, não passou, ou que continua passando, mesmo que, por assim dizer, em segundo plano;<sup>25</sup> no *tempo (de) antigamente* os seres eram todos “transparentes”, como diz o mesmo autor, não se verificavam, tal qual mostra o mito Karitiana, as diferenças corporais entre as gentes, surgida e marcada em eventos posteriores. Note-se que em dois dos casos, o dos pica-paus e dos veados, a introdução de objetos por *Ora* (um machado de pedra e um arco quebrado) nos corpos marca, justamente, a diferença entre os corpos humanos e os corpos desses animais recém-criados: doravante, o pica-pau terá um potente bico e o veado terá seus chifres, apêndices corporais que definem ambos os seres em suas afecções corpóreas e que nós, humanos, não temos. A narrativa indígena de origem do mundo tal como ele funciona atualmente, assim, é o contrário da nossa, fundada na evolução. Com efeito, nossa ciência afirma que éramos ou fomos todos animais, em priscas eras, e de certo tipo, os primatas, emergiu a espécie humana, *Homo sapiens*. Nas terras baixas da América do Sul, ao contrário, éramos ou fomos todos humanos, mas apenas alguns desses humanos se conservaram humanos até hoje.

Mas resta a questão que coloquei poucos instantes atrás: que tipo de gente? Quero notar que, embora a versão do mito recolhida por Carlos Frederico Lúcio, que estamos utilizando nesta análise, não o registre, nas versões do mesmo mito coletadas por mim

---

24. Muitos povos ameríndios concebem os corpos dos seres não humanos como suas roupas: se todas as almas ou espíritos (a “interioridade”) são humanos, as diferenças entre os seres são dadas pelos seus corpos, que eles vestem como se fossem roupas; uma onça se vê como humana, mas vê humanos como porcos do mato (suas presas) por conta do corpo que veste (atributos corporais são, assim, artefatos: as garras da onça são suas lanças, as penas dos pássaros são cocares, e por aí vai). Inúmeras narrativas descrevem animais literalmente despindo-se de suas vestimentas (ou seja, seus corpos animais) quando chegam em seus lares.

25. Este passado absoluto é uma decorrência do argumento, aqui discutido, sobre a natureza do mito: se as narrativas de eventos míticos ainda informam o que acontece e direcionam ações hoje, no presente, então esse passado não passou exatamente, mas continua passando, por assim dizer: os animais, que eram gente no mito, seguem sendo gente, mas debaixo de seus corpos-roupas animais (que mediam o acesso que nós humanos temos deles, pois os vemos como animais não humanos), em uma temporalidade não linear e não cumulativa.

mesmo, os Karitiana sempre assinalam que o “pessoal de *Botyj*” transformado por *Ora* em animais não era exatamente humano, ou, pelo menos, não eram como os humanos tal como são nos dias de hoje. Eles o assinalam denominando esse pessoal de “gente-macaco”, “gente pica-pau” e “gente-veado”: ou seja, essas pessoas, essas gentes do passado, já não eram como os humanos, mas uma espécie de animal-em-potência: a gente pica-pau é gente que (já) é/será pica-pau. Os que serão pica-paus são chamados, na língua Karitiana, de *opoko yrypano*, literalmente “(outra) gente pica-pau”<sup>26</sup>. No passado mítico, portanto, nem todos eram humanos, ou havia mais tipos de seres humanos: não iguais aos de hoje, mas algo como humanos-animais ou humanos-que-já-se-sabe-serão-animais. Viveiros de Castro (2002 356) assevera que, nos contextos ameríndios, a humanidade não é uma espécie, mas uma condição: todos são humanos por baixo de seus variados corpos. Mas, ao que parece, nos tempos de antigamente, os animais não eram exatamente humanos, ou humanos da mesma “espécie humana”, por assim dizer.

Outras análises de mitologias e cosmologias indígenas parecem apontar na mesma direção –da existência disso que Celeste Medrano (2016) chamou de “outras pessoas não-humanas” (*otras personas no-humanas*). Isso sugere haver, na definição lévi-straussiana do mito, mais sabedoria do que Viveiros de Castro, entre outros e outras, puderam extrair. Porque Lévi-Strauss –talvez para produzir uma imagem próxima das familiares fábulas europeias recheadas, como se sabe, de eloquentes personagens animais– afirma que “os animais falavam”, conservando a presença decisiva de seres não humanos ou outros-que-humanos na história do mundo desde seus passos iniciais. Todos eram humanos, mas alguns, assim como hoje em dia, eram mais humanos do que os outros.

Mas que impacto têm tais questões tratadas pela mitologia na vida cotidiana dos Karitiana, tendo-se em mente, como vimos, que mitos não funcionam exatamente como guias diretos para ação, mas como espécie de repositório dos saberes que orientam as práticas e ações sociais ou coletivas, sem, portanto, a percepção consciente desses saberes pelos indivíduos? No caso da condição de pessoa compartilhada por muitos seres na Amazônia, cuja origem é afirmada no mito de origem Karitiana –no qual animais eram gente no passado–, temos que a caça se converte em uma relação simétrica entre pessoas, cujo destino, seja terminar como predador ou como presa, não está definido de antemão, pois caçadores humanos põem-se sempre em risco de ter sua perspectiva capturada por suas potenciais presas, tornando-se, eles mesmos, animais, tal como belamente ilustrado no artigo sobre a caçada de porcos Yudjá por Tânia Stolze Lima (1996). Além disso, a caça como um jogo entre iguais afirma a necessidade de caçadores empregarem múltiplas técnicas para enganar os animais e convencê-los a se oferecer

---

26. *Opok* é o termo que os Karitiana aplicam atualmente aos brancos, os não índios, reservando aos outros povos indígenas a designação *opok pita*, em que *pita* traduz-se como “verdadeiro, genuíno, prototípico”. Creio que, originalmente, *opok* designa pura e simplesmente o “outro”, o não Karitiana, a alteridade.

e/ou se aproximar do tiro fatal, tal qual expresso no idioma da sedução, no qual os humanos são pensados como homens seduzindo (atraindo sexualmente) suas presas em posição feminina (Descola, 1994).<sup>27</sup> Além disso, se animais são pessoas, sabe-se que todo consumo de carne na Amazônia tangencia o canibalismo, e registra-se uma série de ferramentas xamânicas e rituais destinadas a eliminar da carne essa parte-pessoa (em geral ligada ao sangue), cujo consumo é bastante perigoso (Fausto, 2007). Nunca se está seguro, na Amazônia, da real natureza do ser que se encontra na floresta: as aparências enganam (Rivière, 1995) e, como muitos seres são, por debaixo de suas roupas, pessoas –ou seja, se veem como pessoas (humanas)– é sempre necessário cautela na aproximação, e formas de tratamento dos animais que são frequentemente traduzidas pelos povos indígenas nas línguas europeias –pelos Karitiana inclusive– pela categoria do *respeito*. Não matar animais em demasia, não baleiar ou ferir animais e deixá-los ir sem persegui-los, não fazer os animais sofrerem antes de morrer, não desperdiçar carne deixando-a estragar ou descartando-a, e sempre compartilhar o que é caçado: tudo isso identifica uma ética cuja origem está no *animismo* ameríndio (na sua definição contemporânea, segundo Descola, 2013), a noção de que diversos seres outros-que-humanos são seres sociais, fundamentalmente iguais a nós humanos.

## 2. A origem da caça na domesticidade

O mito em análise afirma que, *no tempo (de) antigamente*, não era preciso caçar porque *Botyĵ* colocou os animais recém-criados dentro de uma cerca que ele mesmo construiu. *Ora* então, desastrosamente, abre a cerca e permite que os animais escapem ruidosamente e, desde esse momento, “o pessoal tem que caçar para comer”. De fato, a narrativa um pouco antes nos informa que não havia (animais de) caça, e que o alimento de *Botyĵ* é, além de pequenos pássaros, os “filhotes de sapo”. Aqui os Karitiana apontam que é feita referência ao sapo *mam*, que é considerado a “primeira caça do índio”, sendo um dos poucos anfíbios consumidos –aparentemente não mais hoje em dia– e, por esta razão, considerado ser *himo*, termo que se traduz simultaneamente como “caça/animal de presa” e “carne” –ou seja, aquilo que constitui alimento por excelência (cf. Vander Velden, 2012 242-244).

No início dos tempos, então, não era preciso caçar, pois os animais não estavam soltos pelas florestas: reminiscência Karitiana, talvez, da imagem de uma idade do ouro, passada ou futura, que aparece em muitas mitologias ameríndias, na qual as flechas caçam sozinhas e a terra dá seus frutos sem a necessidade de investimento em esforço (Clastres, 1978 67). Mas este passado de abundância e preguiça chega a um fim, pela ação desastrosa de um *trickster* e pela instituição, logo na sequência, da inevitabilidade

---

27. Ver também Willerslev (2007) para outro contexto etnográfico.

do trabalho: é necessário, agora, caçar –enfrentar os perigos da mata às vezes por dias– para se poder comer carne. Este fragmento do mito sugere, outrossim, que, na origem, os animais caçados hoje, o que chamamos de animais selvagens ou silvestres –e que os Karitiana denominam de “animais do mato” (*gopidna*)–, surgem fechados em um espaço circunscrito, uma cerca, conforme o texto de Lúcio, um cercado ou curral (*poom*) conforme os Karitiana traduziram o termo para mim. *Botyj* foi, desta forma, como que o primeiro fazendeiro, criando seus animais no interior de um cercado para que fossem comidos sem a necessidade de perseguição durante as caçadas.

Numerosas mitologias indígenas nas terras baixas sul-americanas compreendem a origem dos animais de caça, do mato ou da floresta em algum tipo de espaço circunscrito: uma cerca, uma caixa, um buraco, um cercado, um chiqueiro ou um curral, de onde se espalharam para povoar o mundo e prover alimento a troco do esforço dos caçadores humanos (Fausto, 2008; Vander Velden, 2011b). Note-se que a narrativa aqui é o inverso da nossa história zoológica, na qual primeiro existem os animais selvagens, livres, que somente depois do aparecimento da espécie humana, com a assim chamada Revolução Neolítica, capturam e enclausuram animais dando origem à domesticação e aos animais domesticados. Nos mundos ameríndios parece ter ocorrido o contrário: os animais surgem ao lado dos seres humanos, confinados por eles, domésticos, por assim dizer, e só depois se libertam e povoam o mundo tornando-se animais do mato. Esta libertação, diga-se de passagem, é considerada um erro, uma tragédia, pois é ela que, como vimos, institui a árdua, arriscada e incerta tarefa de se procurar carne na floresta.

Na sua origem, portanto, uma parte dos animais da floresta de hoje –as caças privilegiadas pelos Karitiana, aquelas que eles chamam de *himo*, mesma palavra para “carne”– foram animais confinados, controlados pela divindade e, nesse sentido, próximos aos animais que os Karitiana denominam de “animais de criação”,<sup>28</sup> e que nós chamamos de animais domésticos, de estimação, mascotes ou pets. Estes são aqueles animais que, ainda filhotes, são recolhidos na mata, em geral após o abate de suas mães, e familiarizados ou amansados (*tamed*) nas aldeias para se tornarem “como filhos (crianças)” (Vander Velden, 2012). Quando surgem, portanto, todos os animais de caça são como que animais de criação de *Botyj*, e ele estabelece um dos modelos da relação, por assim dizer, com os animais nos dias de hoje: o da criação, simétrico àquele da predação, da caça, conforme vários autores já sugeriram (cf. Erikson, 2000).

---

28. Os Karitiana distinguem, entre o que chamam, em português, de animal de criação, em duas categorias: os animais *by'edna*, que são ditos “de criação de perto”, são aqueles criados dentro das casas, regularmente alimentados e que desfrutam permanentemente da companhia humana –tratam-se dos pets nativos (sobretudo quatis, macacos e psitacídeos) e dos cães, chamados *obaky by'edna*, literalmente “onça doméstica”; já os animais *by kerep*, que se traduz como “de criação de longe”, são aqueles que são criados à distância, por assim dizer, devendo buscar seu próprio alimento ainda que recebam certos cuidados e estejam sob o controle das pessoas, como galinhas, cavalos e peixes criados em viveiros.

O que vemos aqui, sugiro, é o ato de *Botyj* como criador de animais num primeiro sentido que o verbo “criar” tem na língua portuguesa falada no Brasil: o de “cuidar”, “zelar” ou “fazer crescer” –o mesmo verbo tem um segundo significado usual, o de “fazer”, também tratado no mito e que veremos na sequência. *Botyj* aparece, então, como o primeiro criador de animais, e esta seção da narrativa mítica de origem contada pelos Karitiana sugere a continuidade desta prática pelas mãos das pessoas até os dias de hoje: a familiarização recorrente de animais recolhidos na mata e sua aclimação à vida nas aldeias e na companhia dos humanos. Praticamente todas as residências Karitiana possuem um ou mais pets, especialmente quatis, macacos de várias espécies, araras e papagaios. Mas os Karitiana, assim como outros povos (Erikson, 2000), manifestam um desejo contínuo por familiarizar e tornar mascotes todo tipo de criatura para a qual a oportunidade se apresentar: registrei vários relatos de tentativas de familiarizar ou amansar seres pouco usuais, como cachorros do mato, felinos, serpentes e mesmo peixes-elétricos. De forma análoga, o grupo também se interessa pela introdução de distintas espécies exóticas, provenientes das cidades, como cavalos, cabras, burros e coelhos, que encontrei em um cercadinho durante pesquisa de campo em 2006 (Vander Velden, 2012 129). Conforme discuti alhures (Vander Velden, 2016), os Karitiana concebem este processo de incorporar mais e mais animais diferentes em suas aldeias segundo uma apreciação estética: eles “enfeitam a aldeia” ou “a casa”, asseveram.

### 3. Os animais artefactuais

Se o verbo “criar” em português significa “cuidar”, ele possui um outro sentido, talvez até mais usual, que é o de “fabricar”, “inventar” ou “fazer”. O verbo, nesta acepção, também é tratado na saga cosmogônica Karitiana por meio daquilo que chamei alhures (Vander Velden, 2016) de *animais artefactuais*. Com esta expressão, refiro-me às narrativas míticas que contam como os irmãos *Botyj* e *Ora* fabricaram os animais a partir de matérias-primas ou artefatos inertes. Os porcos do mato (queixadas) foram feitos com casca de castanha; as cutias com pedaço de cupim [cupinzeiro] preto combinado com um coco; as onças, por seu turno, foram esculpidas em madeira de cedro. Explicou-me, certa vez, seu Epitácio Karitiana: “Dentro de um paneiro [cesto], Deus colocou pedaço de cupim preto para o corpo de cutia e coco babaçu para a cabeça, por isso a cabeça dela parece côco babaçu; Caititu teve a cabeça feita de cupim preto e o corpo de ‘canoazinha’ [parte rígida da folha da palmeira que tem formato de canoa] cheia de espinhos de tucumã”. Mesmo pica-paus e veados adquirem seus corpos por meio de um acoplamento material ou artefactual: como vimos, os potentes bicos dos pica-paus são (de seu ponto de vista) machados de pedra, e os cornos dos veados originam-se de um arco quebrado em duas partes por *Ora*.

É assim, então, que os animais são “criados” pela divindade nos dois sentidos do verbo em português: eles são fabricados, feitos, à partir de artefatos inertes (madeira, pedras, frutos, terra), e eles são cuidados, como demonstrei na seção anterior, que analisa a porção do mito em que *Botyj* confina os animais primordiais e lhes fornece comida e proteção, especialmente contra seu irmão, o trickster *Ora*. Em versões da mesma saga cosmogônica que eu mesmo coletei, explica-se como *Botyj* alimenta os animais cercados com a comida que cada um prefere, ou que cabe a cada espécie, dando origem, desta forma, às suas dietas e aos seus hábitos alimentares verificados até hoje.<sup>29</sup>

O tema do fragmento do mito acima transcrito também nos faz lembrar que as oposições entre o animado e o inanimado, o animal e o artefato/matéria-prima, não se configuram, nas terras baixas da América do Sul, da mesma forma que no pensamento euro-americano moderno, em que o vivo e o não-vivo se distinguem de forma mais ou menos clara. Sabemos que, na Amazônia, objetos podem ser dotados de vários atributos normalmente encontrados apenas em seres considerados vivos –como agência, intenção, volição, desejo, movimento, autonomia, biografias, fome e sede (Santos-Granero, 2009; Goulard, e Karadimas, 2011; Schien, e Halbmayer, 2014; Rivera Andía, 2018)– e há muitos exemplos etnográficos de artefatos que se transformam ou podem se transformar em animais e/ou seres monstruosos, especialmente se seus corpos, quando construídos ou fabricados, mimetizam, em sua completude e perfeição técnica, os corpos dos animais (van Velthem, 2003). Mesmo matérias-primas que julgamos totalmente inertes, como o barro para cerâmica, podem apresentar capacidades agentivas poderosas e perigosas (Barcelos Neto, 2002). Esta relativa indistinção –claro, do nosso ponto de vista– entre o animado e o inanimado aparece, entre os Karitiana, também em certos de seus artefatos, como suas flechas: elas têm fome, dizem, e precisam ser regularmente alimentadas com sangue humano, pois do contrário suas pontas de taquara apodrecem e se transformam em animais peçonhentos (serpentes, aranhas, escorpiões, lacraias); existe, ademais, um vínculo entre as flechas e as cobras venenosas –estas surgem de uma taquara envenenada com sangue menstrual, tema de um mito Karitiana que analisei em outro texto (Vander Velden, 2011a). Flechas, como as cobras, são venenosas, e manifestam significativas capacidades agentivas, assim como ocorre entre vários povos amazônicos: como disseram os Gavião-Ikólóéhj à Rodolpho Bento (2013), “a flecha mata porque tem vida”.

Na prática, portanto, é preciso cuidar bem daquilo que se fabrica, criar adequadamente aquilo que se cria: é preciso bem criar, sejam crianças, maridos e mulheres (que se interpelam mutuamente, entre os Karitiana, como “minha criação”), sejam animais de estimação, sob risco de produzir monstruosidades sociais, não lograr as

---

29. O texto de Lúcio diz, como vimos, que *Botyj* “saiu a sua procura [dos animais] e, à medida que os ia encontrando, ia ensinando a cada um o que deveria comer”.

funções ou comportamentos desejados, e mesmo de colocar em risco a vida das pessoas. Com efeito, aquilo que não é cuidado pode se voltar contra seu dono ou protetor: um parente que se distancia, um animal doméstico que morde, um objeto que ataca quem abusa de seu emprego.<sup>30</sup> A saga cosmogônica Karitiana, aqui analisada, ilustra como distintas noções de vida ou vitalidade circulam entre distintos entes (e não só entre aqueles que a ciência ocidental chama de “seres vivos”) na Amazônia indígena, assim como alertam para a necessidade de abordar com cuidado seres de naturezas várias, incluindo coisas artificiais –materiais e artefatos da indústria humana– que julgamos, no Ocidente moderno, inertes e inofensivos.

#### 4. A origem dos peixes e animais aquáticos

Para concluir, abordo brevemente um último tema exposto na narrativa de criação aqui tratada, e que espero aprofundar em pesquisas futuras. Trata-se do episódio que conta a origem dos grandes corpos d’água (*Ora* cria a grande água), ou seja, dos rios e lagos do mundo, e do seu povoamento com as criaturas aquáticas, reunidas pelos Karitiana na categoria *ip*. *Ip* designa, genericamente, os peixes, mas a categoria inclui todo tipo de ser que vive na água: caranguejos e camarões, jacarés, serpentes aquáticas e mesmo botos (*iphy*, literalmente “peixe grande”). A categoria se opõe aos seres agregados na noção de *himo*, cuja tradução literal é “carne”, mas também “caça”, “animal de presa”; a rigor, peixes não são carne (*himo*) porque não são caçados, o que estabelece uma dicotomia fundamental entre a caça e a pesca, ainda que parte importante da dieta Karitiana dependa da captura de animais aquáticos. *Himo*, além disso, exclui todos os animais terrestres que não são comidos (que podem ser chamados, em alguns contextos, de *him sara*, “carne ruim” ou “carne que não presta”), além, claro, dos animais de criação (pets), que também jamais servem de alimento (Vander Velden, 2012 259).

Como vimos acima, os animais que os Karitiana regularmente caçam e comem – queixadas e caititus, pacas, cutias e vários outros (para uma listagem bastante abrangente, cf. Vander Velden, 2018a 172-178)– têm sua origem como artefatos criados/fabricados por *Botyj* e *Ora*. Eles são, deste modo, análogos aos distintos instrumentos ou ferramentas, a maioria outrora fabricados pelos Karitiana: arcos, flechas, machados de pedra, cestos, cerâmicas, adornos plumários e muitos outros são fruto do investimento e do esforço criativo operando sobre os materiais. Da mesma forma que a produção de uma flecha demanda uma complexa *assemblage* técnica que envolve a combinação de vários elementos ou matérias-primas distintos, as cutias resultam da combinação criativa entre um pedaço de cupinzeiro e um coco; onças, também, são produto da arte de *Botyj*,

---

30. Lévi-Strauss (2004) analisa uma família de mitos ameríndios que narram o que ele denomina de “revolta dos objetos”, e que se referem à artefatos atacando humanos que usam-nos de forma descuidada.

que esculpe com maestria esses grandes predadores na madeira do cedro. Os seres aquáticos, entretanto, embora também tenham sua origem no mundo “inanimado”, por assim dizer, não foram fabricados, mas tão somente resultam da transformação de certos materiais específicos naturalmente disponíveis.

Os peixes e outros seres das águas são criados pela força da voz de *Ora* sobre resíduos vegetais que boiam nas águas do grande rio recém-criado: paus, galhos, troncos e folhas vão sendo transformados em pacus, piasus, jacarés e anacondas. O próprio *Ora* é reconhecido pelos Karitiana como uma enorme e perigosíssima anaconda que vive hoje nas águas de seu território, sendo o “dono dos peixes”, ou seja, o ser magnificado que controla o acesso ao pescado e aos usos dos rios (ver Vander Velden, 2018b).

É interessante que o mesmo episódio do mito narre a origem de alguns dos vegetais cultivados (são mencionados tubérculos ou raízes: inhame, cará e batata) e a origem dos peixes a partir de fragmentos vegetais: tudo se passa como se peixes e vegetais partilhassem de uma natureza comum, em oposição à carne (que chamamos vermelha): observo que os Karitiana jamais me afirmaram que “peixe é gente”, como fazem para os animais terrestres (principalmente mamíferos e aves). Não são poucas as cosmologias indígenas que contam a origem dos peixes e outras criaturas aquáticas a partir de plantas, em geral folhas (Vander Velden, e Andrello, 2019), como se vegetalizassem os peixes; notemos, além disso, que esse procedimento de vegetalização dos peixes não é estranho ao pensamento euro-americano moderno, para quem os peixes e animais aquáticos tendem, de fato, ao vegetal: não parece fortuito que falemos em “cultivo de peixes” e façamos menção aos “frutos do mar” (Bérard, 1993), e mesmo que muitos indivíduos que se consideram vegetarianos afirmem, não sem alguma contradição, comer (carne de) peixe, a carne “branca” –ou seja, carente de sangue (verdadeiro), o sangue vermelho e quente– por excelência (Lien, 2015). Resta, afinal, saber quais as possíveis conexões entre o tratamento de peixes e plantas no pensamento ameríndio e na ontologia Ocidental moderna, tendo-se em vista que este nexos não parece se verificar em certas áreas etnográficas bastante dependentes da alimentação piscívora, como o alto rio Negro, onde “peixe é gente” e a vegetalização não parece ser registrada (Cabalar, 2005).

O fato dos rios, igarapés e lagos estarem sob controle e proteção de *Ora*, dono dos peixes e criador dos seres aquáticos, faz da pesca uma atividade também regrada pela série de normas definidas genericamente como de “respeito”, e, assim como se passa com os animais da terra, deve-se pescar com cuidado e comedimento, não se deve desperdiçar os peixes pescados e sua carne precisa circular por redes de reciprocidade que conectam as famílias e residências. As regras éticas, no caso dos seres aquáticos, não são tão estritas como ocorre com aves e mamíferos: os despojos desses últimos (peles,

penas, ossos e outras porções não comestíveis), por exemplo, não podem jamais ser atirados ao chão ou em qualquer lugar de modo desleixado<sup>31</sup> pois, se forem devorados por cães ou ratos, os caçadores se tornam imediatamente panema (*naam*), perdendo a capacidade de caçar; com ossos e restos de peixes, ao contrário, isso não acontece.

### Considerações finais

O que os mitos nos ensinam sobre as relações com animais não humanos na Amazônia? Como vimos, há uma enormidade de conhecimentos sobre os seres outros-que-humanos nessas narrativas, e acerca das relações possíveis e requeridas entre estes e os humanos (sobretudo caçadores). Não obstante, esses conhecimentos, cifrados ou ocultos, como nos lembra Lévi-Strauss (2004), nos textos míticos, não atendem a propósitos práticos: eles não estão acessíveis para o uso cotidiano dos indivíduos, como guias ou manuais de ação ou explicação para eventos ou hábitos; antes, contudo, constituem uma espécie de repositório de saber que orienta a vida social e as práticas sociais desde um ponto de vista coletivo (sendo um inconsciente coletivo, por assim dizer). Os Karitiana explicam acontecimentos e ações de um modo “naturalista”, por assim dizer, acessível a um entendimento geral; os mitos estão como que um nível acima, se desta forma posso me expressar, oferecendo os termos necessários para, em suas distintas combinações, permitir acesso à compreensão profunda das razões e dos movimentos das sociedades humanas.

O conhecimento sobre os seres com quem os Karitiana compartilham o mundo, assim, vai muito além de um rol de orientações para a vida prática: conforme o mesmo Claude Lévi-Strauss (1997), mitos são pura atividade intelectual do pensamento, debruçados sobre a especulação não utilitária, simplesmente maravilhada com a diversidade e variedade das coisas e dos entes. Da mesma forma, Jack Goody (2012: 52) percebeu que a maioria dos mitos não é explicativa, embora eles sejam movidos por genuína “curiosidade intelectual”. Para ilustrar esse ponto –o grande interesse do pensamento indígena em um mundo de riquezas extraordinárias–, reproduzo aqui um curto mito (narrado por Walter Karitiana) que registrei em minha pesquisa de campo na aldeia *Kyōwã*, a maior aldeia Karitiana, em 2006, publicado, aqui, pela primeira vez:

*Opidna*, ou “mãe da palha”. Tempo [antigamente] era como gente. Tinha um cara que gostava de andar no palhal. Aí ele não quer ficar mais na aldeia, ficava só no palhal, olhando palha, orando, falando com a palha. A palha deu poder para ele, ele tirava palha tudo sozinho, aparecia para ele um monte de palha de babaçu, para fazer casa. Aí ele foi no palhal e a palha falou para ele que ele

---

31. Os restos das refeições carnívoras devem ser depositados no alto de árvores cujos troncos sejam cobertos por espinhos, justamente para evitar que sejam atacados por animais e por certos seres espirituais, o que pode prejudicar a eficácia dos caçadores e provocar falta de carne, fundamental na alimentação Karitiana.

ia com a palha, não ia mais ficar com os Karitiana. Um dia, o chefe chamou a comunidade para buscar palha, e todo mundo foi trabalhar, e *Opidna* sumiu, ninguém mais viu, e todo mundo foi embora. Mas *Opidna* não apareceu até de tarde, e resolveram ir procurá-lo, mas nada, chamaram ele e nada. Antes disso, ele falou para o pessoal: “a palha quer que eu vá embora com ela, e quando não tiver muita palha, vocês rezam o meu nome, falam o meu nome, pedem palha para nós”. Depois ele desapareceu. Um dia um cara tirando palha encontrou *Opidna* no meio do palhal, ele não morreu. Ele explicou que ia ficar no meio da palha nova. Hoje *Opidna* é um tipo de baratinha chatinha, que come e estraga palha de babaçu.

Trata-se de um mito que conta a história de um pequenino inseto, uma “baratinha chatinha” (que jamais pude identificar taxonomicamente) que vive e se alimenta da palha de babaçu que os Karitiana empregam para vários misteres. A presença do inseto explica os estragos feitos nos babaçuais –disso os Karitiana obviamente têm ciência. Mas por que um mito, uma história do *tempo (de) antigamente*, para explicar a origem e a existência desse diminuto e aparentemente insignificante ser e suas ações ali no meio da palha dos babaçuais nativos? Só a vontade de um conhecimento expandido do mundo, penso, pode explicar, aliada à sempre necessária aproximação humana diante desses seres com o devido e recomendado “respeito”.

Naturalmente, todo esse saber milenar acumulado nas mitologias ameríndias pode ser imensamente útil para nossos tempos correntes, como demonstra magistralmente, por exemplo, o profundo conhecimento do xamã Yanomami Davi Kopenawa e seus alertas sobre a destruição da floresta e de seus habitantes humanos e outros-que-humanos (Kopenawa, e Albert, 2016). Toda uma ética, aquela do respeito, que acompanha a ciência nos mitos, aliás, deve nos ser útil em um nosso renovado engajamento com o “mundo natural”. E isso tem, e terá cada vez mais, potentes implicações em questões de conservação ambiental, de direitos dos seres humanos e não humanos (tratados, todos, como pessoas) e do futuro da vida –animada e inanimada, por assim dizer– como um todo, neste nosso planeta já tão maltratado por conta da ignorância generalizada daqueles que não enxergam, nos mitos e sagas indígenas, orientações precisas para uma navegação segura e, acima de tudo, circunspecta, reverente, respeitosa e, sobretudo, coletiva.

### **Bibliografia citada**

Adorno, Rolena. “El sujeto colonial y la construcción de la alteridade.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 28, 1988, pp. 55-68.

Andrello, Geraldo. “Falas, objetos e corpos: autores indígenas no alto rio Negro.” *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 25, nº 73, 2010, pp. 5-26.

- Araújo, Íris Morais. *Osikirip: os “especiais” Karitiana e a noção de pessoa ameríndia*. Universidade de São Paulo. São Paulo, USP, 2014.
- Barcelos Neto, Aristóteles. *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*. Museu Nacional de Etnologia/Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.
- Bento, Rodolpho. *A fleche mata porque tem vida: um estudo etnográfico sobre os objetos de caça entre os Gavião Ikólóéhj*. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, UFSCar, 2013.
- Bérard, Laurence. “La culture du Poisson.” *Études Rurales*, nº 129-130, 1993, pp. 147-56.
- Bessire, Lucas. *Behold the black cayman: a chronicle of Ayoreo life*. The University of Chicago Press, Chicago, 2014.
- Cabalzar, Aloisio. *Peixe e gente no alto rio Tiquié: conhecimentos Tukano e Tuyuka, ictiologia, etnologia*. Instituto Socioambiental, São Paulo, 2005.
- Castro, Andréa C. M. de Oliveira. *Koro’op: E-moções. Sociabilidade, paisagem e temporalidade entre os Karitiana*. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, UFJF, 2018.
- CIMI/RO. *Universo cultural Karitiana: volume I*. Conselho Indigenista Missionário/Regional Rondônia, Porto Velho, 1999.
- Clastres, Hélène. *Terra sem mal: o profetismo Tui-Guarani*. Brasiliense, São Paulo, 1978.
- De la Cadena, Marisol. *Earth beings: ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press, Durham, 2015.
- Descola, Philippe. *In the society of nature: a native ecology in Amazonia*. Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- . *Beyond nature and culture*. University of Chicago Press, Chicago, 2013.
- Fausto, Carlos. “Feasting on people: cannibalism and commensality in Amazonia.” *Current Anthropology*, vol. 48, nº 4, 2007, pp. 497-530.
- . “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia.” *Mana*, vol. 14, nº 2, 2008, pp. 329-66.
- Goody, Jack. *O mito, o ritual e o oral*. Vozes, Petrópolis, 2012.
- Goulard, Jean-Pierre, e Karadimas, Dimitri, editores. *Masques des hommes, visages des dieux: regards d’Amazonie*. CNRS, Paris, 2011.
- Kohn, Eduardo. “Anthropology of ontologies.” *Annual Review of Anthropology*, nº 44, 2015, pp. 311-27.
- Kopenawa, Davi, e Albert, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Companhia das Letras, São Paulo, 2016.

- Kumu, Umúsin Panlõn, e Tolamãñ Kenhíri. *Antes o mundo não existia*. FOIRN, São Gabriel da Cachoeira, 1995 [1980].
- Ladeira, Maria Elisa. “De bilhetes e diários: oralidade e escrita entre os Timbira.” *Antropologia, história e educação: a questão indígena e a escola*. Org. A. L. da Silva & M. K. L. Ferreira. Global/Fapesp/MARI, São Paulo, 2000, pp. 303-30.
- Landin, Rachel. “Nature and culture in four Karitiana legends.” *Five Amazonian studies on world view and cultural change*. Ed. W. Merrifield. International Museum of Cultures, Dallas, 1985, pp. 59-70.
- . *Kinship and naming among the Karitiana of Northwestern Brazil*. University of Texas at Arlington. Arlington, University of Texas at Arlington, 1989.
- Leach, Edmundo. *As idéias de Lévi-Strauss*. Cultrix/Edusp, São Paulo, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude. 1967. “A estrutura dos mitos.” *Antropologia estrutural*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967, pp. 237-65.
- . *O pensamento selvagem*. Papirus, Campinas, 1997.
- . *O cru e o cozido*. Cosac Naify, São Paulo, 2004.
- Lévi-Strauss, Claude, e Didier Eribon. *De perto e de longe*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.
- Lien, Marianne. *Becoming salmon: aquaculture and the domestication of fish*. University of California Press, Berkeley, 2015.
- Lima, Tãna Stolze. “O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi.” *Mana*, vol. 2, n° 2, 1996, pp. 21-47.
- Lúcio, Carlos Frederico. *Sobre algumas formas de classificação social: etnografia sobre os Karitiana de Rondônia (Tupi-Arikém)*. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Unicamp, 1996.
- Medrano, Celeste. “Los no-animales y la categoría «animal»: definiendo la zoo-sociocología entre los Toba (Qom) del Chaco argentino.” *Mana*, vol. 22, n° 2, 2016, pp. 369-402.
- Michelis, Angela. “A filosofia da praxis em Antonio Gramsci.” *Aufklärung*, vol. 4, n° 2, 2017, pp. 57-66.
- Moser, Lilian. *Os Karitiana e a colonização recente em Rondônia*. Fundação Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, Unir, 1993.
- . *Os Karitiana no processo de desenvolvimento de Rondônia nas décadas de 1950 a 1990*. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, UFPE, 1997.
- Ramos, Alcida Rita. “The politics of perspectivism.” *Annual Review of Anthropology*, n° 41, 2012, pp. 481-94.

- Rivera Andía, Juan Javier. editor. *Non-humans in Amerindian South America: ethnographies of indigenous cosmologies, rituals and songs*. Oxford/New York, Berghahn, 2018.
- Rivière, Peter. "AAE na Amazônia." *Revista de Antropologia*, vol. 38, nº 1, 1995, pp. 191-203.
- Sahlins, Marshall. *Ilhas de história*. Zahar, Rio de Janeiro, 1985.
- . *Como pensam os "nativos": sobre o capitão Cook, por exemplo*. Edusp, São Paulo, 2001.
- Santos-Granero, Fernando, editor. *The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood*. University of Arizona Press, Tucson, 2009.
- Schien, Stefanie, e Ernst Halbmayer. "The return of things to Amazonian anthropology: a review." *Indiana*, nº 31, 2014, pp. 421-37.
- Sarde Neto, Emílio, e Cristiane Anastassiou, Kelli Melo, Antonio José Karitiana, Adnilson de Almeida Silva. "Opitongg cultura Karitiana: a narrativa mítica do Opitongg." *Boletim Geográfico*, vol. 32, nº 1, 2014, pp. 133-47.
- SEDUC/RO. *Contando histórias dia-a-dia*. Governo do Estado de Rondônia/Secretaria de Estado da Educação, Porto Velho, 2001.
- . *O garimpo na terra indígena 1*. Governo do Estado de Rondônia/Secretaria de Estado da Educação, Porto Velho, 2002a.
- . *O garimpo na terra indígena 2*. Governo do Estado de Rondônia/Secretaria de Estado da Educação, Porto Velho, 2002b.
- Souza, Lynn Mario Menezes de. "Uma outra história, a escrita indígena no Brasil." *Povos indígenas no Brasil 2001/2005*. Ed. C. A. Ricardo. Instituto Socioambiental, São Paulo, 2006, pp. 203-08.
- Storto, Luciana. *Livro de apoio ao aprendizado da ortografia Karitiana*. n. d. 1996.
- . *Aspects of Karitiana Grammar*. Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1999.
- Storto, Luciana, e Felipe Vander Velden. "Karitiana." *Povos indígenas no Brasil*, 2005. 15 Agosto 2020. [pib.socioambiental.org/pt/povo/karitiana/385](http://pib.socioambiental.org/pt/povo/karitiana/385).
- Turner, Terence. 2009. "The crisis of late structuralism. Perspectivism and animism: rethinking culture, nature, spirit, and bodiliness." *Tipití*, nº 1, vol. 7, 2009, pp. 3-40.
- Vander Velden, Felipe. "De volta para o passado: territorialização e 'contraterritorialização' na história karitiana." *Sociedade e Cultura*, nº 13, 2010, pp. 55-65.
- . "As flechas perigosas: notas sobre uma perspectiva indígena da circulação mercantil de artefatos." *Revista de Antropologia*, nº 1, vol. 54, 2011, pp. 231-67.
- . "Inveja do gado: o fazendeiro como figura de poder e desejo entre os Karitiana." *Anuário Antropológico*, nº 2010/1, 2011b, pp. 55-76.

- . *Inquietas companhias: sobre os animais de criação entre os Karitiana*. Alameda, São Paulo, 2012.
- . "Village ornaments: familiarization and pets as art(ifacts) in Amazonia." *Vibrant*, n° 13, 2016, pp. 58-77.
- . *Jóias da floresta: antropologia do tráfico de animais*. EdUFSCar, São Carlos, 2018a.
- . "Vocês, brancos, são peixes: sobre os equívocos na pesca e na piscicultura entre os Karitiana, Rondônia." *R@u: Revista de Antropologia da UFSCar*, n° 2, vol. 10, 2018b, pp. 164-94.
- Vander Velden, Felipe, e Geraldo Andrello. 2019. *Peixes são animais? Peixe é carne? Interrogações sobre a natureza dos seres aquáticos a partir da etnologia indígena sul-americana*. 43º Encontro Anual da ANPOCS, 23 Out 2019. Caxambu.
- Van Velthem, Lúcia. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, 2003.
- Viveiros de Castro, Eduardo. "Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio." *Mana*, vol. 2, n° 2, 1996, pp. 115-44.
- . *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo, 2002.
- . "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos." *Cadernos de Campo*, n° 14/15, 2006, pp. 319-38.
- Willerslev, Rane. *Soul hunters: hunting, animism, and personhood among the Siberian Yukaghirs*. University of California Press, Berkeley, 2007.
- Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*. Editora da UFMG, Belo Horizonte, 2010.

**El terror social. Vindicación de un género “menor”:  
ecocrítica y ecofeminismo en “Bajo el agua negra”  
y “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez**

---

*Israel Yelovich*

(Consejo de Educación Secundaria  
Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** Entendiendo la narrativa de Mariana Enríquez como una esfera discursiva híbrida en donde habitan intersticialmente el relato de reivindicación y protesta social y el del terror como tradicional manifestación de género de lo sórdido y lo siniestro, el propósito del presente trabajo es desarrollar el análisis de las distintas instancias de mutación de los cuerpos como espacios narrativos de denuncia, en tanto coyunturas de dominación de la otredad y lo jerárquicamente inferior, así como su directa interrelación con la dominación del ambiente y el entorno como una prolongación de dicho afán de sometimiento.

**Palabras clave:** Ecología social, Jerarquía, Ecofeminismo, Mutación, Dominación.

**Abstract:** Understanding the narrative of Mariana Enríquez as a hybrid discursive sphere where stories of social vindication and protest dwell interstitially with tales of horror as in the traditional genre expression of the sordid and sinister, the purpose of this work is to develop an analysis of the different instances of mutation of bodies as narrative spaces of social condemnation, in terms of situations of both domination of an “otherness” and the hierarchically inferior, as well as its direct correlation with environmental domination and oppression of the natural world, as a prolongation of the desire to submit.

**Keywords:** Social ecology, Hierarchy, Ecofeminism, Mutation, Domination.

*Recibido: 26 de agosto. Aceptado: 4 de diciembre.*

---

1. Docente egresado del profesorado de Inglés por el Instituto de Profesores Artigas (IPA). Estudiante avanzado del profesorado de Literatura también del IPA. de dicha institución. Desde el año 2011 es profesor de Lengua Inglesa en Educación Secundaria (CES), y en el ámbito privado desde el año 2014. Ha participado como ponente en seminarios y coloquios nacionales e internacionales en el Uruguay y desde el año 2018 es miembro del Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante (GENM) coordinado por el Mag. Marcelo Damonte.

El presente trabajo fue gestado con la intención expresa de analizar elementos de “lo mutante”, en tanto transformación o metamorfosis monstruosa, en la narrativa reciente de la escritora y periodista cultural argentina Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), y particularmente, en lo concerniente a dos relatos de su libro de cuentos “Las cosas que perdimos en el fuego”, publicado en 2016. Sin embargo, dicho propósito embrionario fue cediendo lugar al objetivo alterno de entender y analizar la obra de Enríquez como un espacio intersticial en donde habitan y se retroalimentan narrativas de terror clásico caracterizadas por los elementos convencionales y tópicos del género (emociones intensas relacionadas al pánico, la fobia, la ansiedad, el espanto; componentes sobrenaturales; apariciones espectrales; inverosimilitud; narrativas que comprenden lo sórdido o macabro como piezas fundamentales, entre otros), con aspectos de denuncia social y política (a saber, cuestiones referidas a los estudios de género; inequidades económicas y culturales; historia reciente latinoamericana; por nombrar algunos ejemplos evidentes).

Acometido a la tarea de desenredar la riqueza conceptual en la narrativa de Enríquez, es inexorable comprender en ella una instancia de reivindicación de las mal llamadas literaturas “menores” o “baja” literatura, entendiendo los quince relatos que componen “Las cosas que perdimos en el fuego” como un ámbito en donde ominosas narraciones urbanas de género se erigen en pie de igualdad con una crítica social de marcado corte realista, abocada a exponer al terror, a la otredad y a la mutación como un elemento inherente a nuestras sociedades, alejado de la perspectiva fantástica que tradicionalmente se le otorga al mutante como aspecto extrínseco y de residencia exclusiva dentro del mundo literario y el universo ficcional.

## **El terror social**

La concepción teórica detrás de la etiqueta del “terror social” alude fundamentalmente a aquellas obras que han congeniado en mayor o menor medida los lugares comunes del género de terror con aspectos de la dimensión social, mayoritariamente referidos a instancias de dominación o marginalización que históricamente se concebían como material creativo de géneros realistas o dramáticos propios de un ámbito socialmente respaldado, reverenciado y prestigioso dentro de lo literario o lo cinematográfico.

De manera consecuente, el género de terror ha sido históricamente postergado a una posición de relego, siendo desterrado del panteón que ha sabido consagrar al realismo decimonónico o a la novela psicológica al escalafón más elevado del prestigio literario dentro de ámbitos académicos. En dicha línea, y prologando su obra “El libro de los géneros recargado”, el escritor argentino Elvio Gandolfo apunta acerca del terror y otros géneros “menores”:

En un momento pensé que [...] cumplen un papel de refresco, de refuerzo de la literatura “mayor”. Como en el género del *western*, llegan con estruendo y brillo los clarines de la caballería en el preciso momento en que el lector en general está por morirse de aburrimiento, y aplican una inyección de vitalidad a factores como la construcción de la trama o el mero flujo narrativo, muchas veces abrumado por toneladas de psicología, descripción o sociología. (2017 6)

Asimismo, la propia Enríquez, en referencia clara a lo establecido por Gandolfo en el prólogo de su libro “El terror argentino: cuentos”, advierte, en su conferencia de Flacso<sup>2</sup>, que el género, y sobre todo, el género de terror, por muchas cosas: porque les gusta a los jóvenes, porque es muy popular, porque tiene mucho que ver con la emoción, porque no es un género que se haya preocupado excesivamente por el estilo, porque es un género que no entró a la academia de una manera muy definitiva, o de ninguna, termina circulando en esta especie de libros populares, que se venden mucho, pero que son secretos de alguna manera, y a los que los escritores no se acercan mucho.

En este sentido, la concepción del “terror social” opera como poco más que un neologismo, ya que su irrupción desde las teorizaciones en ámbitos académicos de investigación tanto literaria como cinematográfica es, por lo común, aún inédita. El término ha nacido, no obstante, de la popularización del género del *Social thriller*, del cual es “Get Out”, filme de 2017 del cineasta Jordan Peele su motor de masificación, debido a que ha sido concebido como ejemplo paradigmático de producción cultural que utiliza al terror como vehículo para polemizar y discutir temáticas sociales y políticas con particular ahínco, siendo en este caso en torno a la sempiterna tensión racial que habita en el corazón de los Estados Unidos.

La presente investigación propende a comprender los relatos que componen “Las cosas que perdimos en el fuego”, de Mariana Enríquez, como ejemplos arquetípicos de la construcción discursiva de lo literario en clave de “terror social”; es decir, la implementación de los mecanismos del horror y el espanto puestos al servicio de la denuncia social. En sentido análogo, son los cuentos “Bajo el agua negra” y “Las cosas que perdimos en el fuego”, aquí analizados, los que brindan el reflejo claro de una narrativa reciente en Enríquez caracterizada por la denuncia de la explotación de los recursos naturales, la depredación de los entornos naturales y los cuerpos, y su mutación como consecuencia y como revolución.

---

2. Enríquez, Mariana. “Narrativas de terror por Mariana Enríquez Posgrado Escrituras: Creatividad humana y comunicación”. Conferencia FLACSO Argentina. Minuto 45. <https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4>

## El “Ecofeminismo” de François D’eaubonne: definición y preceptos nucleares

La escritora y activista François D’eaubonne, auténtica polímata que ha combinado en su producción la poesía, el ensayo, la narrativa breve, la novela de ciencia ficción, entre otros, publica en 1972 un corto ensayo con tintes de manifiesto panfletario titulado “Le féminisme ou la mort” (“Feminismo o muerte”). No es la efusividad de su título lo que despierta la reflexión sobre su naturaleza de combativo tratado crítico, sino su inquietante invitación a la praxis revolucionaria, en una forma que guarda una peculiaridad que la aproxima a los relatos de Enríquez de una manera por demás transparente. Es en “Feminismo o Muerte” en donde D’eaubonne no solamente carga con la insigne tarea de acuñar el término “ecofeminismo” como tal, sino de haber esbozado en este texto el precepto fundamental de su planteo acerca de la conexión entre sociedades patriarcales y catástrofe ambiental.

D’eaubonne establece la correlación entre un modelo demográfico alarmantemente expansivo que nos ha dejado a las puertas de un cataclismo climático y de una sobrepoblación que ha habilitado una catástrofe ambiental en ciernes con la destructora racionalidad masculina y su legitimación social bajo un modelo económico y relacional de base patriarcal. Dicho con palabras de la propia D’eaubonne:

Prácticamente todo mundo sabe que en el presente las dos amenazas más inmediatas para la supervivencia son la sobrepoblación y la destrucción de nuestros recursos; pocos reconocen la completa responsabilidad del sistema masculino, en la medida en que es masculina (y no capitalista o socialista) la naturaleza de estos dos peligros; mas son incluso menos los que han descubierto que cada una de las dos amenazas es el resultado lógico de uno de los dos paralelos descubiertos que otorgaron al hombre su poder algo más de cincuenta siglos atrás: su habilidad para plantar la simiente en la tierra tanto como en la mujer, y su participación en el acto de la reproducción.<sup>3</sup> (1980 66)

Empero, y a diferencia de la lógica imperante propia del feminismo liberal de carácter burgués, que propende a la prolongación de ideales masculinos en clave de igualdad de género, pero en torno a un orden que, en palabras de la investigadora y socióloga ambiental Amaranta Herrero, se limita “a asumir y mantener un modelo de vida masculino presentado como neutral en términos de género” (2017 23), el ecofeminismo tradicional apunta a la reivindicación de un carácter esencialmente femenino que se oponga diametralmente al sometimiento de las entidades de los órdenes ambiental y ontológico, ya que entiende la destrucción de nuestros entornos naturales como ramificación y a la vez como infraestructura de una filosofía de dominación de la otredad a favor de un aparato financiero construido y operado en torno a una estructura enteramente patriarcal. Es decir, la perspectiva clásica o también considerada “germinal”

---

3. De mi traducción, original en inglés: D’eaubonne, François. *Feminism or death*, en *New French Feminisms – An Anthology*. University of Massachusetts Press, Massachusetts, 1980.

del ecofeminismo, también concebido como un “ecofeminismo esencialista”, sostiene la existencia de un conjunto de características intrínsecamente femeninas, que operan a un nivel soslayado; eclipsadas por la lógica masculina de mercado del capitalismo y supeditadas a una férrea conducta de explotación, consumo, depredación y polución rampantes. En sentido opuesto, la invitación a la “mutación” que se manifiesta en el texto de D’eaubonne, y que se inscribe en una perspectiva ecofeminista, invita a alterar las lógicas de consumo predatorias y autodestructivas en pos de un orden que habilite la convergencia de una serie de valores e ideales vinculados al cuidado de la vulnerabilidad, la empatía y la ponderación de la cooperación por sobre el individualismo obsecuente para con la indiferencia social que habilita el desastre de la violencia sistémica y material hacia los cuerpos y hacia la esfera ambiental. Volviendo a lo postulado por Herrero: “para los ecofeminismos no se trata de repudiar los valores femeninos y adoptar y promover valores y proyectos de vida masculinos para las mujeres, como camino hacia un mayor reconocimiento y estatus social [...], sino que reivindican los valores femeninos como socialmente útiles, deseables y universalizables para el conjunto de la humanidad” (2017 23-24).

La “ecología social” de Murray Bookchin: una vertiente de la ecocrítica en clave utópica, liberal y anárquica:

El relato “Bajo el agua negra” se inaugura con el tenso encuentro de dos personajes que representan el orden tanto policial, cargado por su clásica aura de corrupción, subterfugios y abuso de poder, y el de la incompetente y parsimoniosa burocracia de la esfera judicial. Dicha apertura no es ociosa. Enríquez demarca de forma inmediata aquellos elementos que encarnan la tradicional institucionalidad estatal, representada en las dos figuras centrales que giran en torno a los sórdidos asesinatos de Emanuel López y Yamil Corbalán: la de la fiscal e investigadora del caso, y la del potencial victimario; un altanero y desdeñoso oficial policial.

Es este prolegómeno a los acontecimientos centrales del relato el primer punto convergente que se desarrolla entre la denuncia sobre el estado de la cuestión moderna de Murray Bookchin en relación con el problema de la dominación y la jerarquía, y el peculiar escenario que denota el cuento de Enríquez, que entremezcla aristas de lo social, con elementos que bien podríamos considerar mágicos o fantásticos.

Bookchin alude, en la introducción original a su obra “La ecología de la libertad”, a la existencia de una serie de conceptos históricamente tratados de manera rígida, ineficiente o imprecisa por paradigmas críticos, que han menospreciado la cuestión de lo ambiental y el entorno en sus teorizaciones. La apertura a su texto de 1982 reza:

Allá por los años sesenta, palabras tales como “jerarquía” y “dominación” eran usadas muy rara vez. Los radicales tradicionales, especialmente los marxistas,

todavía discutían casi únicamente en términos de clases, análisis de clases, y conciencia de clase; sus concepciones de la opresión estaban primordialmente confinadas a la explotación material, la pobreza abrumadora, y el injusto abuso del trabajo. Asimismo, los anarquistas ortodoxos ponían el énfasis en el Estado como fuente ubicua de coerción social. [...] Incluso la precoz contracultura de los sesenta evitaba el uso del término “jerarquía” y prefería “cuestionar la Autoridad” sin averiguar el origen de la autoridad, su relación con la naturaleza, y su significado para la creación de una nueva sociedad. (1999 16)

El relato de Enríquez, que atraviesa los crímenes antes mencionados, ejecutados por policías que obligan a un par de adolescentes que regresan de bailar a nadar en las pestilentes y tóxicas aguas del Riachuelo bonaerense, desarrolla su convergencia con el texto de Bookchin, estableciendo una conexión drástica desde los entornos hacia el paralelismo transparente entre la sumisión del ambiente y lo natural, producto de la racionalidad instrumental del hombre, y la de la humillación y el sometimiento a aquellas entidades que representan la otredad en tanto encarnan unidades jerárquicas inferiores desde lo económico y lo social. La dominación de los órdenes de lo natural y de lo social es un elemento que corre en paralelo en el relato.

Asimismo, la narrativa de Enríquez opera en relación a la otredad y a la mutación en múltiples niveles en términos del entorno, dado que sus relatos se caracterizan por diagramar frecuentemente el radio de acción de la fobia social y el impacto del encuentro con el otro en puntos geográficos específicos. En Enríquez, el conurbano bonaerense, con su aura cargada de marginalización y pobreza institucional, es un ámbito en donde la mutación opera en distintas esferas; en lo religioso, ya sea a través de las creencias paganas de sus habitantes, o a través del sincretismo propio del acto de adoración a leyendas urbanas devenidas en santos, como el Gauchito Gil, o a deidades provenientes de panteones propios de religiones africanas. Estos elementos, en donde el otro se manifiesta en los planos narrativo y discursivo del relato, también hallan su punto de convergencia en las identificaciones de los espacios periféricos como zonas de marginalización relacionados a la violencia ambiental y a la fuerza contaminadora de una presencia hegemónica y normativa de las esferas industrial y corporativa. Tal como Enríquez lo expresa en su relato, el contacto de la fiscal con las zonas de exclusión está deliberadamente marcado por una serie de mutaciones originadas por el tóxico impacto de las fábricas cercanas. En este sentido, Enríquez apunta en “Bajo el agua negra”, en relación a la praxis investigativa de la fiscal del caso:

Menos de un año atrás, su investigación había ayudado a que un grupo de familias que vivía cerca de una curtiembre le ganara un juicio a la fábrica de cuero que echaba cromo y otros desechos tóxicos al agua. [...] los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban [...], se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destruían brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes. No recordaba el nombre que los médicos, algo confundidos, le habían dado a ese defecto de nacimiento. Recordaba que uno de ellos lo había llamado “mutaciones”. (2016 159)

La teoría de la conexión entre dominación ecológica y social de Bookchin se torna esencial en tanto base teórica para escapar a la inexorable interpretación de “Bajo el agua negra” desde una perspectiva plenamente marxista, que ubicaría el foco crítico en el abuso vinculado a conceptos de clase evidentes en el relato. Asimismo, una interpretación ejecutada desde la ortodoxia anarquista invitaría del mismo modo a ubicar el centro de la cuestión crítica del relato en los abusos de poder y las deficiencias engendradas por la corrupción de las instituciones que representan el Estado, tales como el orden policial o el poder judicial. Escapar a las limitaciones de dichas interpretaciones tradicionales equivale a comprender la relación entre los conceptos de dominación del orden natural y el de las relaciones humanas en contextos de asimetría jerárquica.

Fuertemente vinculado a este último punto, Bookchin sostiene:

Existe una fuerte necesidad teórica de contrastar “jerarquía” con el uso, más extendido, de las palabras “clase” y “Estado” [...]. Entiendo por “jerarquía” a los sistemas culturales, tradicionales y psicológicos de obediencia y mandato, no solamente a los sistemas económicos y políticos a los cuales los términos “clase” y “Estado” se refieren más apropiadamente. De acuerdo con esta postura, la jerarquía y la dominación podrían persistir fácilmente en una sociedad “sin clases” o “sin Estado”. Yo aludo en cambio a la dominación del joven por el viejo, de mujeres por hombres, de un grupo étnico por otro, de “masas” por burócratas que juran hablar en sus “más altos intereses sociales”, del campo por la ciudad, y en un sentido psicológico más sutil, del cuerpo por la mente, del espíritu por una chata racionalidad instrumental, y de la naturaleza por la sociedad y la tecnología. (1999 18)

Bookchin alude así a los distintos estratos de dominación basados en su concepción de jerarquía. Bajo los axiomas de la ortodoxia tanto marxista como liberal, sería inexplicable concebir que, en grupos de “pares”, tanto económica como jurídica o institucionalmente hablando, se susciten instancias de dominación y liderazgo evidentes. Es decir, la ecología social en diálogo con el relato de Enríquez permite la apertura más que la obturación, ya que otorga una nueva fuente interpretativa que escapa a las percepciones más superficiales del asunto. Entender el factor de opresión de clase o comprender los excesos de una fuerza represiva representativa del yugo estatal no sería algo necesariamente erróneo; no obstante, desarrollar una hermenéutica del texto por los senderos anteriormente mencionados podría devenir en la pérdida de la conexión entre la disposición al abuso y corrupción de los entornos naturales y de las entidades en su conjunto, propios de una humanidad que actúa acorde a una lógica predatoria de consumo, obsolescencia y destrucción; en sintonía con la de una humanidad que ha perdido el valor por la vida, siendo esto reconfigurado y convertido en moneda de cambio. Esta noción de jerarquías y subordinaciones bajo múltiples y disímiles niveles, entre la que se encuentra “la dominación del joven por el viejo”, establece una serie de reminiscencias con un corpus de obras literarias que abarcan la noción de la alteridad en relación al concepto de opresión, entre las que se encuentra, como instancia paradigmática, “Diario de

la guerra del cerdo”, del autor argentino Adolfo Bioy Casares. En una suerte de distopía bonaerense en donde Bioy manifiesta la tensión generacional exacerbada al punto de la guerra total entre jóvenes y ancianos, siendo estos últimos objeto de persecución y ataque. Dicho concepto de jerarquía adopta en la obra de Bioy una dimensión superior, en donde el autor vislumbra que “En esta guerra los chicos matan por odio contra el viejo que van a ser. Un odio bastante asustado...” (2014 108).

Entrelazado a lo anteriormente mencionado, el texto de Bioy también comprende esa alteridad vista en Bookchin como un miedo primigenio en donde el opresor teme ceder su esencia ontológica ante la amenaza inminente de una otredad que lo perturba al punto del estallido destructor. Tal como adhiere Bioy Casares a través de su novela: “Hay un nuevo hecho irrefutable: la identificación de los jóvenes con los viejos. A través de esta guerra entendieron de una manera íntima, dolorosa, que todo viejo es el futuro de algún joven ¡De ellos mismos, tal vez! Otro hecho curioso: invariablemente el joven elabora la siguiente fantasía; matar a un viejo equivale a suicidarse” (2014 179).

Tanto D’eaubonne como Bookchin coinciden en un aspecto esencial: ambos trabajos hallan puntos dialogantes con el marxismo en su interpretación del capitalismo como agente central de explotación tanto de la realidad material extrínseca, como de las relaciones humanas y la esfera social. No obstante, ambos textos ejercen una escisión respecto a las lecturas marxistas convencionales en la búsqueda de una dimensión adicional a la material o a la del orden social de clase para explicar las inequidades en términos de relaciones de poder y dominación.

Relativo al presente relato, y en una línea similar, Enríquez sostiene que el cuento de terror de alguna manera fue “advertencia” en este sentido; las advertencias que en general tenemos como argentinos y como latinoamericanos tienen que ver con lo político, con lo institucional y con la violencia. Por eso es más difícil crear cuentos de terror puro, a lo sobrenatural, porque el otro elemento está completamente presente en nuestras vidas.<sup>4</sup>

Consecuentemente, las distintas capas de opresión, dominación, abuso de poder y jerarquías que habitan en “Bajo el agua negra” dialogan con la idea de Bookchin de escapar de las simplificaciones del marxismo y el libertarismo ortodoxos, y a su vez con la crítica del feminismo a la falta de interseccionalidad del marxismo clásico, que tiende a entender la lucha de clases como principal foco de resistencia y fuente de conflicto e inequidad social.

### **La mutación como nueva forma de revolución**

El relato “Las cosas que perdimos en el fuego”, de Enríquez, impone, como principal argumento, y a su vez, genera la sorpresa en el lector, a través de la noción

---

4. Ver cita 2. Minuto 44.

de mutación como una alternativa viable a los métodos más ortodoxos del acto revolucionario. Esto se pone de manifiesto en el texto a través del elemento central de su argumento: en un Buenos Aires sin tiempo ni contextos definidos, con la fuerza de una universal parábola sobre la violencia y la insurrección, propio de un escenario distópico que se asemeja más a una crónica contemporánea que al resultado de la ciencia ficción especulativa. Producto de una ola de femicidios aberrantes y del ataque sistemático de hombres que atacan, ultrajan y mortifican el cuerpo femenino, una serie de colectivos de mujeres decide organizar conjuntamente enormes “fogatas”, convertidas en auténticos rituales que consagran la mutación del cuerpo y del patrón estético a través de la mutilación y la destrucción de la esencia corpórea de las mujeres que se proponen como objetivo ulterior la subversión del orden de dominio material y erótico que responde a una lógica patriarcal destructiva.

Este afán de la modificación que llama a la mutación como acto revolucionario en sí mismo es aquello que D’eaubonne propugna cuando afirma: “Es esencial hoy que el espíritu de la revolución a ser logrado vaya más allá de lo que hasta ahora ha sido llamado el “espíritu revolucionario”, así como este último fue más allá del reformismo. En última instancia, ya no es una revolución lo que necesitamos, sino una mutación...” (1980 66).

En un sentido análogo al expresado anteriormente, D’eaubonne alega: “El único cambio capaz de salvar el mundo hoy es el de la “gran inversión” del poder masculino, el cual está representado, además de por la sobreproducción agrícola, por una mortal expansión industrial. No el “matriarcado”, para dejarlo claro, ni el “poder-a-la-mujer”, sino la destrucción del poder por la mujer” (1980 67).

La auto-destrucción de los cuerpos femeninos inmolados en *Las cosas que perdimos en el fuego* se establece como una auténtica puesta en práctica del axioma revolucionario de D’eaubonne. Mujeres que deliberadamente mutan, reconfigurando las normas estéticas; estableciendo nuevos principios regulatorios de la normalidad en donde la misma pase a ser la de una criatura de naturaleza tal como las que habitan en el relato de Enríquez, con “la cara y los brazos completamente desfigurados [...], con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida [...] y la cara toda, la cabeza, el cuello, una máscara marrón recorrida por telarañas” (2016 185).

Paralelamente a la idea de una otredad apreciada como amenaza, nace un concepto que solapadamente se deja entrever en el texto: el de la alteridad geográfica manifestada a través de la etnicidad, en donde la dominación, en el sentido alterno que Bookchin concede a dicha noción, parece desarrollarse en términos de aquello que el teórico de origen palestino Edward Said concibe como *orientalismo*. Enríquez parece adherir a tal noción desde su relato, cuando este señala, en relación a la decisión consciente y deliberada de una mujer a inmolarsse, que la percepción popular del mismo, así como de

la prensa y las autoridades devenía en el siguiente juicio: “Un suicidio, decían, un suicidio muy extraño, la pobre mujer estaba sugestionada por todas esas quemadas de mujeres, no entendemos por qué ocurren en Argentina, estas cosas son de países árabes, de la India” (2016 191). A esta idea se suceden las apreciaciones que indisociablemente se desprenden de una concepción de oriente investida de un halo de brutalidad, barbarie y exótico salvajismo; aquellas que Said describe y denuncia cuando afirma que “muchos de los primeros aficionados a Oriente comenzaron acogiendo Oriente como un dérangement saludable de sus hábitos de pensamiento y de espíritu europeos. Sobrevaloraban Oriente a causa de su panteísmo, su espiritualidad, su estabilidad, su longevidad, su primitivismo, etc.”, para luego afirmar que “casi sin excepción a esta sobreestimación de este tipo le siguió la reacción contraria: de repente Oriente aparecía lamentablemente deshumanizado, antidemocrático, atrasado, bárbaro, etc. Una oscilación del péndulo en una dirección causaba una oscilación igual hacia el lado opuesto: Oriente era minusvalorado” (2008 208-09).

De lo anterior, se puede concluir que la literatura de Enríquez y, en lo particular, lo hallado en los dos relatos aquí analizados, atraviesan y trascienden la concepción del horror como un medio limitado a experiencias del plano meramente sobrenatural, parapsicológico, o esotérico/místico. En Enríquez se halla la urgencia narrativa para con el desencanto y el espanto de un entorno urbano caracterizado por concurrentes instancias superpuestas de dominación y sumisión de la otredad y de transformación monstruosa de la humanidad de sus interlocutores, en donde la mutación también se aprecia en los contrastes referidos a las inequidades sociales y a las disparidades económicas, entre otros. Tal como Enríquez expresa: “Si hay un horror latinoamericano, es el horror de la desigualdad”.<sup>5</sup> Dicha frase alude a la idea de Enríquez, la cual habita subrepticamente en sus relatos, acerca de la complicidad de la indiferencia social como mecanismo de defensa y supervivencia propias del capitalismo. Es para dicha autora que “las ciudades producen [...] este efecto de acostumbramiento y de nula empatía”.<sup>6</sup> Aquí es también la mutación evidenciada en tanto deshumanización de los trazos inherentes de empatía que el capitalismo exige de nosotros para subsistir entre el horror diario de la inequidad.

### **Bibliografía citada**

Bioy Casares, Adolfo. *Diario de la guerra del cerdo*. Booket, Buenos Aires, 2014.

Bookchin, Murray. *La ecología de la libertad*. Nossa y Jara, Madrid, 1999.

---

5. Ver cita 2. Minuto 51.

6. Ver cita 2. Minuto 47.

D'eaubonne, François. *Feminism or death*, en *New French Feminisms - An Anthology*. University of Massachusetts Press, Massachusetts, 1980.

Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, Barcelona, 2016.  
---. "Narrativas de terror por Mariana Enríquez Posgrado Escrituras: creatividad humana y comunicación." Conferencia FLACSO, Argentina.  
[www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4](http://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4)

Gandolfo, Elvio. *El libro de los géneros recargado*. Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2017.

Herrero, Amaranta. "Ecofeminismos: apuntes sobre la dominación gemela de mujeres y naturaleza." *Ecología Política*, n° 54. Cataluña, 2017, pp. 18-25.

Said, Edward. *Orientalismo*. Random House Mondadori, Barcelona, 2008.

## Reflexões atuais da ancestralidade nos escritos de Potiguara

Janete Ajala da Silva & Célia Regina Delácio Fernandes  
(Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)<sup>1</sup>

**Resumo:** Com o atual contexto da pandemia torna-se necessário refletir sobre a relação da sociedade com o planeta Terra para uma mudança de paradigma. Nessa perspectiva, este artigo faz um estudo da ancestralidade na obra *A Cura da Terra* (2015), da autora indígena Eliane Potiguara, por meio da personagem avó e sua relação com a neta, partilhando saberes ancestrais e unindo as duas pontas da vida numa comunhão de valores e afetos: a infância e a velhice. Ao narrar uma história coletiva de tristeza e sofrimento, que causou o adoecimento da Terra, o texto aponta para a necessidade de rever as relações com o meio ambiente. Assim, a narrativa dialoga com a tragédia pandêmica mundial da Covid-19 e contribui para repensar os valores e as transformações tão necessárias para as crises sociais e socioambientais. Para a análise da obra, parte-se dos estudos de Benjamin (1985), Bosi (1994), Candido (1995), Graúna (2013), Jekupé (2009, 2013) e Mundukuru (2014, 2019).

**Palavras chave:** Eliane Potiguara, Literatura indígena, Ancestralidade, Cura da Terra.

**Abstract:** Considering the current pandemic context, it becomes necessary to give thought to the relation between society and earth for a change of paradigm. Toward this perspective, this article brings an ancestry study of the novel *A Cura da Terra* (2015), wrote by the indigenous author Eliane Potiguara, where it shows a grandmother a granddaughter relationship, sharing an ancestral history while trying to connect their lives through values and affection: childhood and old age. The grandchild is told about the history of sorrow and struggle that caused the Earth's illness, pointing out the need to review its connection with the environment. Therefore, the narrative approaches the worldwide pandemy Covid-19 inviting to think better of values and transformation needed in social and environmental crises. This novel analysis is done by the studies of Benjamim (1985), Bosi (1994), Candido (1995), Grauna (2013), Jekupe (2009);(2013), Mundukuru (2014); (2019).

**Keywords:** Eliane Potiguara, Indigenous literature, Ancestrality, Cura da Terra.

*Recibido:* 3 de setiembre. *Aceptado:* 12 de diciembre.

---

1. Janete Ajala da Silva é mestre em Letras, pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

Célia Regina Delácio Fernandes é professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras - da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

## Introdução

Em meio à atual pandemia, em que um ser invisível a olho nu ceifa vidas e força as pessoas a não terem contato físico com outras e a se manterem fechadas em casa; em que a política neoliberal, despreocupada com os efeitos negativos do uso exacerbado dos recursos naturais e humanos, remete à insegurança; e mediante o temor acerca da continuidade do problema, bem como a ambição financeira e os lucros a partir da exploração sem medidas da terra e da natureza, acabamos nos esquecendo das relações interpessoais e dos valores que norteiam ou norteavam a harmonia entre humanidade e Terra. Em contraposição, diferente dos não indígenas, os povos originários, ao longo de muitas gerações, desenvolveram relações afetivas e de reciprocidade com a natureza, concebendo a Terra de maneira sagrada como uma Mãe, e interagindo com ela de forma harmoniosa e equilibrada. Por se sentirem parte da natureza, a maioria dos povos indígenas sabe respeitá-la e retirar dela apenas o necessário, para não destruí-la, apontando para outra possibilidade de relação com o meio ambiente.

No decorrer do processo de colonização, e da expansão do sistema capitalista, os povos indígenas foram sendo destruídos, junto com a natureza; mas apesar do desaparecimento de muitas etnias e da diminuição da população indígena no Brasil, que continua resistindo por mais de 500 anos, os indígenas continuam vivos, integrados em diferentes ecossistemas e servindo de inspiração para uma mudança de paradigma em nossa relação com o meio ambiente. Segundo os dados do Censo Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE),<sup>2</sup> na população brasileira há aproximadamente 817.963 mil indígenas, equivalente a 0,47% dos habitantes do país, pertencentes a 305 etnias diferentes, com 274<sup>3</sup> línguas indígenas. Esses números ainda representam uma grande diversidade de etnias, as quais têm crenças, línguas, culturas, histórias, pinturas particulares e valores.

Valores estes passados de geração a geração por meio da ancestralidade, termo este que nos remete aos indígenas, povos que conseguiram trazer e manter, a despeito do percalços históricos e tragédias coletivas, os mesmos valores que atualmente os não indígenas deixaram em segundo plano, que descartaram em detrimento do dinheiro, da riqueza e do lucro.

Em vista da urgência em mudar nossa relação com o meio ambiente, é possível recorrer à literatura indígena como produção cultural que nos permite discutir a relação entre literatura e vida. Desse modo, a partir dos elementos constitutivos na obra *A Cura da Terra* (2015) de Eliane Potiguara, pretendemos abordar a ancestralidade indígena por

---

2. O último Censo no Brasil foi realizado em 2010 pelo IBGE, estas informações estão expostas no site <https://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/lingua-falada>

3. Contudo, há outros estudos e pesquisadores, assim como o Aryan Dall'Igna Rodrigues (1993 99), que afirmam que “existem ainda no Brasil cerca de 180 línguas indígenas”.

meio da personagem avó, que traz uma história de tristeza e sofrimento e a transforma em uma narrativa de motivação para sua neta; e, ao mesmo tempo apontar um paralelo com o atual contexto pandêmico mundial da Covid-19. Portanto, com este estudo, almejamos contribuir com conhecimentos a respeito da ancestralidade na cultura Potiguara, compreendida como suporte para repensar as relações entre os seres humanos e a Terra, bem como entender que a ancestralidade indígena é vivida pelos indígenas como uma prática. Ao lado disso, buscamos promover reflexões sobre o tema em pauta, visando melhorar o cotidiano em meio a pandemia e, ainda, resgatar alguns valores que estão depreciados.

## 1. A Literatura Indígena no Brasil

Primeiramente, abordaremos a importância da literatura para a sociedade, haja vista que é fundamental que todos e todas tenham acesso à literatura. Em seguida, apresentaremos algumas considerações de autores indígenas acerca da ancestralidade e da literatura indígenas.

Para Antonio Candido (1995), a literatura é considerada amplamente essencial para todas as sociedades independente da classe social e “não há povo e não há homem que possa viver sem ela [...]” (174). Destarte, fica claro que ele considera o acesso à literatura para todos(as) como um direito humano.

Neste viés, Candido (1995) afirma que tanto o homem quanto a mulher têm a necessidade de se afastar por alguns minutos da rotina agitada da vida moderna. Posto isto, e, para melhor entendimento, apresenta uma diferença para explicar que a literatura está relacionada aos direitos humanos, entre eles o direito a “bens compreensíveis” e “bens incompreensíveis”. Os “bens incompreensíveis” estão relacionados “com o problema dos direitos humanos [...] isto é, os que não podem ser negados a ninguém” (Candido, 173).

Logo, fica evidente que a literatura pertence ao grupo de “bens incompreensíveis”, uma vez que ele a considera tão importante quanto as outras necessidades básicas do ser humano, como, por exemplo: alimentos, água, ar.

Por isso a luta pelos direitos humanos pressupõe a consideração de tais problemas, e chegando mais perto do tema eu lembraria que são bens incompreensíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompreensíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura (Candido, 173-74).

Os “bens compreensíveis” são as necessidades fúteis cuja ausência não causará problemas às sociedades, como objetos de beleza, roupas, bolsas, enfim, coisas consi-

deradas “supérfluas”, sem as quais podemos viver perfeitamente. (Candido 173). Contudo, ao contrário, os “bens incompreensíveis” não podem ser exterminados, pois sua falta causará muitos danos às pessoas e ao coletivo. Nesse sentido, destacamos a Lei nº 11.645/2008, que, ao garantir que as escolas públicas e privadas do país tenham acesso à história e à cultura dos povos indígenas, torna-as “bens incompreensíveis”. Após esta lei e por meio da publicação de obras, a autora Eliane Potiguara, assim como diversos escritores indígenas de outras etnias, estão divulgando as culturas, as histórias e os costumes dos povos indígenas, registrando-as nos livros, construindo, assim, um bem coletivo para suas comunidades. Além de, também, em muitos casos, dedicarem-se à produção de ficções.

Nessa direção, o autor Daniel Munduruku, em entrevista,<sup>4</sup> ao tratar do papel da literatura no contexto do movimento indígena brasileiro, afirma que:

Através da ficção, da poesia, do romance, da crônica, da novela, entre outros gêneros literários, podemos esclarecer, educar, motivar e aproximar estas duas sociedades tão próximas e tão distantes. Além disso, a literatura pode dar uma lição ao próprio movimento indígena: ao abordar temas caros ao movimento podem mostrar caminhos bem menos espinhosos para lidar com eles (Bailey, y Zilberman, 2010 222).

A crítica do autor é pertinente e envolve a relação dos não indígenas com os povos indígenas. Neste estudo, acreditamos que por meio da literatura é possível abarcar várias questões e, conseqüentemente, refletir sobre o outro, respeitar o outro, compreender a história a partir do olhar do nativo, promover conhecimento, sobretudo dos jovens nas escolas, para que, desta forma, possamos diminuir a formação precipitada de estereótipos errôneos, o que, de acordo com professora e escritora indígena Graça Graúna “implica um posicionamento discriminatório que se apoia no que Homi Bhabha (1998) chama de *repúdio de diferenças*; quer sejam diferenças raciais, históricas, culturais ou literárias” (Graúna, 2013 93). Este fato, infelizmente, ainda perpetua em nossa sociedade. Trata-se de uma posição discriminatória dos não indígenas em relação aos indígenas, principalmente nas cidades em que há reservas indígenas, como, por exemplo, em Dourados/MS, onde o preconceito é bem explícito e vivido diariamente.

Na obra *Literatura escrita pelos povos indígenas* (2009), ao lembrar do lançamento do livro *Metade cara, metade máscara*, da autora Eliane Potiguara, o autor Olívio Jekupé<sup>5</sup> menciona um trecho da fala da autora sobre o papel da literatura indígena, quando afirma que “a literatura indígena cumpre o papel de resgate, preservação

---

4. Para a entrevista completa, concedida a Cristina Ferreira Pinto Bailey e Regina Zilberman, em 2010, acessar o site. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/6657/6833>.

5. Olívio Jekupé, autor indígena, tem publicadas mais de 11 obras literárias destinadas às crianças.

cultural, fortalecimento das cosmovisões étnicas. [...] Povos indígenas devem caminhar com seus próprios pés” (Jekupé, 22).

Com efeito, o autor Olívio Jekupé é um escritor que defende a literatura produzida por nativos, em suas palavras: “através de todos os escritores indígenas, seremos muito mais valorizados. Isso é importante mesmo que muitos nos critiquem porque acham que índio tem que ficar no mato, sem saber de nada” (Jekupé, 22). Comungamos da ideia do escritor, e acreditamos que o leitor poderá conhecer diferentes culturas indígenas e suas especificidades, saberes, conceitos e costumes, não através da perspectiva de autores não indígenas, mas, principalmente, a partir do olhar sobre si mesmo.

No que diz respeito à ancestralidade indígena, o autor Munduruku (2017 117) ressalta que a tradição dos povos indígenas “é passada pelo uso da palavra, o ‘dono’ dela é o ancião, o velho, o sábio”. Sendo assim, os idosos têm a tarefa de orientar as crianças ao mesmo tempo que propagam suas histórias e tradições, os mais velhos explicarão, por exemplo, os vínculos de seu povo com a terra, e, portanto, esclarecerão que a sintonia com a Terra depende de como se cuida dela, de modo digno e respeitoso.

Nesse diapasão, Casé Angatu Xukuru Tupinambá<sup>6</sup> (2018 38) afirma que “a sabedoria é anterior ao conhecimento. A sabedoria é algo ligado à natureza, é algo ancestral”. A indígena Márcia Moura (2008 54), por sua vez, afirma “ancestralidade Indígena foi repassada por minha avó materna, que mesmo não dizendo em palavras que era indígena, me ensinou a ser. A relação que tenho com a natureza foi minha avó que me ensinou”. Ela, ainda, relembra a fala do indígena Ailton Krenak ao retomar Moura (2018 55): “a memória indígena é ancestral e é preciso ir puxando seus fios”.

O autor Munduruku, ao falar da tradição dos indígenas, pondera que o homem branco “não cultua os ancestrais [...]. Para o indígena todo solo é sagrado, daí o cuidado por todo o território onde perambula. É uma relação de responsabilidade que ele mantém com tudo, daí o cuidado, a não especulação, a não-propriedade privada” (Bailey, y Zilberman, 2010 222).

É importante ressaltarmos que a ancestralidade está diretamente ligada aos velhos, fato observado também na obra literária *Lua-menina e Menino-onça* (2014), em que a autora Lia Minápoty, da etnia Maraguá, expõe, no prefácio, a origem do livro: “baseado nas lendas que me encantava, ao ouvir quando ainda criança, na minha aldeia. As histórias eram sempre narradas pelos mais velhos, como forma de transmitir ensinamentos e saberes de nosso povo (Minápoty, 2014). Sobre isso, Munduruku (2017) relata que as histórias são contadas pelos velhos para toda a comunidade, independentemente da idade, que ouvirá a narrativa contada de geração em geração. Todo esse aprendizado de

---

6. Para a entrevista completa do professor indígena para a revista *IHU*, acessar o site <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/582188-cosmologias-indigenas-e-tema-da-ihu-on-line-desta-semana>

respeito à natureza vai ser absorvido pelo inconsciente das crianças por meio da contação das histórias.

Ao fazer referência específica aos velhos, a autora Ecléa Bosi (1994) desenvolve um estudo acerca da memória social, com foco na velhice e na lembrança dos velhos. Ela enfatiza que a perda das forças físicas pelo homem faz com que deixe de ser um agente ativo na sociedade, ele passa a ter a função de lembrar, de ser a memória. Por isso, salienta que:

Nas tribos primitivas, os velhos são guardiões das tradições, não só porque eles as receberam mais cedo que os outros, mas também porque só eles dispõem do lazer necessário para fixar seus pormenores ao longo de conversações com os outros velhos, e para ensiná-los aos jovens a partir da iniciação. Em nossas sociedades também estimamos um velho porque, tendo vivido muito tempo, ele tem muita experiência e está carregado de lembranças. Como, então os homens idosos não se interessariam apaixonadamente por esse passado, tesouro comum de que se constituíram depositários, e não se esforçariam por preencher, em plena consciência, a função que lhes confere o único prestígio que possam pretender daí em diante? (Halbwachs, 142; citado por Bosi, 1994 63).

Em vista disso, podemos observar que as vivências e lembranças mencionadas pela autora estão presentes na narrativa *A Cura da Terra*, já que a anciã carrega a ancestralidade por meio de sua experiência e de sua memória. Ela acrescenta que “a arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam” (Bosi, 1994 85).

A respeito da função de narrar, Walter Benjamin (1985) afirma que nesta arte existem dois tipos de narrador. Assim o pensador explica: “quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e, com isso, imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também, escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (Benjamin, 198-199). Neste estudo, daremos ênfase ao segundo narrador apresentado por Benjamin, isto é, aquele que não se afastou de seu local, pois esta é outra característica da personagem anciã presente na obra. A autora ressalta que “a arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana” (Bosi, 1994 90).

De forma mais detalhada, Bosi destaca que entre o narrador e o ouvinte há uma ligação, cujo objetivo é o de preservar o narrado, e, também, que isso deve ser propagado. Dessa maneira, ela defende que “a memória é a faculdade épica por excelência. [...] A história deve se reproduzir de geração a geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos” (Bosi, 90).

A autora, ainda, observa que o velho contempla a função de: “lembrar e aconselhar –*memini, moneo*– unir o começo e o fim, ligando o que foi e o por vir”. Entretanto, há uma ruptura causada pela sociedade moderna atual, sobretudo, cruel com os idosos, pois “recusa seus conselhos. [...] desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa” (Bosi, 18).

De fato, a sociedade contemporânea desvaloriza o idoso e não dá importância aos saberes dos povos indígenas. A importância do ancião para a comunidade –crianças e adultos– somente é percebida em momentos de desvios e alterações, geralmente momentos que envolvem perdas, períodos de desequilíbrio. E segundo os indígenas, o planeta Terra está doente, justamente pelo desequilíbrio humano na forma de viver e de utilizar os recursos naturais.

## 2. A relação de Moína e da Avó em Potiguara

Eliane Lima dos Santos, mais conhecida como Eliane Potiguara<sup>7</sup>, nasceu em 29 de setembro de 1950, na cidade do Rio de Janeiro. No ano de 2020, a autora completou 70 anos. Potiguara é formada em Letras Português –Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e licenciada em Educação pela mesma faculdade. Ainda, possui especialização em Educação Ambiental pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). O seu nome se destaca dentre os mais renomados autores indígenas, pela sua trajetória de escritora e pelo seu engajamento em prol das causas dos indígenas. Além disso, ela é contadora de histórias, poeta, mãe, avó e ativista das causas indígenas.

Eliane Potiguara é autora de sete livros literários que abordam questões indígenas no Brasil. Seus textos estão publicados em diversos sites, coletânea de trabalhos literários e e-books tanto no Brasil quanto internacionalmente. Dentre as obras destacam-se: *A terra é a mãe do índio* (1989); a cartilha de alfabetização “*AKAJUTIBIRÓ, Terra do índio Potiguara* (1994)”; *Metade cara, metade máscara* (2004), considerada a obra mais conhecida da autora. De acordo com Pinto e Lima (2017 04), a obra tem “cunho biográfico, traz breves relatos-denúncia de sua família. O testemunho, entretanto, tem sentido metonímico por não ser “um caso particular, mas um caso comum a milhares de brasileiros, migrantes indígenas” (Potiguara, 2004 24; Pinto; Lima 4). No âmbito da literatura infantil, publicou as obras *O Coco que Guardava a Noite* (2012), *O Pássaro Encantado* (2014) e *A Cura da Terra* (2015).

*A Cura da Terra* (2015), obra publicada pela Editora do Brasil, objeto de estudo deste artigo, contempla ilustrações em todas as páginas da narrativa. Elas são grandes e

---

7. Informações publicadas pela própria autora em seu blog. <http://www.elianepotiguara.org.br/>

coloridas, o que torna a obra mais atrativa ao seu público alvo. Inclusive é possível a leitura das imagens por crianças que estão em processo de alfabetização, pois por meio do texto não verbal e lúdico, o leitor compreenderá que se trata de uma história da cultura indígena Potiguara. Este contato ampliará as referências estéticas e culturais do leitor, bem como contribuirá com os conhecimentos sobre si e sobre o outro.

O livro narra a história de uma menina de oito anos de idade, chamada Moína, uma menina muito curiosa que faz várias perguntas a avó, as quais são respondidas com atenção pela anciã, baseando-se em suas experiências e vivências. Moína, antes de dormir, pede para ouvir uma história para sonhar. A avó relata um fato de tristeza na comunidade: momento de invasão na aldeia. Os invasores acabaram com tudo de bom do grupo, a união, a harmonia, a felicidade da aldeia e as rotinas: colaboração, cantorias, bondade. A maldade, o vício, o sofrimento e a mentira invadiram a vida de quem residia ali. Como se não bastasse todo o mal, escravizaram os indígenas, forçando-os a trabalhar nas terras que a eles próprios pertenciam, obrigados a plantar algodão. Também havia castigos para quem desobedecesse ou se negasse ao trabalho obrigatório.

Entretanto, a avó menciona que: “os espíritos dos antepassados observavam a infelicidade da Terra, a divisão entre as pessoas e percebiam o sofrimento daquelas que tinham de se submeter ao plantio de algodão, e das outras, que não concordavam de forma nenhuma e até fugiam para não serem mortas” (Potiguara 18). Ela ainda lembra que as crianças choraram muito, e as lágrimas dos pequenos encharcaram a terra. Dessa maneira, a força das lágrimas invocou os espíritos, chamados de curandeiros e curandeiras, de uma geração antiga. Após isso, “voltaram também o amor, a paz, a saúde, o trabalho e a música”. Além desses espíritos, surgiram “outras forças que orientavam a cultura daquele povo [...] e os espíritos anciãos e das anciãs do passado, do presente e do futuro tomaram a forma de milhares e milhares de passarinhos, que sobrevoaram as terras indígenas e cantaram as músicas mais belas do planeta terra” (Potiguara, 23).

Segundo a anciã, estas músicas permanecem vivas por meio das danças, que cultivam as forças ancestrais. Assim como os espíritos, “as crianças podem mudar o mundo, porque são rápidas como os coelhos, enxergam com os olhos do gavião e voam espiritualmente com asas de araras” (Potiguara, 28). Como vemos, as características infantis foram comparadas com os animais, numa relação de proximidade e afeto entre mundo humano e natureza.

As crianças, ao nascerem, herdaram os conhecimentos dos mais velhos e mais sábios, e o respeito e o reconhecimento por estes ensinamentos são gratificantes para os pequenos. Moína adormece ouvindo a história de sua avó, imaginando o que ela poderá mudar, haja vista que por meio do sonho os indígenas podem até mesmo promover a cura da terra.

As ilustrações da obra são de Rogério Soud, ilustrador experiente no ramo, porém um profissional não indígena, isto é, que não vive na comunidade potiguara e que não comunga das mesmas vivências, costumes, crenças e origens. A despeito disso, o projeto gráfico da obra é bem desenvolvido no que diz respeito ao diálogo entre o texto literário e a imagem, e oferece um tratamento adequado ao tema. O enredo da narrativa se desenvolve sem estereótipos, as ilustrações são baseadas na cultura Potiguara, desvencilhando-se da ideia de que todos os indígenas vivem em uma oca, longe da área urbana, remetendo à imagem da etnia dos indígenas norte-americanos. O conjunto de texto verbal e visual está adequado, em especial, ao público infantil, com destaque para a qualidade estética das imagens. Ademais, pudemos perceber que as ilustrações, em sua maioria, mantêm-se próximas ao que é relatado na narrativa. Isto é, as ilustrações convergem com o significado do texto verbal, assim o leitor irá observar esta coerência em sua leitura.

A obra *A Cura da Terra* retrata a história ancestral e oral indígena. A avó, por meio de seus conhecimentos e valores ancestrais, conseguiu fazer uma tragédia se transformar em uma lição de encorajamento e esperança para a neta. Podemos adaptar a lição para nossos dias, sobretudo, no contexto pandêmico, em que as relações estão distantes, em que acabamos esquecendo muitos de nossos valores intrínsecos e o respeito com os outros e com a terra, com quem poderíamos criar uma ligação harmônica.

O enredo gira em torno da pequena menina de cabelos longos Moína, criança de 8 anos, que gosta de fazer perguntas e de ouvir as histórias contadas pela avó. É importante frisarmos que a filha mais velha da autora Eliane Potiguara se chama Moína. Isto é, a personagem tem o mesmo nome da filha primogênita da autora. Nossa hipótese é de que o fato de serem homônimas foi motivado pela história da família de Potiguara que, como as personagens do livro, precisou fazer uma diáspora da Paraíba em busca de sobrevivência. Além desta similaridade, há uma relação entre a personagem avó e a avó da autora, Maria de Lourdes, mulher contadora de histórias, que teve a tristeza de dar à luz ao fruto de um estupro, e a quem foi dedicada a obra *Metade cara, metade máscara* (2004). Em ambas as mulheres vivem “os laços com os ancestrais, a cosmologia e a herança espiritual” (Potiguara, 2004 26).

Sobre a avó, trata-se de uma personagem feminina fundamental na narrativa e que representa a simbologia ancestral, pois ela tem a missão de compartilhar oralmente a herança ancestral de seu povo com as crianças. Por meio dela se valoriza a memória, os ancestrais, e a espiritualidade dos antepassados. Na obra, elencamos como marcas principais: a sabedoria feminina, a valorização da anciã, a história oral, a invasão das terras indígenas, a relação da avó com as novas gerações.

O narrador apresenta-se em terceira pessoa, relata os acontecimentos de modo externo à história, isto é, narra sem participar, sem interferir nos pensamentos e sentimentos das personagens. Porém ele se torna parcial ao atribuir adjetivos às personagens avó e neta, como, por exemplo, em: “a anciã conhece o jeitinho suave da neta, tão sedenta por entender o sentido da vida e a razão do existir” (Potiguara 8).

Outro fato interessante é que, na narrativa, existem os dois extremos de uma geração, isto é, a criança que marca o início da vida - curiosa, gosta de fazer perguntas, em busca de saberes; e a anciã que marca o final da vida, carrega as experiências, memórias ancestrais, histórias, os ensinamentos práticos e espirituais que repassará aos jovens, assim como explica Bosi (18) ao afirmar que os anciãos devem “lembrar e aconselhar [...] unir o começo e o fim”. Ademais, é notório que a narrativa apresenta o diálogo entre a avó e Moína de um modo gentil e carinhoso, para demonstrar o afeto entre elas, inclusive, há vários adjetivos nesse excerto, por exemplo, “jeitinho suave, pacientemente, sábia” (Potiguara 8-9).

Vejamos o diálogo inicial da neta e avó:

–Vovó, por que eu sou criança?

–Você é a transformação. Responde pacientemente a sábia senhora índia.

–Você é a vida em mágico movimento crescente [...].

Hoje, suas perguntas são diferentes das de ontem! Você está mudando todo dia, e assim é a transformação da vida, a bênção dos céus. (Potiguara, 9)

Este ponto do livro é atraente, pois, por meio do diálogo da avó e Moína fica evidente a reciprocidade e confiança que a senhora deposita na geração da neta. A idosa tem conhecimento que os saberes ancestrais são fundamentais para que as futuras gerações possam enfrentar as transformações da vida, sejam boas ou ruins. Sobre esta relação, a experiência do autor Daniel Munduruku com seu avô pode vir a colaborar:

Uma das lembranças mais agradáveis que tenho da minha infância é a de meu avô me ensinando a ler. Mas não ler as palavras dos livros e, sim, os sinais da natureza, sinais que estão presentes na floresta e que são necessários saber para poder nela sobreviver. Meu avô deitava-se sobre a relva e começava a nos ensinar o alfabeto da natureza: apontava para o alto e nos dizia o que o vôo dos pássaros queria nos informar. Outras vezes fazia questão de nos ensinar o que o caminho das formigas nos dizia. E ele nos ensinava com muita paciência, com a certeza que estava sendo útil para nossa vida adulta. Aos poucos fui percebendo que aquilo era uma forma natural de aprendizado e que tudo era real. Mesmo quando nos falava dos mistérios da natureza, das coisas que minha cabeça juvenil não compreendia, sentia que o velho homem sabia exatamente o que estava nos ensinando. Fazia isso nos contando histórias das origens, das estrelas, do fogo, dos rios. Ele sempre nos lembrava que, para ser conhecedor dos mistérios do mundo, era preciso ouvir a voz carinhosa da mãe-terra, o suave murmúrio dos rios, a sabedoria antiga do irmão-fogo e a voz fofoqueira do vento, que trazia notícias de lugares distantes. (Munduruku, 2017 1).

Nos dizeres do autor, o velho sábio, ao contar e ensinar, compreendia que era necessário essa mediação para a vida adulta do pequeno jovem, igualmente em *A Cura da Terra* (2015), a idosa tem a mesma certeza, ao responder as perguntas da neta, principalmente, no que diz respeito aos ensinamentos sobre a natureza, a floresta, a terra, como, por exemplo, “ouvir a voz da mãe-terra”, que são necessários para a sobrevivência. Estes saberes não são apenas histórias criadas, mas sim resultado de vivências cotidianas e do respeito com a natureza.

A avó é personagem considerada essencial ao enredo. A sua participação no livro é registrada na maior parte na oralidade e na memória, conforme segue nessa passagem “–Durma agora, Moína, e imagine o que você pode mudar [...]” (Potiguara, 31). No exemplo, embora a personagem não apareça de fato, participa ativamente de modo oral, ao narrar a história ancestral e no diálogo, sobretudo, ao dar conselhos à neta e ao ser uma inspiração ao leitor.

Nessa perspectiva, destacamos o diálogo das personagens: “–Mas agora eu estou com sono, vovó. Conte-me uma história, quero ter sonhos bonitos. –Está bem, vou contar... Preste atenção” (Potiguara, 10). Sublinhamos que a contação de histórias se constitui como uma característica predominante na narrativa, conforme notamos, principalmente, nos trechos “conte-me uma história” e “vou contar”. É importante frisarmos também as características das duas personagens: a criança é a pequena aprendiz, possui olhos atentos e cabelos escuros, atributos da etnia que no rosto contrastam com as marcas físicas da sábia avó que, por sua vez, apresenta cabelos brancos, sobrancelhas brancas e sinais de expressão, marcas do tempo.

A narração da avó é apresentada na oralidade por meio da memória ancestral da anciã. Para o autor Munduruku (2019 58): “nossa gente é um povo do presente”, sendo assim, apesar de estar e viver o hoje, para contar, a senhora precisa lembrar-se e resgatar a memória ancestral.

Muitos e muitos anos atrás, a mentira, a maldade e os vícios invadiram uma aldeia de nossos antepassados, que ficava à beira do grande oceano azul.

As mulheres adoeceram e ficaram tristes, não cantavam mais, nem pintavam o corpo [...].

A colaboração, a bondade, a coleta da água, a divisão do leite e cabra, de farinha e do peixe, tudo o que era bom sumiu daquela aldeia. Os animais sofriam, a terra ficou triste e ressecada, árida, dura, quebradiça, porque o Grande criador não mandava mais chuva. (Potiguara, 10-13).

Nesse fragmento, observamos a memória coletiva e a chegada do não indígena. A idosa, além de mencionar a desgraça e a exploração na aldeia dos antepassados, frisa a maldade trazida pelos brancos, lançado à terra e a tudo que a terra gera, água, alimentos.

Dorrigo (2018 249) salienta que “à terra sagrada ambicionada pelos brancos, à Grande Mãe que matam cada vez mais depressa em favor do lucro”. Em outras palavras, os não indígenas usam da terra para lucrar, do mesmo modo que não respeitam tudo que a mãe-terra pode oferecer, ao contrário dos indígenas, que mantem uma relação de reciprocidade com a terra e com a natureza.

Ademais, chama-nos atenção a ligação de respeito e responsabilidade que os indígenas têm para com a natureza, a cultura, a família e a união social, relações que ficaram profundamente abaladas, tanto física quanto espiritualmente. Jekupé (2009 17) ressalta que, “nações perderam sua cultura, porque a dominação do branco é muito perversa. Quando essas nações não tiveram mais sua língua, aí foram perdendo seus costumes que sempre foram ensinados oralmente”. À vista disso, o relato desta tragédia realizado pela avó para as crianças mostra que o mau existe e em forma de homem branco colonizador e invasor. Esse mau até hoje aterroriza as terras indígenas do país, ao envenenar o solo e os alimentos com seus agrotóxicos, sem pensar nas consequências aos humanos e ao meio ambiente, e sim apenas no lucro. Enfatiza-se o descaso da utilização da terra com equilíbrio, aproveitando-se ao máximo de seus recursos, como se fossem inesgotáveis, esquecendo-se do sistema cíclico de funcionamento, e dos efeitos adversos e negativos da falência e colapso que estão caminhando a passos largos.

Logo nas primeiras páginas, a personagem avó inicia um diálogo com a neta. Assim, fala da invasão dos homens brancos, clímax da história, a exploração da terra e das pessoas através da brutalidade, que a geração da neta não vivenciou. E, principalmente, das consequências para a terra e a aldeia, pois não se ouvia mais a natureza, nem sorrisos, nem alegria. No meio deste sofrimento, as lágrimas de tristeza das crianças, em contato com a terra, invocaram os espíritos curandeiros, de um passado ancestral, trazendo a normalidade de volta à aldeia. Na obra de Potiguara (2015 26), segundo a anciã, os dons dos ancestrais protegem a terra e curam as feridas do mundo.

Com efeito, a obra *A Cura da Terra* contempla uma excelente bagagem cultural, mostrando detalhes de convivência na aldeia, a natureza, os homens, a origem das coisas, a ancestralidade. Ainda, o lado obscuro do ser humano, que trouxe tristeza e desequilíbrio, ocasionado pela ganância. Também traz conhecimentos e aborda uma realidade análoga aos tempos que estamos vivenciando, esse contexto pandêmico, de isolamento, perdas e inquietações. A desvalorização dos ensinamentos ancestrais certamente faz com que nossos dias se tornem mais árduos, pior que isso, caminhamos para o fim da espécie humana na Terra, e reflexões sobre os velhos modos de agir e pensar, atreladas à relação da humanidade com a mãe Terra, o consumismo desenfreado, a necessidade de sempre desejarmos ter algo que não possuímos ainda, desencadeiam distúrbios ambientais de toda ordem. Devemos lembrar que a nossa história, a realidade

fora da obra, não termina aqui, e a forma pela qual vamos contar e instruir as próximas gerações poderá, ainda, se tornar uma história de inspiração.

### Considerações finais

Em *A Cura da Terra* (2015), obra escrita por uma mulher indígena, reconhecemos que as personagens centrais são Moína e a anciã, sua avó. A ancestralidade é mediada por meio do diálogo, em que as experiências da idosa, as memórias ancestrais, as histórias, os ensinamentos práticos e espirituais são relatados a neta. Estes saberes não são apenas histórias criadas, mas sim resultado de vivências cotidianas e de respeito e interação com a natureza.

Merece destaque a forma oralizada de manutenção e perpetuação dos saberes e conhecimentos realizada pela avó, ou seja, o ser feminino agenciando o desfazimento da ideia de que somente os homens seriam capazes de criar, enfrentar intempéries e colaborar na solução delas, além de nutrir a preservação da cultura indígena. Narrativas indígenas, tendo como protagonistas as mulheres, aumentam as esperanças de que um dia indígenas, principalmente mulheres, terão o mesmo espaço, visibilidade e oportunidades que o não indígena masculino possui em decorrência do processo de colonização europeia.

Em se tratando da nossa realidade, e também já fazendo projeções para o futuro, ao considerarmos nossa rotina pandêmica para a qual não há fim previsto e nossa ignorância quanto aos resultados catastróficos que ainda estão por vir, faz-se reflexão acerca do quanto poderíamos ter atenuado, ou até mesmo evitado, se déssemos mais ouvidos aos ensinamentos orais que nos preparam para ouvir o que a mãe natureza sempre tenta nos dizer. Ou se os valores e conhecimentos, tão grandemente apreciados pelos povos indígenas, que os fez sobreviver até hoje, dos velhos anciões, através da ancestralidade, fossem observados e seguidos pelos não indígenas. Ou se nós, ao contrário de criticarmos, fazermos suposições e criarmos estereótipos, valorizássemos mais o convívio, as histórias, a vida em comunidade. Todavia, *não conseguimos mudar mais nada do que passou. A história já está acontecendo aqui e agora*, e o que nos resta é perceber que a cura da terra reside na ação de cada indivíduo e da coletividade, pois vivemos em sociedade, e cada movimento que se faz reflete em todos os seres, humanos e não humanos. Na medida em que não conseguirmos mais assimilar os valores ancestrais e a cultura dos antepassados não fizer mais sentido, a natureza, os humanos e a Terra manifestarão, cada vez mais imensamente, as doenças do planeta que estão em curso.

Ao fim de nosso breve estudo, concluímos que *A Cura da Terra* (2015) demonstra aspectos da cultura indígena que confirmam que a ancestralidade está diretamente

ligada à prática da vida em comunidade, por meio da relação entre crianças, avó, animais; e que os saberes que a personagem anciã carrega são repassados aos pequenos por meio de histórias, de forma oral, modo exemplar e eficaz para o cultivo da memória. Como vemos, esses conhecimentos são muito úteis e totalmente aplicáveis ao nosso dia a dia. Sendo assim, esperamos ter contribuído com as discussões relacionadas à literatura indígena, e especificamente, à ancestralidade, fazendo uma conexão com nosso atual cenário mundial, e multiplicando a reflexão para que a vida possa acontecer no planeta Terra de maneira harmônica e orgânica entre todos os outros seres que habitam a Terra Mãe.

### **Bibliografia citada**

- Bailey, Cristina Ferreira Pinto, e Regina Zilberman. “Entrevista de Daniel Munduruku a Cristina Ferreira Pinto Bailey e Regina Zilberman.” *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, nº 230, enero-marzo, 2010, pp. 219-23.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Brasiliense, São Paulo, 1987, pp. 197-221.
- Bosi, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- Brasil. *Lei n.º 11.645, de 10 de março de 2008*. [www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11645.htm).
- Candido, Antonio. *Vários Escritos*. Duas Cidades, São Paulo, 1995, pp. 335-363.
- Dorrigo, Julie. Autores indígenas refletem sobre literatura. *Estadão*. [correio.rac.com.br/\\_conteudo/2020/08/agencias/982097-autores-indigenas-refletem-sobre-literatura.html#](http://correio.rac.com.br/_conteudo/2020/08/agencias/982097-autores-indigenas-refletem-sobre-literatura.html#).
- Graúna, Graça. *Contrapontos da Literatura Indígena Contemporânea no Brasil*. Mazza Edições, Belo Horizonte, 2013.
- IBGE Censo Demográfico. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2011. v. 15, 2010. [indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/lingua-falada](http://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/lingua-falada)
- Jekupé, Olívio. org. *As Queixadas e outros contos Guarani*. FTD, São Paulo, 2013.
- . *Literatura escrita pelos povos indígenas*. Scortecci, São Paulo, 2009.
- Minapoty, Lia. *Lua-menina e menino-onça*. Illus. Suryara Bernardi. Editora RHJ, Belo Horizonte, 2014.

Munduruku, Daniel. “A escrita e a autoria fortalecendo a identidade.” *Povos indígenas no Brasil*. 2017.

[pib.socioambiental.org/pt/A\\_escrita\\_e\\_a\\_autoria\\_fortalecendo\\_a\\_identidade](http://pib.socioambiental.org/pt/A_escrita_e_a_autoria_fortalecendo_a_identidade).

---. *Das coisas que aprendi: ensaios sobre o bem-viver*. Uka Editorial, Lorena, 2019.

---. “Três reflexões sobre os povos indígenas e a Lei 11.645/08.” *Revista Moitará. 1º Encontro Brasil Indígena: A temática indígena na escola. Edição Especial*, vol. 1, nº 1, 2014, pp. 19-23.

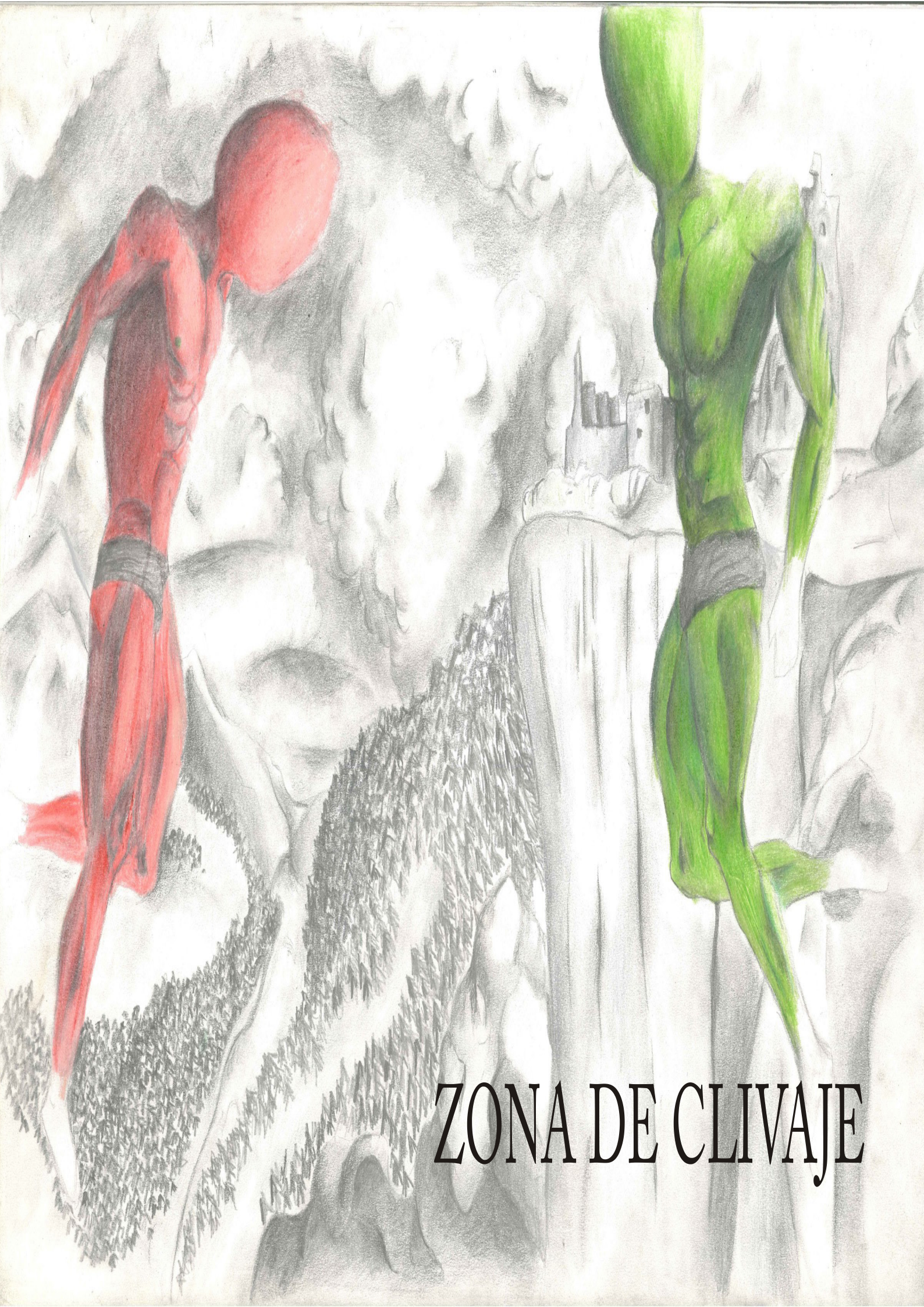
Pinto, Milena Costa, e Elizabeth Gonzaga de Lima. “Metade cara, metade máscara: uma escrita-testemunho tecida entre os fios da memória.” *Abralic*. 2017. [www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522243365.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522243365.pdf).

Potiguara, Eliane. “Metade cara, metade máscara.”. *Projeto Mulher 500 Atrás dos panos*. São Paulo, 2004. [www.mulher500.org.br/o-projeto/](http://www.mulher500.org.br/o-projeto/).

---. *A Cura da Terra*. Ilus. Soud. Editora do Brasil, São Paulo, 2015.

Rodrigues, Aryon Dall’Igna. “Línguas indígenas: 500 anos de descobertas e perdas.” *DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, vol. 9, nº 1, 1993.

Werá, Kaká. *Kaká Werá*. Org. Kaká Werá. Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2017.



# ZONA DE CLIVAJE

## Horizontes alegóricos para los dioses americanos: marcos de reinterpretación textual

---

Miguel Ángel Segundo Guzmán  
(Universidad de Guanajuato, México)<sup>1</sup>

**Resumen:** Los dioses mexicas han sido un tema de investigación fundamental dentro de las tradiciones para pensar las sociedades mesoamericanas. Un prejuicio fundador se escucha en el interior de esos modelos: las descripciones hechas en las crónicas permiten recrear y analizar ese mundo mitológico. El presente artículo pretende realizar un desplazamiento de lugar para entender el fenómeno: aspira a historizar la categoría y analizar sus transformaciones para poder comprender cuál fue la base que permitió escribir sobre otras mitologías en el marco de la invención de América y así entender cómo se inscribió el *crepúsculo* de los dioses mexicas en las crónicas emanadas de la conquista.

**Palabras clave:** Mitología, Alegoría, Dioses mexicas, Franciscanos, Sahagún.

**Abstract:** The Mexica gods have been a subject of fundamental research within the traditions for thinking Mesoamerican societies. A founder prejudice heard inside of these models: the descriptions in the chronicles allow recreate and analyze the mythological world. This article aims to make a shift in place to understand the phenomenon aims to historicize the category and analyze their transformations in order to understand what was the basis that allowed to write about other mythologies as part of the *invention of America* and so understand how he enrolled the twilight of the Mexica gods in chronic issued by the conquest.

**Keywords:** Mythology, Allegory, Mexica gods, Franciscans, Sahagún.

*Recibido:* 27 de setiembre. *Aceptado:* 6 de diciembre.

---

1. Estudió etnohistoria en la ENAH. Es Maestro en Antropología y Doctor en Antropología por la UNAM. Realizó una estancia posdoctoral en el CRIM-UNAM, Morelos y otra en el Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana. Desde el 2015 se desempeña como profesor del Departamento de Historia de la Universidad de Guanajuato. Perfil PRODEP Deseable. Miembro del SNI I. Sus investigaciones pretenden realizar lecturas transgresoras sobre los textos que inventaron el Nuevo Mundo. El análisis hermenéutico de las Crónicas de América le ha permitido construir horizontes historiográficos para diseccionar la tradición Occidental en sus procesos de creación de alteridades en la escritura y sobre la memoria indígena. Sus temas han sido: la escritura franciscana sobre la memoria indígena y sus simbolismos; la teoría de la historia, la historia de la escritura y la lectura; la historia de la guerra y el trabajo sobre el cuerpo en Occidente; la construcción de la mirada en el tiempo y sus representaciones. Es autor de artículos en revistas nacionales e internacionales, así como de libros y capítulos de libros.

La tradición mitológica parece fundarse en la variación y en lo inagotable de su contenido inicial, susceptible de ser continuamente recreado y modificado hasta el extremo de volverse irreconocible, como el tema en las variaciones musicales.

Hans Blumenberg, *El mito y el concepto de realidad*.

## I. Preámbulo

Los mitos son una gran fuente de investigación para la antropología y la historia. Su analítica se inserta dentro de un discurso de frontera: es el saber del Otro, el pasado de *logos*, un mundo superado y en proceso de extinción. Lo mítico emerge como una interrogante que atraviesa la reflexión social: son solo fabulas producto de la fugacidad de la oralidad o es un lenguaje primigenio que resguarda una verdad existencial. Las tradiciones para el análisis de lo mitológico inauguradas en la Modernidad han estado ancladas bajo dos grandes *prejuicios* fundadores: bajo un modelo ilustrado, el mito es una figura de conocimiento a superar, incompreensión, error o mentira. Es un no-saber que tiene que ser develado, superado por el *logos*. En el otro polo se encuentra el Romanticismo, que piensa el mito como el depositario de una verdad primigenia, originaria, capaz de hacer hablar los ecos de la tradición que han sido incomprendidos por el proyecto racionalista.<sup>2</sup> En ese sentido, lo mítico se vuelve una figura de alteridad que permite significar fenómenos de frontera en los márgenes del proyecto racionalista, de esa forma se vuelve cognoscible e historiable. Al desplazar esos prejuicios queda claro, que antes de la modernidad, el problema mitológico y su hermenéutica ya habían sido trabajados por siglos. Un hito de ese proceso de interpretaciones se ancla dentro del seno de las tradiciones cristianas para comprenderlo: fue un horizonte que permitió lanzar una comprensión que lo capturó dentro de los marcos del saber del mundo, atapado dentro de su dogmática y su régimen de verdad.

La expansión transatlántica del occidente cristiano en el siglo XVI, puso la mesa en donde se desplegaría un modo de ser característico de esta interpretación. Los frailes que llegaron al Nuevo Mundo fueron los intérpretes de una *tonada* que se había compuesto por siglos: la interpretación alegórica de los mitos. En el proceso de evangelización de Mesoamérica, los hombres de Dios se encontraron sociedades *que vivían en sus mitos*. En el choque con esa experiencia de alteridad, las formas de domesticar ese inmenso mundo desconocido, fue trabajarlo a través de las representaciones tradicionales; retóricas para aprehender los imaginarios del *vencido*. Los religiosos tenían que descifrar una cosmovisión abominable.

Los franciscanos fueron los que encabezaron ese enorme volumen de crónicas que permitieron construir versiones de las sociedades indígenas en el XVI. Ellos se enfrentaron

---

2. Véase para la discusión el texto Gadamer *Mito y razón*, y la obra de Marcel Detienne, *La invención de la mitología*.

a esos mundos extraños; las armas interpretativas que utilizaron estaban encarceladas en su tradición. Fueron los imaginarios que existían en su época para pensar otros pueblos: textos que hacían referencia a la Antigüedad clásica redescubierta, saberes fracturados y expurgados por el cristianismo y diversas tradiciones medievales sobre la otredad. Sin embargo, el eje interpretativo dominante fue religioso. Bajo la óptica occidental el universo mítico nativo adquirió un matiz peculiar. Se excluyó, *demonizándolo*. En la perspectiva de los frailes el Demonio estaba anidado en el Nuevo Mundo, era un *a priori* para interpretar, un prejuicio capaz de dotar de sentido las prácticas sobre la otredad.

Los textos que versaron sobre las *antigüedades* anteriores a la conquista se escribieron dentro de un contexto de colapso del mundo indígena, en procesos de *invención* que deben ponerse bajo una picota historiográfica.<sup>3</sup> Hay que trascender la lectura *realista* para comprender el significado de la construcción histórica que se realizó sobre el mundo indio. En ese orden del saber, desplegado sobre condiciones de sometimiento, los contenidos debieron ser trabajados para poder ser representados, *inscritos*.<sup>4</sup> Fue una quirúrgica labor para repensar el mundo indígena pagano, que se extinguía en las prácticas evangelizadoras. Un trabajo de identificación en los marcos del saber de la época que auspiciaron la nueva lectura sobre esa sociedad. Una versión adecuada que se entremezclase con la tradición cristiana y que, de esa forma, domesticara a la alteridad; con el tiempo aspiraría convertirse en la única versión posible del pasado. Las crónicas de la infidelidad de los indios esperaban instituirse como una nueva memoria para esa sociedad en proceso de evangelización.

En la tematización de la sociedad vencida que realizaron los hermeneutas religiosos, el tema que intriga la mirada sobre la otredad se articula en función de la religión mexica. Un panteón de inspiración diabólica. La tradición teologal europea afrontó un desafío: la sociedad indígena debían ser re-simbolizadas, las siguientes páginas versarán sobre los espacios interpretativos que en el siglo XVI se tenían *a la mano* para el discurso mítico. El marco de legibilidad que permitió comprender esa cosmovisión en ruinas. Una

---

3. Frente a la lectura tradicional de crónicas americanas emerge claramente el sendero trazado por Edmundo O' Gorman que articuló en *La invención de América*, que abrió la puerta para construir una nueva forma de pensar los escritos emanados de la conquista del Nuevo Mundo. La obra de Guy Rozat *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*, cultivó una veta historiográfica cercana, al proponer una crítica historiográfica a los relatos organizados por el logos occidental para construir el relato de un indio vencido. El sendero trazado por Alfonso Mendiola desde la historiografía y la teoría de la historia, ha permitido pensar sobre las formas retóricas de presentar la realidad en los relatos de las crónicas. Este *efecto historiográfico* va más allá del pensamiento poscolonial: piensa históricamente la naturaleza de los relatos que le dieron legibilidad a la colonización para cuestionar el estatus epistemológico de esa organización del saber y sus formas de construir las crónicas de la alteridad americana. Estas páginas versan bajo esa *tonada*.

4. La escritura va más allá del acto de relatar o reflejar el mundo. Un oscuro proceso de inscripción permite el proceso de construcción textual: se pre-comprende el mundo antes de ser mostrado para otros. La obra de Paul Ricoeur ha trabajado esta idea dentro de su planteamiento de la mimesis. Véase la trilogía *Tiempo y Narración*.

comprensión que articuló un discurso escrito: las nuevas significaciones se plasmaron en las crónicas americanas. Una duda guía el relato ¿cuáles eran los referentes para los dioses de otras tradiciones?, ¿qué herramientas intelectuales utilizan los religiosos para comprender y representar a los dioses americanos? Se trata de reflexionar sobre los horizontes interpretativos para pensar los imaginarios míticos. Se propone hacer una arqueología fragmentaria de las tradiciones intelectuales para comprender cómo fue construida la experiencia sobre los dioses mexicas y poder pensar la naturaleza de la escritura en América en el siglo de la Conquista.

## II. La reinterpretación cristiana del mundo

La significación es tan sólo aquella cualidad de los mitologemas que los mantiene dentro de la tradición por medio de la apelación a 'elaboraciones' siempre nuevas.

La alegoresis del mito se nos presenta como un malentendido de esta 'significación'.

Hans Blumenberg, *El mito y el concepto de realidad*.

Lo mítico articula la representación del mundo. A través de sus metáforas y simbolismos se apropia de lo real, lo posibilita. Brinda un mundo simbólico que emerge sobre la condición originaria del vacío. En una victoria del sentido que ofrece un cobijo para instaurar comunidad. Es una realidad que se vive, *un horizonte para estar*. Sólo un cambio de experiencia posibilita cuestionar esa autoridad. De esa duda surge la interpretación alegórica de los mitos: el mundo de los relatos se vuelve ajeno, es necesario un ejercicio interpretativo para entenderlo, para apreciarlo. La comunidad se movió, la sociedad receptora del discurso empieza a producir marcas de alteridad que la alejan existencialmente de los contenidos. Ya no es comprensible el otrora lenguaje originario. Surge una distancia. Una barrera se establece y opera como la cumbre desde donde se observa: nace la interpretación del relato. El lugar de producción del discurso cambia y de ese modo, el *estar-ahí*, que se lanza al comprender posibilita una nueva lectura del mito, plasma un nuevo *ser-en-el-mundo*. La comprensión, que se encarna en el mundo, va a establecer el *a priori* socio-histórico de la interpretación. Cuando es necesario interpretar lo que ya no se entiende, lo que ahora resulta *raro* para las nuevas condiciones sociales, en ese momento se convierte en extraño el discurso que la tradición *antes* no necesitaba explicitar porque vivía inserto en su encanto. Solo en el desplazamiento, en la distancia, el mito se debe desentrañar, repensar.

Cuando increpa como algo exótico, el mito pide ser interpretado, es decir, interrogado bajo una nueva *pregunta*, con miras hacia un fin ajeno a su naturaleza originaria, la simple nominación de la naturaleza vacía, la dotación de sentido originaria.<sup>5</sup> La interpretación del mito lo sitúa en un nuevo escenario: entenderlo como parte de la representación del lenguaje, del discurso. De modo que emerge como parte de la retórica y de sus formas prescriptivas de pensar el mundo. El mito es una figura a descifrar: lo importante es ver *qué oculta*. Los hechos contenidos, las historias, *en verdad* quieren decir *otras cosas*, que el mismo autor pareciera que escondió. Al mito hay que entenderlo dentro del gran mundo de las metáforas y particularmente de la *alegoría*. Desde la enunciación de Quintiliano, se enseña que la alegoría, “[...] que traducimos por *inversio*, por medio de las palabras puede mostrar algo completamente diferente del sentido habitual o incluso, algo completamente opuesto. La primera se origina a través de continuos traslados (metáforas); la segunda forma es la ironía” (Duch, 248).

Los universos míticos contienen claves que deben llevar, a quién las sepa leer, a una verdad oculta. Se abre el espacio para una primaria hermenéutica de las tradiciones. En la Antigüedad, este movimiento de alejamiento osciló hacia la filosofía y hacia las distintas formas de explicar el mito en función de algo oculto, que en sí mismo contenía una cierta pragmática o didáctica: la visión moral o astrológica de los mitos. La interpretación evemerista también racionalizaba los mitos en aras de encontrar una nueva verosimilitud. El evemerismo planteaba que “los primeros reyes de la tierra (Uranos, Cronos, Zeus), a causa de sus numerosas acciones benéficas (*energétai*) ya a causa de sus inventos (*heuretái*) a favor de los humanos, fueron divinizados” (Duch, 261). Evémero representa la tradición histórica, al interpretar los acontecimientos del mito en un sentido realista, o por lo menos con indicios de verdad, en la medida en que cree que los dioses fueron gobernantes, y que, al dar tan buenos resultados, la gratitud de su pueblo los depositó en los cielos: los divinizó. La novedad del método alegórico es la búsqueda *per se* de otro sentido y su forma de llegar a él, cambiando el significado de lo que se va a interpretar. Incluso se podría decir que todas las exégesis del mito contienen un trasfondo alegórico, que permite interpretarlas, es decir, nacen de una separación y de un querer decir distinto.

El cristianismo estableció un nuevo lugar para lo mítico. Cambió la experiencia. Una actitud incluyente permitió su legibilidad en la medida en que se nutrió de varios de los misterios del mundo antiguo, incorporó elementos de las deidades locales y creció dentro de un Imperio pagano.<sup>6</sup> Sin embargo, una vez en el poder, la nueva religión ad-

---

5. Véase la obra de Hans Blumenberg *El trabajo sobre el mito*, en donde se desarrolla una lectura existencial de la función *nominalizadora* del mito y su concepto de realidad que posibilita. Es parte del gran proyecto de la metáfora para entender el mundo.

6. Véase el magnífico trabajo de Alfred Loisy, *Los misterios paganos y el misterio Cristiano*.

quirió un tono cerrado y excluyente. Cazó a la religión clásica hasta su disolución.<sup>7</sup> Las tradiciones no latinas a las cuales poco a poco tuvo acceso, fueron perseguidas o en su defecto las convirtió en *superstición*. La cristianización de las creencias tendió hacia la homogeneización, cuya piedra angular fue puesta por la Iglesia en los concilios: se imponía la ortodoxia del imaginario monoteísta frente a la sociedad en transformación o en franca destrucción. En ese sentido como lo expresa Le Goff: “El nuevo Dios llegó en medio de una gran actividad de demolición, demolición que afectó también a los objetos naturales a los que se rendía un culto casi divino, especialmente los árboles sagrados. Los grandes santos de comienzos de la Edad Media son destructores de templos y de árboles sagrados” (Le Goff, *El Dios* 18).

La estrategia era convertir y convertir es destruir. Un escenario sembrado de ruinas imperó en el teatro del mundo. Un concepto distinto de realidad emergió. La clave en esa nueva religión era el mito de la *Caída* humana a partir del pecado original: el hombre culpable, atrapado en el mundo material en busca de redención, espera los signos que lo llevarían hacia su reencuentro con el Creador. Bajo el nuevo paradigma, las ruinas de los mitos anteriores estaban plagadas de elementos mundanos, que dentro de un contexto cristiano en donde la Naturaleza es vista como el horizonte culpable del Hombre, simbolizan el mal en el mundo. El mito y su contenido, los antiguos dioses, resplandecieron bajo una nueva luz opaca: son parte de la *naturaleza caída*. El cristianismo en expansión desarrolló una visión bipolar de la realidad: cuerpo y alma, materia y forma, bien y mal. El peso de lo espiritual frente a lo material se consolidó como la metáfora de la ascensión del alma, desprendiéndose de sus ataduras carnales. En ese sentido la Naturaleza encarnaba un estrato inferior *per se*, era el *a priori* del pecado.

Walter Benjamin en su análisis del *Trauerspiel* plantó que, si la Iglesia “hubiera podido sin más ahuyentar a los dioses de la memoria de sus fieles, la alegoresis jamás se habría producido” (Benjamin, 219). Una imposibilidad permitió trazar un nuevo espacio: un horizonte donde se aglutinará la maldad en el mundo. La estrategia fue condenar y culpabilizar la cultura antigua. El placer que otrora provocaba la evocación de un mundo repleto de sentido –el de los dioses–, se sustituyó por culpa. Culpa en el saber-conocer que conlleva al pecado. De modo que, al reactualizar esos mundos, la única posibilidad de no condenarse, era mirarlos bajo la protección de la barrera alegórica: rebuscar en ellos, en su carnalidad, un mensaje edificante. Así la “culpa no sólo acompaña al sujeto de la observación alegórica, quien traiciona al mundo por amor al saber, sino también al objeto de su contemplación” (Benjamin, 221). Para el antiguo politeísmo su único salvoconducto por el medioevo era resignificarse: dejar de ser lo que fue, ser apariencia, metáfora: *alegoría*.

---

7. El interesante trabajo de Catherine Nixen *La edad de la penumbra: Cómo el cristianismo destruyó el mundo clásico*, muestra el *strepitus mundi* que movió al mundo antiguo: un despliegue de la violencia frente al otro, contra la superstición y la construcción de una nueva legalidad prohibicionista con respecto a la antigua religión, hasta obtener el control del Estado.

El alegorista busca en el mito y su mundo formas para pensar la realidad en su trascendencia. El concepto de realidad medieval se instituía de varias *Fuentes*: El gran libro, la Biblia y sus parábolas, la tradición antigua purificada, las *autoritates*, y por último el peso de las tradiciones locales. En el pensamiento medieval,

Cada objeto material era considerado como la figuración de alguna cosa que se correspondía en un plano más elevado y, por lo tanto, se convertía en el símbolo de ésta». El simbolismo era universal. Pensar consistía en un perpetuo descubrimiento de las significaciones ocultas, en una constante «hierofanía». Pues el mundo oculto era un mundo sagrado, y en el pensamiento simbólico no era sino la forma elaborada, filtrada, el nivel de los doctos, del pensamiento mágico en el cual se bañaba la mentalidad común. (Le Goff, *La civilización* 441)

En la teoría del signo medieval, nada es arbitrario. Palabras y cosas están unidas bajo misteriosas asociaciones ocultas que generan la impresión de que todo ya ha sido establecido desde el principio, todo se parece, todo es *semejante*. Dios ha formulado esa Verdad, pero es de difícil acceso: llegar a lo celestial por lo material es el gran ideal del conocimiento en el medioevo. La realidad es más que lo que los sentidos construyen, necesita de una ayuda para acceder a su verdadera faz. De modo que el “sistema de interpretación simbólica y de asimilaciones alegóricas era un medio de clasificación general de las cosas y acontecimientos más diversos y de vinculación de los mismos a la eternidad” (Gurieвич, 83). El mundo presenta un velo, una poderosa mediación que impide tener acceso inmediato a la Verdad. El alegorista tiene que penetrar una densa capa de signos para realizar su lectura, una multitud de posibles significados a elegir se interpone entre él y lo que quiere descubrir. La riqueza es parte del sentido: en el medioevo se continuó la tradición de resaltar las diferencias entre el sentido literal y el espiritual, siendo lo más importante la búsqueda hacia la pureza inmaterial.

La llave de entrada al mito en el medioevo fue la alegoresis, dado a que era indispensable re-significar en la historia. Dentro de un monoteísmo excluyente la única forma de enunciar otros dioses era queriendo decir otras cosas. El decir de otro modo se orientó, en los contenidos del mito, hacia las tres interpretaciones ya aludidas por Jean Seznec: la crónica del mundo, la física y la moral.<sup>8</sup> Los dioses, los principales actores del mito sobrevivieron transfigurados, convertidos por las alegorías en algo muy distinto de lo que fueron, es decir, sólo forma que manipuló el cristianismo en sus contenidos.

El cristianismo utilizó la interpretación evemerista para acceder al panteón greco-latino, la hermenéutica agustiniana sentó ese precedente. El gran éxito que significó la historización de las creencias radica en *desmantelar* las divinidades, desacralizarlas en aras de insertarlas en el horizonte de la culpabilidad: los dioses al ser hombres muertos

---

8. El gran trabajo de Jean Seznec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento...*, es central dado que le sigue la pista al panteón grecolatino a lo largo de sus interpretaciones en diversos contextos pre modernos y cristianos de enunciación.

son carne que se arrastró por el mundo, no representan nada, más que la ignorancia de sus pueblos. Antes de la llegada de la verdad revelada, lo único que se simbolizan las divinidades son las pasiones humanas: placer, ira, lascivia, etc. Los dioses encarnan los pecados del mundo y son un elemento de pedagogía para los pueblos: muestran lo que fue antes de la revelación de Dios. Isidoro de Sevilla los coloca en la tercera Edad siguiendo al obispo de Hipona. En el siglo XII Pedro el tragón en su *Historia Scholastica* planteaba que los personajes de la fábula tenían un estricto pie de igualdad con los de la historia sagrada. Dentro de la interpretación evemerista de los dioses se da una tendencia hacia la empatía, incorporarlos en la memoria humana vía los feudos: ciertos dioses eran los antepasados y sustentaban toda la tradición de un grupo étnico o político. Eran los patronos del pueblo, y en todo caso los mitos de origen. La historia medieval presenta una tendencia hacia el etnocentrismo que enmarca al feudo que la patrocina dentro del cuadro de la salvación y en algunos casos con la mediación de un numen pagano.<sup>9</sup>

En la interpretación que entiende a los dioses como astros se encuentra un problema teológico interesante: creer en la astrología es creer en su influencia dentro del mundo, ésta idea cara para la cultura de la Antigüedad, no necesariamente concordaba con el cristianismo y su libre albedrío. Sin embargo, la supervivencia de dicha tradición tiene que ver con la apertura del primer cristianismo que después se solidificó legalizando los elementos astrológicos adquiridos: el culto solar, el lunar, la Pascua, etc. De modo que en la Edad Media se toleró la práctica astrológica y la relación macrocosmos-microcosmos que se expresaba bajo la teoría de la armonía universal. Así, varios compendios, traducciones árabes principalmente a partir del siglo XII, lograron extender el peso de los dioses y su influencia en el mundo al identificarlos con las constelaciones. Uno de los tratados de esta tradición fue el famoso *Picatrix* o *Ghâya*.

La tradición moralizadora de los dioses en el medioevo fue muy importante en la medida que buscaba un sentido piadoso en las deidades. La búsqueda de verdades edificantes en los dioses mundanos aspiraba hacia la incorporación en la *Unidad*. En el siglo VI Gregorio Magno escribe su *Moralia*, Fulgencio su *Mythologiae*, ambas con miras en buscar explicaciones edificantes. En el siglo XI la *Philosophia moralis* de Hildebert de Lavardin entiende a los dioses como prefiguraciones del Evangelio. Dante trata a los dioses con dignidad, con reverencia: “No sólo acepta la realidad de estos seres sobrenaturales; sugiere que han desempeñado, entre la Caída y la Redención, un papel premonitorio, consistente en aclarar a veces las lecciones del Antiguo Testamento” (Seznec, 83). El franciscano John Ridewall a mediados del siglo XIV utiliza su amplia erudición para demostrar que los dioses son virtudes. El cristianismo es el horizonte que permite interpretar y por lo tanto fusionar las creencias anteriores a la visión teológica

---

9. Véase el libro de Joan Juaristi, *El bosque originario*.

de la Salvación: todo justifica a la verdadera religión o al menos la *prefigura*. Al final del período, Bocaccio escribe su influyente *Genealogía de los dioses*, buscando detrás de las figuras divinas ropajes edificantes.

En el otoño medieval el peso de la alegoría es muy fuerte, por el tono lóbrego que recorre las conciencias: las ruinas del mundo se multiplican por el peso de la lucha de partidos, la peste, el cisma... Según Huizinga, ocurre un florecimiento de dicho sistema interpretativo, ya que “las cosas más ricas en sentido tornáronse vacías de todo sentido” (Huizinga, 302). Hay que rescatarlas, *ponderarlas* bajo alegorías, salvarlas de la decadencia. Construir una experiencia alegórica de la oscura realidad. El transcurrir del tiempo hace caducas las cosas, las *entristece*. La experiencia alegórica del mito permite pensarlas, reinterpretarlas.

El Renacimiento abre un nuevo espacio para pensar lo mítico. La clásica concepción de Burckhardt que interpretaba al periodo como una ruptura radical con la edad oscura, se ha matizado bastante. Es más bien un mito que sirve para pensar la historia universal en rebanadas con grandes rupturas: origen del individuo, de la política, de las artes, de la Modernidad... El Renacimiento no necesariamente fue una ruptura, al contrario, un sin fin de continuidades de *longe durée*, persistieron en la sociedad. Sin embargo, en las elites europeas ocurre un movimiento de reencuentro, de autoafirmación: un regreso a un tiempo perdido, una fusión de horizontes entre los sabios humanistas y su imaginario de la Antigüedad. Los humanistas entienden el objeto de su saber: “reconciliar la cultura cristiana tradicional con los redescubiertos clásicos” (Burke, 41). El proyecto fue de rescate de la *experiencia textual* cuyo monopolio lo tenía la Iglesia y su brazo interpretativo: la Suma, el Comentario, el Florilegio. Un denso intermediario se establecía, no había Fuentes, existían interpretaciones, doctos comentarios, validados por la autoridad de lo escrito. La gran novedad de los humanistas es el regreso al texto original:

Al examinar las fuentes antiguas desarrollaron las técnicas de la crítica histórica y textual; estudiaron y rescataron la ortografía, gramática, estilo y prosodia del latín clásico; extendieron el conocimiento de la historia y mitología antiguas; y desarrollaron disciplinas auxiliares tales como la arqueología y epigrafía. (Kristeller, 36)

El panteón humanista de Petrarca, Ficino, Pico de la Mirandola, Valla, tenía en común el desprecio del tosco intermediario (la erudición medieval) y aspiraban a la *imitación* de los modelos clásicos como parte de los *studia humanitatis*: neoplatonismo *versus* tomismo. Sin embargo, no podían abstraerse totalmente de las continuidades en el pensamiento: no eran paganos en búsqueda de los *antiguos*, eran cristianos tratando de entender mejor su tradición, revigorizada por los nuevos textos a su alcance. Lorenzo Valla, por ejemplo, “[...] utiliza a los dioses paganos como alegorías para los diferentes poderes o atributos del Dios cristiano” (Kristeller, 43). Ficino muestra su pensamiento

utilizando mitos como alegorías. Pico de la Mirandola buscaba la teología implícita en los mitos. Los humanistas querían encontrar la Verdad común detrás del universo mítico reencontrado. En ese sentido no existe “[...] una diferencia esencial entre la alegoría de la Edad Media y la Mitología del Renacimiento. Las figuras mitológicas acompañan a la libre alegoría ya durante un buen trozo de la Edad Media” (Huizinga, 301). El alegorista, ahora, tenía más elementos para enunciar la *filosofía oculta* de la realidad: el neoplatonismo, las tradiciones místicas como la de Hermes o Zoroastro, la Cábala, es decir un horizonte ruidoso para el cristianismo tradicional. Para el alegorista humanista al igual que el medieval:

Los pueblos antiguos, incluidos los bárbaros, han participado todos, desde los orígenes, en la revelación cristiana: pero, o bien ésta se ha alterado entre ellos, o bien los sabios de cada nación la han oscurecido voluntariamente, para ponerla al abrigo de las profanaciones del vulgo. (Seznec, 88)

En el siglo XVI el método alegórico es una herramienta poderosa con la cual se construirá saber sobre las nuevas tierras: armas del sentido para diseccionar a la mitología mexicana.

### III. El ocaso de los ídolos mexicanos

Si no me equivoco, fue la energía crítica del genuino monoteísmo bíblico, de sus rasgos absolutistas y ante todo de su concepción de la creación, lo que condujo al cese de la remitologización del cristianismo y que, a más tardar con Agustín, acuñó los rasgos de una dogmática que, con la omnipotencia y la libertad, poseía el instrumental para ‘economizar’ todos los interrogantes.

Hans Blumenberg, *El mito y el concepto de realidad*.

En el contexto de la evangelización de América, el problema de la alteridad religiosa fue el eje que condujo el sentido de las prácticas que desarticulaban a la cultura indígena. En el imaginario de los mendicantes que llegaron al Nuevo Mundo, las Indias vivían en un espacio cautivo, embriagado por el veneno de la idolatría, una región presa del yugo de Satán:

Es, cierto, cosa de grande admiración que haya nuestro señor Dios tantos siglos ocultado una selva de tantas gentes idólatras, cuyos frutos ubérrimos sólo el demonio los ha cogido, y en el fuego infernal los tiene atesorados; ni puedo creer que la Iglesia de Dios no sea próspera donde la sinagoga de Satanás tanta prosperidad ha tenido, conforme aquello de San Pablo: abundará la gracia adonde abundó el delito”. (Sahagún, 1999 19)

Un mundo cautivo, pero también una oportunidad para seguir en la expansión natural cristianismo.

Las coordenadas simbólicas de ese mundo aún son trazadas por las certezas del cristianismo. En ese horizonte de verdad teológica, ¿los religiosos pueden *comprender* las deidades del Otro? ¿bajo qué tradición simbólica se enunció a las sociedades que vivían en esas *Indias* repletas de alteridad? El método alegórico que se utilizó en el Renacimiento para salvar a los dioses paganos de la trituradora cristina, con la religión mexicana, adquirió un perfil diferente. En los tratados mitológicos europeos los dioses lograron sobrevivir queriendo decir una cosa distinta a su significado original, apenas comprensible: expresan verdades morales, universales valores o iluminaciones naturales. Por el contrario, en el Nuevo Mundo, la alegoría como método proporcionó a los religiosos el arma que no permitiría el paso de lo transgresor, de la idolatría; en vez de elevarlos hacia representaciones estéticas, los dioses mexicanos cayeron en un viejo abismo: la *alegoresis* los condenó. Los representó en el marco de la superstición, en la vieja historia de la idolatría. Se constituyó su historicidad bajo el signo de la Cruz victoriosa.

En las *resignificaciones* de los religiosos por el Anáhuac, los dioses mexicanos fueron vinculados al linaje demoniaco. Mientras las verdaderas prácticas idolátricas desaparecían hasta convertirse en olvido –exterminadas por los frailes y la violencia destructora de la evangelización–, se escribían crónicas para pensar el pasado de la infidelidad de los naturales. Con esos textos el cristianismo expurgaría el pasado indiano: se trabajó con herramientas alegóricas hasta domarlo. Serían la piedra fundacional del cristianismo indio. Se desplegó un trabajo intelectual para *historizar* esos mundos idolátricos: al ser parte de la naturaleza caída y culpable, los dioses fueron atrapados en un mundo de las significaciones forasteras. Se articularon bajo el modo de ser del conquistador, se enunciaron desde sus fantasías.

En ese mundo de representaciones emergentes para simbolizar de forma nueva el pasado, el papel de las diosas mexicanas resulta interesante. Para el imaginario de los religiosos del Nuevo Mundo las deidades femeninas entraban atrapadas en el antiguo imaginario de la carne. En la *Historia general de las cosas de la Nueva España* ese proceso alegórico quedó fijado para la posteridad del cristianismo indio. La diosa de la *carnalidad* era Tlazoltéotl, “otra Venus” (Sahagún, 1999 36), que tenía cuatro hermanas. “Estas cuatro hermanas decían que eran las diosas de la carnalidad. En nombres bien significa a todas las mujeres que son aptas para el acto carnal” (36). Bajo la *alegoresis* cristiana, la carne desde sus inicios adquirió un significado de culpabilidad, por el peso del pecado original en ese mundo entristecido por la Caída. En sí misma representaba el mal, la tentación. La carne y la sensualidad llevan al pecado en la cosmovisión cristiana. Por ello, para Sahagún, como para todo cristiano, el pecado es universal: incluso los indios *ya sabían de él*, *coincidentalmente* tenía que ver con la carne. Tlazotéotl y sus hermanas “[...] tenían poder para provocar a lujuria y para inspirar cosas carnales, y para

favorecer los torpes amores; y después de hechos los pecados tenían también poder para perdonarlos, y limpiar de ellos perdonándolos, si se los confesaban a sus sátrapas [...]” (Sahagún, 1999 36). En un viejo truco cristiano encontrar en la alteridad rastros cristianos: *pecado-confesión-perdón* el camino de la redención humana se hallaba *oculta* en las deidades indias: “En lo arriba dicho no hay poco fundamento para argüir que estos indios de esta Nueva España se tenían por obligados de se confesar una vez en la vida, y esto, *in lumine naturalis*, sin haber tenido noticias de las cosas de la fe” (Sahagún, 1999 38). La *alegoresis* cristiana permitía sacar a la luz esos imaginarios, entender que Dios dejó para todos símbolos ocultos que tenían que salir a la luz a través de una mirada cristiana que los entendiera.

Las nuevas representaciones también se encontraban atrapadas bajo añejos símbolos. Cihuacóatl era una diosa que “[...] daba cosas adversas como pobreza, abatimiento, trabajos” (Sahagún, 1999 32-33), su nombre significa *mujer de la culebra*, también llamada Tonantzin –nuestra madre–. Al franciscano estas peculiaridades le generan suspicacias. La mujer y la serpiente en el cristianismo tenían una larga historia, que resuena profundamente en la mente del mendicante: “En estas dos cosas parece que esta diosa es nuestra madre Eva, la cual fue engañada de la culebra, y que ellos tenían noticia del negocio que pasó entre nuestra madre Eva y la culebra” (Sahagún, 1999 33). Una *alegoresis* extrema pero edificante: las diosas se entrelazan con una vieja historia, el papel *natural* de la mujer en el cristianismo. Se entrelaza su significación con la carne y la caída: era normal que esas fusiones se encontraran en una religión que vivía en manos del Mal.

La vieja estrategia de demonizar al enemigo fue desplegada sobre los dioses mexicanos. En el famoso *Coloquio de los doce*, escrito por fray Bernardino de Sahagún, se recoge parte de esa tradición. En el relato se expone retóricamente el hecho primigenio, un verdadero *encuentro entre los dos Mundos*; claro, desde la verosimilitud del franciscano. El relato fue construido *ex post facto* y con una intención edificante. Cuando los primeros franciscanos enuncian el *logos* cristiano a los paganos, desnudan una verdad evidente:

[...] tenemos entendido que adoráis no tan solamente a un Dios, pero mucho cuento y las estatuas de piedra y de madera las teneis por Dioses. Al uno lo llamais Tezcatlipuca, a otro Quetçalcoatli, al otro Vicilubuchtli, etc., y a cada uno llamais dador de vida y del ser y conservador della; y si ellos son dioses dadores del ser y de la vida ¿por qué son engañadores y burladores? Porqué os atormentan y fatigan con diferentes aflicciones? Esto por espeeriencia lo sabeis, que cuando estais afligidos y angustiados con impaciencia los llamais de puto y bellacos, engañadores, viejas arrugadas. Además desto demandavano vuestra propia sangre y vuestros corazones en ofrenda y sacrificio. Sus imágenes y estatuas son espantables, suzias y negras y hediondas; desta condición son vuestros dioses a quien adoráis y reverencias; antes son enemigos matadores y pestilentes que no dioses (Sahagún, 1996 67).

Esa supuesta narración realista en verdad se instituye como una profunda apreciación teológica. El corolario es muy claro: Dios había organizado la creación y “[...] él nos hizo a todos los hombres del mundo y también hizo a los demonios, a los cuales vosotros teneis por dioses y los llamas dioses” (Sahagún, 1996 68). Con los dioses mexicas se aplicó una alegoría a la inversa a la renacentista: no fueron redimidos para el conocimiento del hombre por el hombre, ni se salvaron para la posteridad pensando en la diversidad de las culturas: fueron enunciados para *nulificarlos* al insertarlos dentro de la épica de los enemigos de Dios. Su destino en el cristianismo era ser lo que nunca fueron: demonios en una cosmología de la Caída.

El origen de la religión prehispánica quedó anclado al sentido cristiano; fueron enunciados como demonios. La religión mexica pertenecía a un mundo que debía ser olvidado en su extrañeza, sólo reinterpretado podía ser parte de la memoria indígena filtrada por los ojos del cristianismo. Sahagún dialogó con añejas tradiciones para encontrar el sentido de lo indígena. En el *prólogo* al libro tercero de la *Historia general de las cosas de las Nueva España*, enmarca las *autoridades* que permite comprender su interpretación: “No hubo por cosa superflua, ni vana el divino Agustino tratar de la Teología fabulosa de los gentiles, en el sexto libro de *La ciudad de Dios*, porque como él dice, conocidas las fabulas y ficciones vanas que los gentiles tenían acerca de sus dioses fingidos...” (Sahagún, 1999 189). Con esas autoridades enuncia la diferencia cultural, bajo sus paradigmas recrea al panteón mexica.

En esa lógica para visibilizar los dioses del otro, la estrategia es comparar para *hacer-ver*. Buscar en la tradición los referentes para darle sentido a ese imaginario, nunca para rescatarlo: para mostrarlo al interior de un espacio vencido, un pasado que la cristiandad ya había derrotado y que, por ello, *lo explica*. La comparación se realiza con los dioses de la antigüedad. Eran pueblos que vivieron engañados por Satán, con caminos parecidos: al enfrentarse con el cristianismo, cayeron vencidos ante el *logos* divino. Por ello la autoridad de Agustín es clave: su escritura se enmarca en la victoria, en la historia de la expansión natural del cristianismo. Se representa con viejos ropajes para que quede fijo en la nueva memoria indígena, y que armonizara los pasados anteriores al advenimiento de la nueva Fe. Memorias de conversión capturaron a los dioses mexicas. De ese modo es claro el trazado alegórico del gran dios mexica: “Este dios llamado Huitzilopochtli fue otro Hércules, el cual fue robustísimo, de grandes fuerzas y muy belicoso, gran destructor de pueblos y matador de gentes” (Sahagún, 1999 31). *Alegoresis* que une lo distinto, pese a que, para la mirada cristiana, sean en el fondo *lo Mismo*. La principal deidad de los mexicas, al momento de enunciarlo en el horizonte de significado cristiano es semejante a Hércules-Heracles. Una comparación posibilita su comprensión, la figura antigua permite verlo. Para hallar la naturaleza de la deidad mesoamericana es preciso

establecer su correlato en el panteón conocido. Como Hércules, Huitzilopochtli fue un humano que obtuvo la divinización: “3.- A este hombre, por su fortaleza y destreza en la guerra, le tuvieron en mucho los mexicanos cuando vivía. 4.- Después que murió le honraron como a dios y le ofrecían esclavos sacrificándolos en su presencia” (Sahagún, 1999 31). Su *vicario* era el dios Páinal, su *sota capitán*. Evidentemente fue un hombre que “Después de muerto la fiesta que le hacían era que uno de los sátrapas tomaba la imagen de este Páinal, compuesto con ricos ornamentos como dios, y hacían una procesión con él...” (Sahagún, 1999 31).

El franciscano no piensa a las deidades mexicas desde el imaginario humanista; menos aún de la nonata reflexión antropológica. Su acceso al mundo clásico se encuentra a través de la obra del obispo de Hipona. Agustín utiliza a Evémero, la antigua tradición exegética de la mitología. En su interpretación el mundo divino tiene una explicación humana: “[...] en todas las historias o memorias de los paganos, o no se hallan, o apenas se encuentran dioses que no hayan sido hombres, y que, con todo, después de muertos, procurasen honrar a todos y reverenciarlos como si fuesen dioses” (Agustín, 225). Los dioses de los “otros” fueron hombres que sus pueblos los encumbraron en la mitología. Para el fraile franciscano se encuentran las dos tracciones interpretativas presentes en los dioses mexicas: son demonios que, a causa de sus mismos engaños, los hombres veneran. En la misma hermenéutica entra Quetzalcóatl, el dios del viento y del saber, “[...] aunque fue hombre, teníanle por dios”. Independiente de su verosimilitud histórica, para los religiosos no hay duda: los dioses fueron hombres que la ignorancia los indios divinizó. Sahagún ofrece pruebas de su existencia: “Era éste el gran sacerdote del templo”, de esa forma queda claro que fue un hombre: “[...] el cual fue mortal y corruptible, aunque tuvo alguna apariencia de virtud, según ellos dijeron, pero fue gran nigromántico, amigo de los diablos y pos tanto amigo y muy familiar de ellos [...] sabremos que murió, su cuerpo está hecho de tierra y a su anima nuestro señor Dios la echó en los infiernos; allá está en perpetuos tormentos” (Sahagún, 61). Xiuhtecutli dios del fuego, es otro Vulcano. El método alegórico le ofrece al círculo interpretativo del franciscano un gran abanico para la identificación.<sup>10</sup>

El círculo de interpretación sobre las deidades indígenas se había cerrado con éxito, la *alegoresis* había cumplido su función: interpretar, deformar, eclipsar ese mundo en ruinas. La función del libro tercero de la *Historia...*, de Sahagún había sido cumplida:

*A ese propósito ese libro tercero se ponen las fábulas y ficciones que esos naturales tenían cerca de sus dioses, porque entendidas las vanidades que ellos tenían por fe cerca de sus mentirosos dioses, vengan más fácilmente por la doctrina evangélica a conocer al verdadero dios; y que aquellos ellos tenían por dioses, no eran dioses sino diablos mentirosos y engañadores* (Sahagún, 1999 189, cursivas mías).

---

10. Para analizar la discusión en extenso véase *El crepúsculo de los dioses mexicas*, en donde se desarrolla hacia otras vetas complementarias el tratamiento dado por el franciscano a la mitología mexicana. El caso de Tezcatlipoca es aún más radical: en la hermenéutica de Sahagún era el mismísimo Satanás.

Alegorizar las deidades prehispánicas implicó traducirlas en el marco de los símbolos dominantes: la cosmología cristiana y los símbolos clásicos. La tradición interpretativa que utilizó fue la del Obispo de Hipona, expuesta en *La ciudad de Dios*. El mendicante seguía sus postulados para nulificar a los dioses. El vociferante ruido de lo innominado, el espantoso mundo de los dioses prehispánicos, fue domesticado al nombrarlo desde el lenguaje Occidental. Comprender la religión pagana sólo fue posible bajo un esquema alegórico: enunciar a los dioses bajo una simbología ajena, creando un sin fin de relaciones que permiten mostrar los diferentes elementos que constituyen la traducción. *Decir con ellos lo que nunca fueron*. El parámetro para bosquejarlos, para darles vida en la cosmovisión, fue la comparación y en algunos casos la analogía con los dioses grecorromanos vistos desde la tradición de San Agustín. La inversión está dada: la religión mexicana es un mundo diabólico, todos los paganismos son iguales. Al compararlos se vuelven inteligibles, visibles dentro la *Historia de lo Mismo*: la historia del mal y su poderosa simbología. La identificación se realiza para señalar su *crepúsculo*, su anulación. Su condición de posibilidad sólo se inscribe en su ocaso, simbolizan lo que jamás fueron: *se alegorizan en el horizonte de la culpabilidad*, al interior de una cosmovisión vencida.

#### IV. Desenlace

El mito proporciona una serie de condiciones de familiaridad no sólo mediante sus historias, demasiado humanas, sobre los dioses, o la lúdica ligereza con que estos se tratan entre sí, sino, ante todo, por la disminución de su nivel de poder.

Hans Blumenberg. *Trabajo sobre el mito*.

Al intentar *historizar* las escrituras sobre la otredad es evidente la imposibilidad de leer en clave realista los textos emanados de la Conquista de América. Es necesario contextualizar esos *saberes*, que fueron producto de contextos coloniales y de un orden del saber pre-moderno. Dentro de los modelos para contar el mundo, las diversas tradiciones de interpretación mitológica han ocupado un lugar central en la historia intelectual del mundo occidental. En esa arqueología, el modelo alegórico para captar lo mitológico es una llave de acceso fundamental para comprender la espesa nata de imaginarios del siglo xvi. La alegoría fue el método para pensar los mundos míticos, permitía sustentar los múltiples sistemas de analogía y semejanza que estaban ocultos en la *Creación* y en las verdades que estaban ocultas en *el saber de los paganos*.

El método alegórico estaba en boga en Europa por la apertura renacentista a la tradición clásica. En América se utilizó para *condenar* las “mitologías vivas” o las “ruinas

de cosmovisión” sobre las cuales escribieron los franciscanos. Más que un método de rescate, la alegoría permitió ser una herramienta de conocimiento teológico para instituir significaciones sobre el paganismo mexicana, en la medida que permitía comprender la naturaleza caída de la antigua cosmovisión india. Pero también era una tecnología de expurgación: a partir de ella se reinterpretó a los dioses mexicanos: se volvieron *hombres-dioses*, memorias de humanidad vaciaron su contenido sagrado; sólo así podrían ser representados como *ruinas*, en el interior de catálogos del pasado. Fue una eficaz forma de *exorcizar* de las “memorias indias” los saberes peligrosos, los recuerdos de la *infidelidad* que la evangelización se esmeraba en destruir. Era la mejor y única forma de construir *mundos caídos*, pasados colapsados, que serían superados por la emergencia de la cristianización.

Un mecanismo *apotropaico* redujo el peligro del paganismo indio real, instituyendo uno imaginario, manejable para la conversión y el nuevo orden social. Ese fue el gran éxito de las crónicas sobre la alteridad: ser la única versión posible de esos mundos eclipsados por la *des-civilización* de la sociedad prehispánica. En esa purga civilizatoria aparecieron nuevas memorias indias labradas por los misioneros: pasados ideales, que resonaban fuertemente con la tradición y que edificarían el Nuevo Mundo. Un pasado capaz de dar sentido a la lógica cristiana que se estaba instaurando. En esa economía simbólica, los dioses colapsaron para ser ejemplos de un mundo en llamas, mostraron los errores que atravesaban la antigua sociedad. Se volvieron una página superada en el proceso de evangelización, *otro pasado vencido*, similar a su correlato clásico: un panteón que fue avasallado por la expansión natural del cristianismo. Cenizas de un tiempo en ruinas.

### **Bibliografía citada**

Benjamín, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Taurus, Barcelona, 1999.

Burke, Peter. *El Renacimiento*. Crítica, Barcelona, 1999.

Blumenberg, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Paidós, Barcelona, 2003.

---. *El mito y el concepto de realidad*. Herder, Barcelona, 2004.

Culianu, Ioan. *Eros y magia en el Renacimiento*. Siruela, Madrid, 1999.

Duch, Lluís. *Mito, interpretación y cultura*. Herder, Barcelona, 1998.

Gadamer, Hans George. *Mito y razón*. Paidós, Barcelona, 1984.

- Guriévich, Arón. *Las categorías de la cultura medieval*. Taurus, Madrid, 1990.
- Heller, Ágnes. *El hombre del Renacimiento*. Península, Barcelona, 1994.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Alianza Universidad, Madrid, 1978.
- Juaristi, Jon. *El bosque originario*. Taurus, Madrid, 2000.
- Kristeller, Paul Oskar. *Ocho filósofos de Renacimiento italiano*. FCE, México, 2005.
- Le Goff, Jacques. *La civilización del Occidente Medieval*. Juventud, Barcelona, 1969.  
---. *El Dios de la Edad Media*. Trotta, Madrid, 2005.
- Loisy, Alfred. *Los misterios paganos y el misterio cristiano*. Paidós, Barcelona, 1990.
- Mendiola, Alfonso. *Bernal Díaz del Castillo: Verdad romanesca y verdad historiográfica*. UIA, México, 1995.
- Nixen, Catherine. *La edad de la penumbra: Cómo el cristianismo destruyó el mundo clásico*. Taurus, Madrid, 2018.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*. FCE, México, 1957.
- Paul Ricœur. *Tiempo y narración*. 3 vols. Siglo xxi, México, 2006.
- Rahner, Hugo. *Mitos griegos en interpretación cristiana*. Herder, Barcelona, 2003.
- Rozat, Guy. *Indios imaginarios e indios reales en las crónicas de la Conquista*. Tava, México, 1992.
- San Agustín. *La ciudad de Dios*. Porrúa, México, 2004.
- Sahagún, Fray Bernardino. “Coloquios de los Doce.” Christian Duverger. *La conversión de los indios de la Nueva España*. FCE, México, 1996.  
---. *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Porrúa, México, 1999.
- Segundo Guzmán, Miguel Ángel. *El crepúsculo de los dioses: ensayo sobre el horizonte de la supresión del Otro*. Editorial Académica Española, 2012.
- Seznec, Jean. *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Taurus, Madrid, 1987.
- Vernant, Jean-Pierre. *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*. Anagrama, Barcelona, 2001.
- Veyne, Paul. *¿Creyeron los griegos en sus mitos? Ensayo sobre la imaginación constituyente*. Granica, Barcelona, 1987.

## Lesbianismos 2020 en el ámbito académico de las Letras: tres voces sobre una tarea solitaria

Claudia Pérez & Valentina Dos Santos & Valentina Jerez  
(Universidad de la República, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** Este artículo aborda y profundiza, mediante la presentación de sí situada y las microlecturas, en la construcción de una Teoría Literaria Lesbiana. Tres académicas dan cuenta de su rol dentro de la producción institucional y presentan microlecturas literarias, utilizando metodología que contemple el sujeto emisor y el material literario, su estructura e isotopía semántica, con material teórico que permite abordar desde otra perspectiva las obras seleccionadas.

**Palabras clave:** Teoría literaria lesbiana, Situación de enunciación, Microlecturas, Ejes temáticos.

**Abstract:** This article addresses and deepens, through the presentation of situated self and *micro-readings*, in the construction of a Lesbian Literary Theory. Three academics give an account of their role within the institutional production and present literary *micro-readings*, using methodology that contemplates the sender subject and the literary material, their structure and semantic isotopy, with theoretical material that allows the selected works to be approached from another perspective.

**Keywords:** Lesbian literary theory, Enunciation situation, Micro-readings, Thematic lines.

*Recibido:* 8 de octubre. *Aceptado:* 8 de diciembre.

---

1. Claudia Pérez (1962). Dra. en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Prof. Adjunta del Depto. de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR, Montevideo, Uruguay). Investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (SNI-ANII), y del Centro de Investigación, Documentación y Difusión del Teatro Solís (CIDDAE). Actualmente se dedica a la Teoría Literaria Lesbiana y a los Estudios Transmediales, coordinando ambos equipos de investigación.

Valentina Dos Santos (2000). Estudiante de la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias en la Educación de la Universidad de la República. Formó parte del colectivo de poetas uruguayas/os ultrajóvenes En el Camino de los Perros. Participó como invitada en el Primer Encuentro Nacional de poetas mujeres ultrajóvenes "Las fauces invisibles". Actualmente se dedica a escribir sobre y para mujeres en el proyecto literario "La mujer, la palabra" e integra el equipo de investigación de Teoría Literaria Lesbiana.

Valentina Jerez (1999). Estudiante de la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Integra el equipo de investigación de Teoría Literaria Lesbiana.

## Introducción

Primera voz<sup>2</sup>

Este artículo, en primer lugar, tiene como particularidad la cualidad del sujeto emisor, el yo teórico de tres académicas lesbianas. Utilizo acá el término *voz* en el sentido de Genette (1972), como la relación entre la acción verbal y el sujeto que efectúa la acción: la instancia de la enunciación. En la *voz* se ven implicados el narrador y el destinatario. Esa voz, a la vez, está impregnada de un código de percepción estética y de sistema de creencias pertenecientes al autor/a y receptor/a. De ese modo atravesamos el inmanentismo textual para dar cabida al sujeto empírico.

Este artículo está escrito a tres voces, ya que no hemos querido perder la individualidad de la perspectiva. Ponemos énfasis en este origen de la palabra teórica ya que consideramos que en la construcción de los sujetos, o las *sujetas-asujetadas*, el *ὑποκείμενον*, que es lo subyacente. Este origen no se concibe como performático: lo consideramos lo dado en la sincronía de este escrito, ya ontológico, ya fundado en lo simbólico. Podríamos, entonces, discutir la cuestión del origen, proveniente de una esencia o una construcción. Pero a los efectos de superar esa discusión y tornarla más armónica y no necesariamente dialéctica, consideramos la *autodefinición aquí y ahora*. No nos proponemos una genealogía en el sentido histórico, sino más bien foucaultiano, de deconstrucción de la verdad, negando la linealidad de la historia, a partir de la sincronía.

percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por carecer de historia –los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos–; captar su retorno, pero en absoluto trazar la curva lenta de una evolución, sino reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles (Foucault, 1978)

En un ámbito determinado, en una circunstancia histórica particular, tres académicas autodefinidas como lesbianas, de distintas generaciones y funciones (dos estudiantes, una docente) constituyen un equipo que pretende dar cuenta de algunos aspectos situacionales y de un discurso analítico literario.

Ese discurso que se emite, en segundo lugar, será polifónico. Ya que muchas voces coexisten: las tres voces de las autoras, las voces de las escritoras, las voces de las teóricas. Una voz enunciante en un momento, tomando la palabra, posee también lo que Derrida llama *huellas*, restos y trazos de otras voces y conceptos análogos o no, que están en el propio signo, visibles o *indecidibles* (1967). Esa polifonía hace que distintos espacios y tiempos de emisión se conjuguen en un escenario dialogante. Consideraremos expresiones poéticas y dimensiones analíticas desde una perspectiva

---

2. Las tres voces empíricas se alternan a lo largo del artículo dando cuenta del nivel de enunciación primero: las investigadoras. Eso no implica que no sean voces *habladas* a la vez.

de deconstrucción de los signos heterocéntricos para visibilizar una entidad lesbiana. Podría decirse que sabotaremos, a la manera de Asensi (2007), una lectura analítica que extrapole la construcción intratextual y extratextual separadamente. Asimismo debemos poder leer en las grietas de ese mensaje artístico el poder o el dolor que otorga su autodefinición en el momento de la emisión del mensaje. En este caso se presenta una dificultad, porque tenemos una superposición de capas de conocimiento sobre las obras: teórica, crítica, biográfica. Es allí donde nuestra lectura dialoga con esas construcciones diríase míticas de las autoras. Hasta aquí la metodología que empleamos.

Así, este artículo expondrá, mediante consideraciones teórico-experienciales, algunas de las dificultades que surgen al proponerse abordar una Teoría Literaria Lesbiana que busque dar cuenta de la múltiple definición de este último adjetivo y de la influencia generacional, buscando demostrar que la única brecha posible consiste en considerar las autoras lesbianas en su ciclo vital y las receptoras-críticas lesbianas horadando esas capas de interpretación que impiden visibilizar su condición *hic et nunc*. Surgirán dos posturas fundamentales, que no se oponen: la figura de la lesbiana como constructo separado de los binarismos, considerada como una *terceridad* y la postura de una lesbiana que *es feminista de por sí*. Desde un discurso situado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - UdelaR, durante el año 2020, enfocado como año de extrañamiento de lo habitual, analizaremos desde un yo empírico definidos discursos poéticos y autorreferenciales de algunas escritoras y teóricas como fuente primaria, buscando encontrar la microlectura que nos interpela. Así, este artículo enfocará dos aspectos fundamentalmente:

- 1.- Las situaciones de emisión dentro del imaginario lesbiano.
- 2.- Construcciones autorales y crítica literaria: autoras y textos en diálogo.

## 1. Imaginario lesbiano situado

Segunda voz

Parto del punto de entender al lesbianismo como resistencia, tomando postura: un tejido y apertura, como posibilidad para relacionarse y unir lazos con mujeres en una sociedad heterosexual, patriarcal y por lo tanto falocéntrica. Lo puedo hacer gracias a desarrollos teóricos como “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, ensayo revelador de la feminista lesbiana estadounidense Adrienne Rich. Ante la heterosexualidad obligatoria, institución que nos gobierna, Rich saca a la luz una *existencia lesbiana* que ha sido silenciada y borrada por la supremacía masculina. Con su concepto de

*continuum lesbiano* nos abre los ojos a una experiencia profunda a lo largo de la historia y de nuestro presente que nos vincula e identifica con mujeres, que no se reduce y va más allá de un vínculo sexual. Se trata de reconstruir y revalorizar, experiencias de amor y amistad entre mujeres, de armar una genealogía lesbiana y redes que permitan visualizar la identificación de la mujer con la mujer como una “fuente de energía” y de “potencial origen del poder femenino” (2001 76).

También comparto lo que afirma Sheila Jeffreys en *La herejía lesbiana: una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, al indagar en formas previas de concebir lo lesbiano –como las psicoanalíticas–, que muchas veces producen un daño en el feminismo lesbiano, y en su planteo de la necesidad de una nueva mirada que surja de nosotras, para construirnos: “Las feministas lesbianas no suelen buscar ninguna explicación, ya que conciben el lesbianismo no como una condición minoritaria sino como una elección positiva abierta a todas las mujeres” (1996 41). En esta opción y posibilidad de lesbianismo me reconozco y desde ahí me interrogo.<sup>3</sup> Sin embargo, al posicionarme y afirmarme como investigadora lesbiana, no dejo de ser consciente de los problemas a los que nos podemos enfrentar en el ámbito académico. Un lugar donde lo lesbiano y la lesbiana parecen estar sometidos a una jerarquización, viéndonos limitadas e imposibilitadas. No pretendo ignorar y quiero saber las estrategias que tuvimos que utilizar para “ganar” un espacio, muchas veces reducido y subyugado a la burla. En el campo cultural, pero más específicamente en el campo literario, en el cual me estoy formando y moviendo, especialmente la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, también hay un borramiento de lo lesbiano, y un reducido estudio. Siguiendo lo que plantea Laura A. Arnés en el libro *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina*, es notorio en este siglo la existencia de un mayor análisis de homosexualidad masculina que femenina en la crítica, letras y teoría literaria latinoamericana. “los estudios sobre lo lesbiano y sus representaciones literarias siguen siendo casi exigüos” (2016 38). Por esto, deberíamos seguir cuestionando el ya gastado canon literario y los programas propuestos para estudiantes universitarios en los que se sigue desterrando a las mujeres. No es nada sorprendente que las lesbianas casi no tengan voz en la cultura uruguaya y necesitamos más textos que nos contemplen, escritos por y para nosotras. Un estudio heterosexual –generado por un varón– de la lesbiana, no puede ser factible, y reconozco al igual que María Elena Olivera Córdova (2011), el poder en las propuestas que se levantan desde los bordes: “Las propuestas desde la marginalidad son una voz que se levanta contra el borramiento, contra la hegemonización invisibilizadora que termina por decidir sobre nuestra existencia,

---

3. Esta es la postura inicial de este artículo: considerar la experiencia junto a la teoría, tal vez como forma de presentar una Teoría lesbiana que se escabulla del logocentrismo académico.

en torno a nuestros derechos, sin consultarnos, sin conocernos, sin permitir que la sociedad nos conozca” (2011 155).

Ante el silenciamiento generalizado, surgen voces que buscan hacerse un lugar en la cultura; como voz lesbiana reivindicaré nuestro potencial para generar un conocimiento que nos enriquezca. Cuando me reconocí y afirmé lesbiana, asistí a una transformación en mis vínculos con las mujeres, teniendo una visión de nosotras como semejantes y no como rivales, visión que está arraigada en la sociedad y se genera desde antes de nuestro nacimiento. No digo que haya sido fácil ni que lo sea, pues todavía se me presentan conflictos y sigo luchando contra la intolerancia, ignorancia y desprecio. Pero por todo lo planteado, quiero posicionarme en el campo cultural uruguayo como investigadora lesbiana, siguiendo la postura del feminismo lesbiano, atendiendo y resignificando los posibles malestares que esto puede producir y no dejando que me detengan.

### Tercera voz

La palabra no era negada, pero el problema estaba en el volumen. La primera vez que escuché la palabra *lesbiana* supe que era algo que debía condenar, aunque en realidad no podía comprender de qué se trataba. Entendí que era algo malo porque se pronunciaba en voz baja. Muy baja, como un susurro, un secreto. Años después la volví a escuchar –esta vez dirigida hacia mí– como un insulto, como un prejuicio, como un llamamiento al orden. Mi comportamiento me alejaba del ser mujer, el no cumplir con un destino, porque si no soy al lado de un hombre: ¿qué soy? ¿a dónde pertenezco? Cuando pienso en las connotaciones que tiene la palabra *l...*, cuando pienso en el poder que tiene como forma de retener a las mujeres que intentan escapar de los esquemas de poder, recuerdo el ensayo escrito por Carla Lonzi “La mujer clitoriana y la mujer vaginal”. Allí Lonzi, precisamente, hace la distinción desde una perspectiva feminista radical, entre la mujer clitoriana y la mujer vaginal. Esta última es considerada, desde un punto de vista patriarcal “como de sexualidad correcta”, mientras que para el feminismo es la mujer que, en cautiverio, ha adoptado una actitud de consentir al patriarca. Por otro lado, la mujer clitoriana es considerada “como de sexualidad frígida” desde un punto de vista patriarcal, mientras que desde una perspectiva feminista, en cambio, esta mujer es la que no consiente a la integración del otro, se expresa en una sexualidad que no coincide con el coito. Es en ese instante cuando la mujer clitoriana es acusada de lesbiana, porque tiene una autonomía psíquica en relación al varón y eso, en la sociedad patriarcal, es inconcebible (2018 68-69). Tiempo después, cuando comencé a familiarizarme con el ámbito académico, recordé ese secreto de la palabra, ese casi vacío. Porque

también dentro del ámbito cultural e institucional la palabra se pronuncia, pero su volumen es bajo. A excepción del trabajo de Claudia Pérez y su insistencia en indagar sobre una teoría lesbiana dentro de la Institución donde estudio. ¿Antes de eso? muy poco, silencio, nada, una zona desierta. La palabra inaudible también estaba presente dentro de movimientos culturales y sociales de los que participé activamente, como el colectivo LGBT, movimiento que también fue descartado al verme invisible dentro de él. La *l* es un accesorio, donde las mujeres puján por una liberación y aceptación de la preferencia sexual mientras que son sexualizadas e invisibilizadas por el resto. Imposible enumerar las veces en las que pensé en cómo ha dañado este tipo de movimiento a las mujeres. Basta pensar en el fomento de la pornografía. Sobre este punto, muy esclarecedor es el artículo de María Moreno “De varón a varón” (2018 119), que explica el uso de la homosexualidad femenina como un plus para una excitación en la pornografía, lejos –por supuesto– de amenazar una supremacía heterosexual), de la prostitución, del alquiler de vientres como prueba de una supuesta libertad de elección, que no es más que neoliberalismo sexual. De esta forma, luego de pertenecer y defraudarme de movimientos sociales y culturales en busca de un lugar que me permitiera hablar sobre *la lesbiana*, que priorizara una teoría de este tipo, es cuando pude comprender que el lugar que creo adecuado, es el feminismo radical. Siendo consciente de lo dificultoso que puede ser para un investigador hegemónico leer a una investigadora feminista radical y lesbiana, igualmente me posiciono en ese lugar. Desde mi punto de vista, soy consciente también de lo extraño que puede ser mi posicionamiento para un feminismo hegemónico, en boga después de la explosión de la teoría *queer* (teoría que parece despolitizar/cuestionar al feminismo y no al sistema patriarcal). Me posiciono de esta forma, reconociendo la posibilidad de ser invalidada o descartada directamente en una investigación políticamente correcta. Entiendo como algo fundamental para un proyecto que permita la liberación de todas las mujeres y para la supervivencia de las lesbianas, la construcción de una comunidad específica, de una teoría y de un área de estudio específico y que, como explica Sheila Jeffreys, “nadie se preocupará de las lesbianas si no lo hacemos nosotras mismas” (1996 256). Esa es mi intención como investigadora que comprende al lesbianismo como resistencia a las prácticas de la supremacía masculina, como asalto al derecho del hombre “al acceso físico, económico y emocional” sobre nuestros cuerpos (Rich, 1980 21), como extensión del amor y contemplación por otras mujeres, como punto de inflexión hacia la liberación de todas nosotras.

## 2. Construcciones autoriales y crítica literaria: autoras y textos en diálogo

### 2.1. Rosamaría Roffiel: diálogos de mujer a mujer en una poética de la resistencia

Segunda voz

Lavémonos el pelo  
y desnudémos el cuerpo.  
Yo tengo y tú también  
hermana  
dos pechos  
y dos piernas y una vulva.  
Ana María Rodas.

Para enfocar un análisis literario, pienso que es fundamental situarme y entender las dificultades y marginaciones que pueden existir, y esto se agudiza cuando pienso en lo que enfrentamos las lesbianas en Latinoamérica. Como afirma una de las múltiples letras que “dialogan” en *Un diálogo entre feministas hispanoamericanas* de Gabriela Mora, la mujer feminista latinoamericana de por sí se ve marginada de forma especial; “¡Triple!: latinoamericana, mujer, feminista...” (1989 69). Ante esta marginación triple, veo necesario plantear al menos una marginación cuádruple al hablar de la lesbiana latinoamericana. Este número aumentará si atendemos aspectos como la clase social, raza, etnia, solo por nombrar algunos. Reparando en lo anterior, comentaré dos poemas –“Tus sabores” y “Quise ser hombre”– de la escritora y periodista mexicana Rosamaría Roffiel: mujer, lesbiana, feminista y latinoamericana.

Su figura se presenta en las letras mexicanas de los años 80 como una ruptura, con su primer poemario *Corramos libres ahora* (1986) y su libro *Amora* (1989), primera novela feminista lésbica de México. Es una mujer pionera en el tema del lesbianismo en su país, que hasta la fecha solo había sido tratado por hombres y con un final trágico o una incorporación de la lesbiana en una visión burlesca y desagradable.<sup>4</sup> Roffiel se convierte en voz de muchas lesbianas silenciadas abriendo un camino y tendiendo un puente de encuentro, cuestionando y subvirtiendo el orden patriarcal, tal y como se plantea en *Letras Lenchas: Hacia un recorrido de la literatura lésbica en México*: “Rosamaría Roffiel, ha hecho que se le califique como una escritora que ha transgredido las normas del heterocentrismo literario, dejando un legado no sólo en las letras lésbicas, sino también en las nacionales” (Ramírez Olivares y Gallegos Vargas, 1997 282).

4. Sin duda hay que considerar la potente creación y visibilidad de la cantante Chavela Vargas (1919-2012, ícono lesbiano mexicano, si bien nació en Costa Rica.

Hay que destacar su lucha y apoyo a los movimientos feministas y lésbicos, en pos de la liberación de la mujer, también su perspicacia y valentía para hacerse un lugar en la literatura. Sobre todo, cuando la literatura lesbiana es escasamente publicada y no reconocida, y como afirma María Elena Olivera Córdova, debemos considerar que hasta hoy en día: “la crítica lesbiana y los estudios literarios siguen buscando la conformación de un corpus y de una tradición” (2011 151). A través de la letra, la autora se afirma y encuentra su lugar para manifestarse como lesbiana: “Mi apoyo a los movimientos feminista y de lesbianas es a través de mi escritura.” (Roffiel, 1993 179). Justifico la elección de poesía y no prosa, porque puedo apreciar en el verso una mayor especificidad para expresar los sentimientos y las sensaciones. Esto parece intensificarse cuando se trata de la lesbiana, porque en México: “Las letras lésbicas vieron en la poesía un escaparate para experimentar y evidenciar el erotismo de personas que aman a personas del mismo sexo” (Ramírez Olivares y Gallegos Vargas, 1997 279). Como analizaré, en diálogo con otras poetas, los versos de Roffiel no escapan de este mostrar y afirmarse.

## 2.2. Poesía afálica: la recuperación de lo negado

La poesía de Roffiel se puede asociar a lo que plantea la escritora argentina Cristina Piña en el libro *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* (1997). A partir de una relectura del psicoanálisis y de feministas de la diferencia francesas como Hélène Cixous y Julia Kristeva, Piña llega al concepto de *escrituras afálicas*. Para ella, más allá de la especificidad de cada texto femenino, todos comparten ese aire de familia, donde se produce de una forma u otra, más atenuado o más notorio, un *estallido del orden simbólico*:

*Les rives familières*” sería afirmar [...] que las “escrituras” de mujeres donde aparece esa manera peculiar de hacer hablar al silencio, poner en duda y al mismo tiempo buscar el perfil de una subjetividad en la escritura, remitir la letra al cuerpo y completarlo a él con ella, apoyarse en ese referente por antonomasia que parecería ser el cuento de hadas y simultáneamente negarlo, transgredir en un mismo sentido –o con una orientación similar– las reglas del género literario impuestas por los hombres, son *escrituras afálicas o de la diferencia*. (1997 30-31)

Estas escrituras buscan romper la cadena de lo masculino, sean conscientes de ello o no. Se trata de las estrategias que han utilizado las mujeres a la hora de escribir, para intentar salir, evadir y liberarse del sistema patriarcal. Algunos de estos rasgos afálicos se presentan en los poemas de Rosamaría Roffiel, el más evidente es el remitir la letra al cuerpo, nombrar aquellas zonas que nos fueron negadas y silenciadas durante tanto tiempo a las mujeres. Además, la poeta lo fusiona con la existencia lesbiana, claro ejemplo es el poema “Tus sabores” en el que se lee:

Para Julia  
Tu sexo me sabe a naranja  
a campo  
a miel

Me sabe a volcán que se alza  
a leyenda  
a raíz que se prende a su ser  
a puño cerrado  
a patria  
a ti

Tu sexo me sabe a mujer. (2015)

Tanto en esta como en otras de sus composiciones, por ejemplo en “Gioconda” – una oda a la vulva– la poeta reivindica la anatomía de la mujer, la vulva, y el placer femenino. En estos versos surge una alabanza del acto sexual entre mujeres y de lo erótico. Desde el punto de vista de la feminista, lesbiana, afroamericana, Audre Lorde, en su ensayo *Usos de lo erótico: Lo erótico como poder* (1978), reflexiona sobre lo que se extiende más allá de lo sexual, el compartir con la otra la experiencia de nuestra sexualidad. El poder que nos ha sido negado, pero que todas tenemos en nuestro interior, aunque muchas veces se confunda con la pornografía, creada para el consumo del varón que reduce y deshumaniza. El acto sexual entre mujeres que ha sido renegado, sexualizado y reducido a la función reproductiva a lo largo de los siglos, pasa a primer plano y se hace sacro. El sexo de las mujeres contiene aromas, sabores que son legendarios y ancestrales: a patria, a volcán, a leyenda. Roffiel subvierte el orden patriarcal al hablarle a su semejante, en este caso a una mujer llamada Julia, y al reclamar una zona del cuerpo que hasta hoy en día es castigada, negada y mutilada. Sus versos recuerdan y acercan a al poema “Panal” de la poeta lesbiana uruguaya Cristina Peri Rossi, presente en su poemario *Estrategias del deseo* (2004):

Tu sexo es un panal  
donde mil abejas laboriosas  
liban una miel que se me queda entre los dedos. (32)

También aprecio una intertextualidad en la metáfora de la miel para manifestar la excitación femenina en los versos de la poeta y gestora cultural uruguaya Nancy Bacelo. Concretamente en el poema 34 del libro *Tránsito de fuego* (1956), reeditado en la *Obra reunida*:

Devuélveme la alegría  
La primavera del día

El verdor de tu cintura  
Devuélveme con premura.

Y el sonajero también,  
Tu sonajero de miel. (2011,59)

Para apuntalar esta idea quiero referirme a lo señalado por Claudia Pérez en el *Prólogo a 56 años Viviendo con Cristina Peri Rossi*: “Tu sexo no es como un panal, es un panal, que la lengua alitera. Pero aun aceptando el salto sexo-panal, por semejanza –un sexo femenino cargado de fluidos, como un panal– la comparación implícita coloca la lengua allí en el centro del sabor, la miel, dulce, del orgasmo femenino” (2019 15).

Con la figura y los deseos de la mujer siempre en primer plano, las poetas hacen referencia a los posibles sabores del sexo de una mujer. Coinciden en el de la miel, lo dulce pero no empalagoso, juegan con este líquido y lo transforman en metáfora del deseo femenino en su forma más pura. La miel, todo el proceso que la rodea, la labor que implica su producción, se presenta como un elemento recurrente para manifestar el amor entre mujeres y la excitación. Incluso remontándose hacia la antigüedad, con el olor/sabor/textura de la miel presente en el llamado de Safo de Lesbos a Afrodita, en el poema “Desde Creta”.

La unión sexual entre mujeres a través del uso de metáforas es un potencial muy grande común a todas estas composiciones dándose de forma más sutil, (quizás como tratando de ocultar la referencia lesbiana), o pronunciada. Y puedo ver en ellas, un poder inmenso en las pasiones entre semejantes, haciéndome eco con las palabras de la escritora argentina María Moreno: “La pasión femenina es la más abrazadora porque es el fruto de dos fusiones: la que nos reestrecha al primer objeto de amor y a nosotras mismas.” (1988 86). A partir del encuentro con la otra, retornamos a nuestro primer lazo, el materno, y obtenemos un mejor conocimiento de nuestra persona. Como cantan los versos de la poeta guatemalteca Ana María Rodas en el epígrafe –del poema IV del poemario *Poemas de la izquierda erótica* (1973)–, y se expresa en el poema de Roffiel, hay que empezar a reconstruirnos como mujeres. Tenemos que quebrar con el modelo masculino que nos atrapa y re-conocer nuestro cuerpo que nos ha sido vedado; “Ya no sonriamos/ya no más falsas vírgenes/Ni mártires que esperan en la cama/el salivazo ocasional del macho” (Rodas, 2016). Al alabar el sexo de las mujeres y las relaciones sexuales entre semejantes, Roffiel construye una subjetividad lesbiana a partir de una *escritura afálica*. Donde ya las mujeres no necesitan ni quieren el salivazo ocasional del macho, donde la sexualidad no es objeto de cosificación sino algo que se vive, comparte y disfruta con una misma y con la otra.

### 2.3. Escribiendo desde la frontera: el abrazo hacia nuestra semejante

A continuación analizaré más a fondo los vínculos entre mujeres, parte fundamental de la poesía de Rosamaría Roffiel. Quiero apreciar cómo en sus versos se reconstruyen nuestras historias, cómo nos vemos a nosotras mismas y a nuestras semejantes.

La poesía en Roffiel es utilizada como forma de resistir y enfrentar la realidad a la que somos sometidas las mujeres, una realidad aún más dolorosa para las lesbianas. La escritura de la poeta es comprometida, pero de forma particular: se extiende hacia la creación de un espacio de comprensión común a las mujeres. Como establece Aralia López González sobre la escritura de Roffiel: “Lo extraordinario, quizá, es el compromiso solidario y feminista, así como la ruptura con los modelos masculinos de socialización y poder” (2000 304-305). Roffiel aprovecha la letra para dejar un mensaje de aliento, creando una atmósfera de identificación muy grande para las lesbianas, un espacio seguro y lejos del mundo patriarcal. Muestra de esto es el poema “Quise ser hombre”:

una vez quise ser hombre  
para casarme con mi hermana  
que ya lleva tres divorcios.  
para amar a mis amigas  
que en cada relación mueren un poco.  
quise ser hombre  
para fecundar sus vientres,  
no de hijos, sino de poesía,  
vino tinto, relojes parados,  
unicornios azules.

para decirle a Josefina  
cuanto admiro su forma de entregarse.  
para escribirle a Rosi  
esas cartas que no llegan nunca.  
llamar por teléfono a Pilar  
que espera tantas tardes.  
llenar de caricias prolongadas  
el espacio de Beatriz,  
que vive sola  
y le tiene miedo a los temblores.

quise ser hombre,  
para amarlas a todas y no sentir más  
el frío de sus lágrimas en mi playera,  
ni mirarlas apagarse,  
ni presenciar sus funerales  
en sus ataúdes de treinta años.

quise ser hombre  
para invitarlas a volar el periférico,  
a bailar descalzas porque el América  
le ganó al Guadalajara,

para llevarlas del brazo hasta una cama  
donde no tengan que fingir orgasmos.

pero soy mujer y, aunque puedo  
compartir con ellas la poesía,  
escribirles cartas,  
llamarlas por teléfono,  
llenarlas de caricias prolongadas,  
volar el periférico,  
bailar descalzas,  
secar su llanto,  
tocar su alma...  
no es suficiente.  
no les alcanza.

porque, desde niñas, aprendieron  
que los hombres son un premio al que hay que amar,  
sin importar si ellos las aman. (2015)

Esta composición nos invita a repensar los modos de relacionamiento con la otra, el yo lírico, una mujer lesbiana, habla y se coloca en la posición del poder, es decir, la del hombre, por unos versos, impulsados por el “quise ser hombre”. Pero en este “una vez quise ser hombre” hay un juego, ya que se quiere tomar temporalmente el lugar del opresor para revertir el sufrimiento que los hombres causan en las mujeres: “quise ser hombre, /para amarlas a todas y no sentir más/el frío de sus lágrimas en mi playera, /ni mirarlas apagarse, /ni presenciar sus funerales/en sus ataúdes de treinta años” (2015). Hay una subversión en la necesidad de ocupar el lugar privilegiado, pero en hacer lo correcto, hacer lo contrario de lo que ellos hacen: curar heridas, abrazar, dar amor, comprender. Como afirma Aralia López González: “Roffiel, como feminista auténtica, subvierte la racionalidad del discurso patriarcal socialmente dominante enfrentándolo a la irracionalidad de sus propias consecuencias en la realidad” (2000 304). Esta revisión del discurso patriarcal y muestra de insensatez del mismo se puede encontrar en todo el poema.

En estas inspecciones que realiza Roffiel se puede traer a primer plano lo que plantea la activista y escritora feminista chilena, Margarita Pisano en *El triunfo de la masculinidad* (2003), especialmente en la tercera parte: “Lesbianismo”. Ante el *macrosistema masculino* y las políticas de igualdad contemporáneas, que generan aún más diferencias y opresiones, y ante una feminidad como soporte de la masculinidad y creada por el mismo poder que nos oprime, Pisano abre el camino a un lugar de frontera. El lugar de las lesbianas y las mujeres en la cultura debe ser analizado desde una frontera y desde la horizontalidad:

necesitamos un espacio político a solas, donde crear con independencia,  
un lugar de experimentación y de estudio donde no nos sigan quemando  
en las plazas públicas. No basta ser mujer, no basta ser feminista, ni basta

ser lesbiana para esbozar la idea de otra cultura, hay que situarse fuera y hurgar hasta el último rincón de la masculinidad para poder desconstruirla. (85-86)

Afirmarnos desde el exterior del sistema, mirarlo desde otra óptica y de esa forma empezar a crear y construirnos como mujeres que ya no se dejan someter a la masculinidad. Un diálogo de igual a igual, de mujer a mujer, horizontal, es un buen punto de partida, especialmente para las lesbianas. Esto puede ser pensado más adecuadamente, si nos adherimos a la propuesta que presenta la ya mencionada Adrienne Rich en su ensayo *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (1980). Marcando el concepto de *continuum lesbiano*, es decir, los vínculos entre mujeres como fuente de poder, como fuerza transformadora, que trascienden lo sexual y nos ayudan a construir nuestra *existencia lesbiana* y analizando como las mujeres nos relacionamos a lo largo de la historia, partiendo de esa definición de lesbianismo como posibilidad abierta para todas las mujeres, como lugar de acción, es necesario un diálogo horizontal, como plantea Pisano: “La ética de la Lesbos debería contener una propuesta de horizontalidad, porque sólo en ese plano suceden los intercambios de sujeto a sujeto. Espacio amoroso que debemos dibujar, reinventar y narrar, para construir un saber amar otro, que nos acumule en sociedad de otra manera” (2003 77).

Al tomar provisoriamente la voz de un hombre, burlándola, y luego asumir su condición de lesbiana que quiere amar libremente estableciendo, “pero soy mujer...” (2015), el poema de Roffiel citado ut supra se abre a un diálogo y nos ayuda a repensar sobre cómo nos relacionamos las mujeres ante un sistema que nos enseña a odiarnos y competir entre nosotras. El yo lírico se posiciona desde un lugar de frontera y realiza un análisis de los sufrimientos de las mujeres ante ese amor romántico propuesto desde el orden patriarcal. El amor que esta mujer entrega a sus semejantes “no es suficiente. /no les alcanza.” (2015), ya que fueron socializadas en un sistema masculino que las fue atrapando, como nos dice la estrofa final: “porque, desde niñas, aprendieron/que los hombres son un premio al que hay que amar, / sin importar si ellos las aman” (2015). Así, se da pie para un cambio, a partir de su cuestionamiento nos hace conscientes de la identificación de la mujer con la mujer. Contribuye a naturalizar el amor entre mujeres y nos invita a reconstruir historias que nos han sido negadas. Es una composición llena de fortaleza, de sororidad, un consuelo a las mujeres y un llamado de atención a la necesidad de estrechar vínculos entre nosotras.

En diálogo con Rosamaría Roffiel, recuerdo el poema de la poeta lesbiana uruguaya Valentina Dos Santos, “Cualquier mujer que escribe es una superviviente” (Tillie Olsen) (Dos Santos, 2020). Estos versos, dedicados “a mis amigas poetas, a las mujeres y a las poetas”, nos hablan de una comprensión hacia las mujeres, que

trasciende y prescinde, porque no lo necesita, lo masculino. *El yo lírico*, –al igual que en *quise ser hombre*– una mujer que habla a sus semejantes, se coloca en el lugar de su hermana poeta, pero se extiende a todas para darles aliento y comprensión: “Sé que estás cansada /vivir no es fácil”. En este dirigirse y posicionarse en el lugar de la otra y dar cuenta de su fatiga, se genera una relación de empatía. La afirmación de que vivir siendo mujeres no es sencillo, sigue presente al final del mismo y de forma más intensa por la separación del verso:

Vivir  
no es fácil  
es una guerra  
es un sobrevivir constante  
como si estuvieras tratando de detener  
con tu matriz y tu espalda  
aquella pared que se derrumba  
cuando la única forma de liberarse de ella  
es tener una espada  
que como el falo tenga autoridad para todo. (Dos Santos, 2020)

La batalla contra el falo y la extensión de la mano a nuestra igual también se hace presente en el poema de Adrienne Rich “Dedications”. Una carta sorora marcada por la repetición del verso “I know you are reading this poem”, con el que la poeta les habla a las mujeres y al igual que Roffiel y Dos Santos, les expresa su solidaridad (2006) Estas poetas aceptan y les dicen a sus iguales, de distintas maneras, que vivir en este mundo patriarcal no es tarea sencilla y hablan con propiedad: como mujeres que conocen los sufrimientos constantes de su sexo. Por eso, sus palabras se proponen como un abrazo hacia las mujeres, un consuelo y espacio de sororidad. Luchan contra y van más allá del falo, utilizan la escritura como arma y forma de abrirse al mundo que las oprime, como una forma de liberación y denuncia. De este modo, subvierten el sistema preestablecido y pasa a primer plano el relacionamiento entre mujeres como fuerza de cambio. Lo heroico de ellas, es que se posicionan y nos hablan desde la frontera y a partir de sus versos analizan la sociedad que como mujeres, lesbianas, feministas y latinoamericanas (en el caso de Dos Santos y Roffiel), busca acallarlas aún más. Pero mientras existan este tipo de voces, que se alzan contra lo establecido y nos hacen sentir comprendidas como mujeres lesbianas, aún hay esperanza para una liberación.

### 3. La sangre menstrual: una eterna comunión.

Tercera voz

Un día de esos  
al Monte de Venus  
le nacen cerezas.  
*Lil María Herrera.*

Desde los primeros años de su producción literaria, Cristina Peri Rossi se ha caracterizado por ser una poeta transgresora, subversiva, *insumisa*. Una poeta que atiende al cuerpo de la mujer desde otras dimensiones y esa es una de las razones por las cuales sus textos se me presentan tan particulares. Digo textos para referirme a la multiplicidad de géneros (hasta la autobiografía recientemente) que la escritora ha recorrido con inteligencia y lirismo.

Los géneros son, en Peri Rossi, herramientas para poder abordar los temas que le interesan desde varios aspectos. Por ejemplo, un motivo tan característico es el erotismo, presente desde su primer libro de poemas, en sus ensayos –piénsese en *Fantasías eróticas* (1991)–, en sus artículos periodísticos, en su narrativa larga y breve, también presente en su más reciente novela y que es autobiográfica, *La insumisa* (2020) publicada por la editorial Hum. Así como es capaz de moverse de un género literario a otro sin ninguna dificultad, lo hace con los cuerpos, especialmente con el de la mujer. Cuando Peri Rossi se fija en el cuerpo, realiza procedimientos en los que permite ver una otra y nueva posición de ese espacio en guerra constante. Basta recordar aquel texto que escribió Adrienne Rich, por la muerte de la también poeta Anne Sexton, para darnos cuenta de que el mundo es hostil y que nos forma para una autodestrucción. Una de las formas de destrucción que señala Rich es la violencia horizontal, tan frecuente dentro y fuera del movimiento feminista. Este tipo de violencia aparece cuando agredimos a otra mujer y por una relación espejo, nos destruimos a nosotras mismas (1983 148). Es el cuerpo expuesto a la violencia que es recibida desde muchas partes. Al mismo tiempo, con tan solo recordar obras clásicas como la *Ilíada*, podemos ver cómo la literatura ha sabido reflejar la forma en que el cuerpo femenino ha sido objeto de saqueos, de conquistas, de raptos, de sacrificios.

El cuerpo de la mujer aparece muy tempranamente en Peri Rossi, en su primer libro de poemas, *Evohé*. Publicado en 1971, en un momento de tensiones políticas en Uruguay, la poeta irrumpe en la escena literaria uruguaya con un grito báquico, erótico, donde funde la palabra, el rito y a la mujer. Los poemas resultan ser hilos que tejen esta

relación triádica. Un poemario del que se ha escrito mucho pero que no deja de ser pertinente mencionar ya que es el fundador de la poesía homoerótica o lesbiana, en nuestro territorio. Lo considero un punto de inflexión en el ámbito literario uruguayo. Este poemario inicial es al que vuelve Peri Rossi, después de mucho tiempo, con su poemario *La noche y su artificio* (2016), con una voz que no deja de ser tierna con un lenguaje preciso. En este último es en el que me centraré, pues contiene cuatro poemas titulados “Comunión”. Con toda la carga religiosa que tiene la palabra *comunión*, Peri Rossi ve de nuevo el cuerpo de las mujeres. Esto no quiere decir que la poeta haya cesado de escribir sobre el tema, todo lo contrario. Pero contemplar el primer poemario junto con *La noche y su artificio* me permite un análisis sensato y mesurado, al mismo tiempo que abarcativo.

Ahora bien, pensar a Cristina Peri Rossi como poeta lesbiana resulta ser aún más relevante para esta investigación. En este sentido adopto las palabras de Claudia Pérez; la investigadora observa el miedo que puede generar el llamar a Peri Rossi como poeta lesbiana, pero creo que este caso particular (CPR) puede ser desplazado en general a todas las mujeres (poetas o no) lesbianas. Pérez enmarca la palabra *lesbiana* y a la autora en un ámbito posestructuralista porque:

a pesar de haber mantenido siempre la tensión entre la categoría y la multiplicidad, la considero una escritora lesbiana, *que habla desde la voz fáctica de su experiencia, y su objeto de deseo son las mujeres, ya descritas mediante un narrador masculino o más explícitamente desde una voz que se remite lesbiana* (Pérez citada en Torres, 2019 18-19)

Bajo esta línea es que me propongo abordar este trabajo, considerando a Cristina Peri Rossi como una poeta lesbiana que se enuncia desde ese lugar/espacio. Esta vez explícitamente, debido a que la voz poética de los textos que recorreré es femenina, es una voz que “se remite lesbiana” por dirigirse a otra mujer.

### **3.1. La mujer que se identifica con la mujer: el rito de la hermandad**

La palabra *comunión* proviene del griego y es la traducción de κοινωνία (*koinónia*). Aunque es claro que no es exacta, se entiende que la raíz *koin* significa lo que existe en común, piénsese “compañerismo” o “comunión”, en nuestro caso. Con todo, el título de los poemas es sumamente sugestivo, representa un modo de intimidad de una mujer con otra (si se contemplan los poemas en su conjunto), sean mujeres con un vínculo sexo afectivo o no. Es decir, en el modo en que se entiende el concepto de *continuum lesbiano* del tan célebre artículo de la poeta Adrienne Rich, como extensión de las relaciones y las redes que tendemos entre mujeres. Lo que considero interesante de estos poemas es la presencia y el tratamiento de la sangre menstrual, tan poco considerada

por el tabú en que está inmersa. Es esa sustitución por cerezas que aparece en la cita inicial del presente trabajo: comunión de dos mujeres. Lo que tienen en común es la sangre menstrual o la *condición de mujer* que se va resignificando en cada poema. Como explica María Jesús Fariña Busto, la menstruación convierte en una sola clase a las mujeres, esa misma sangre que produce dolor, “sangre generatriz y vivificante / sangre de la que mana la vida / no la muerte” (Peri Rossi, 2016 24) es también el estigma (Fariña, 2016 173). Pero la comunión manchada de significado con la sangre menstrual puede ser también la comunión del alma y el cuerpo, como escribe Gioconda Belli en su poema titulado justamente “Menstruación”:

Todos los meses  
esta comunión  
del alma  
y el cuerpo (1995 61)

Este poema de la poeta nicaragüense, es importante para comprender otra dimensión de esa comunión en relación al ciclo de las mujeres. Mientras que en Peri Rossi, es la comunión de dos mujeres, es el pacto, el ritual del género y del amor llevado a cabo por esa sangre, es la comunión del cuerpo y del amor. Con estas apreciaciones podemos pensar en el primer poema del conjunto “Comunión” donde el sujeto lírico sella el pacto de amor con la sangre:

te di a beber mi propia sangre  
manó sobre tu boca sobre tu pecho  
sobre tus mejillas  
pacto de sangre  
pacto de amor  
sello sagrado  
cáliz gemelos  
la hermandad del amor  
y del género. (Peri Rossi, 2016b 21)

Esto me permite recordar una entrevista realizada por Néstor Sanguinetti en el año 2014, donde Peri Rossi explica la profundidad que tienen en *La noche y su artificio* este tipo de lazos: “La noche y su artificio es un libro de amor, un libro que le canta al amor y no solamente al amor sexual sino que está presente el amor a la hermana, a las mujeres, a la gente que sufre. Es un libro de piedad y de fe en las mujeres.” Por esta razón, creo que es muy importante tomar el concepto de lesbianismo, no como una reducción, no solo como una orientación sexual, sino como algo que va más allá de nuestro imaginario. Como una forma de resistencia frente a un aparato que nos obliga a agredirnos de

forma constante entre nosotras, para terminar siendo funcional al *enemigo*. Entiendo al lesbianismo como una relación en donde “está presente el amor a la hermana, a las mujeres”, para citar nuevamente a Peri Rossi. Al mismo tiempo, esa identificación del cuerpo de una con la otra, el pacto de hermandad o la imagen del espejo que ha sabido utilizar Peri Rossi en su poesía, resulta crucial. Porque como ha señalado Antonia López Valera –y estoy de acuerdo–, el espejo con seguridad sea una de los mejores símbolos para caracterizar y representar ese lesbianismo: “imagen que se potencia si la historia es circular, si los cuerpos se acoplan en perfecta armonía” (2019 156). Inmediatamente, la investigadora propone un ejemplo precisamente de *La noche y su artificio*:

qué cruel trabajo  
qué tarea agotadora  
qué condena agobiante  
volver a ser yo  
luego de haber sido juntas  
túyo yotú  
el cordón umbilical  
del amor espejo.

Para mencionar dos ejemplos de otros poemarios en relación a esto: en “Un ciclo entero” de *Estrategias del deseo* (2004) podemos leer: “mi carne es tu carne / tu cuerpo es mi cuerpo / mi sangre es tu sangre” (Peri Rossi, 2005 784) y elevando la identificación en “4ta estación: Ca Foscari” del libro *Lingüística general* (1979) leemos: “y tu vestido es el mío / y mis sandalias son las tuyas / como mi seno / es tu seno / y tus antepasadas son las mías” (436). Al mismo tiempo, podemos ver cómo se utiliza nuevamente la imagen en otra poeta también lesbiana y latinoamericana, muy cercana en edad a Peri Rossi: Rosamaría Roffiel. En uno de sus poemas leemos el reconocimiento al dirigirse a otras mujeres: “Yo conozco tu locura porque también es la mía” (2015). Lo que noto en estas construcciones poéticas, es *la mujer identificada con la mujer* (*The Woman-Identified Woman*), para traer a colación el manifiesto escrito en los ’70 por el grupo La Amenaza Violeta (*The Lavender Menace*). Plantean una ruptura, un quiebre, con el objetivo de poner fin a la invisibilidad de las lesbianas dentro del movimiento feminista. Estas ideas que serán recuperadas por Adrienne Rich con un nuevo giro, tendiendo un puente entre el lesbianismo y el feminismo en los ’80. A su vez, poniendo el ojo sobre el campo literario uruguayo actual, traigo a la poeta Romina Serrano. Como observa Darío V. Zalgade en el Prólogo a *Ejercicio de las memorias* (2018), la poeta utiliza el espejo como arma, el procedimiento “puede realizarse de forma plena desde el sí-misma-y-sus-otras” (Serrano, 2018 11). En el poemario la identificación es sobre todo, en la relación madre/hija. Con obstáculos para una comunicación limpia el sujeto lírico

explica “y aunque nos hagamos señas desde la cápsula / donde tú me recuerdas como una / y yo te recuerdo como otra” (17). El espejo está implícito, es más discreto pero está allí.

Es relevante que la identificación, esta vez se dé con la madre, porque si somos mujeres nos reconocemos a través de nuestras madres, como lo explica Virginia Woolf en *Una habitación propia* (2019 109). Condición que resulta determinante para la teoría lesbiana y feminista, el reconocimiento en y por la madre, por ser el primer contacto que se abre a la creación de una estructura del saber. Como lo comprende Luisa Muraro, al desplazar otro orden simbólico, ya no es la ley del padre sino que es la de la madre. En *el orden simbólico de la madre* donde aprendemos a través del afecto, de las relaciones y del cuidado, nuevas formas de aprehender el mundo. Emerge del reconocimiento mutuo del “yo” y del “tú” mujeres.

Por lo tanto, es sustancial la identificación en la otra, a lo largo de los poemas que he mencionado. Desde el inicial (en Peri Rossi) con la sangre como vehículo para esa identificación o lo que está *siamesamente unido*, y luego el resto de las poetas que permite ver otras formas de identificación o contemplación del “túyo yotú” mujeres.

### 3.2.- Hacia una estética de la sangre o de la ternura

Este conjunto de poemas (“Comunión”, “Comunión II”, “Comunión III” y “Comunión IV”) tienen una fuerte carga política y con ello, un carácter de denuncia – frecuente en la poética perirossiana–, a veces atenuada y otras veces más explícitas. Aquí también, como en *Evohé*, está la presencia del rito y la mujer. La poeta explora en *La noche y su artificio* otras dimensiones y declara que lo que le llama la atención es que

en ningún lado aparezca la menstruación. Es un tema tabú. Siempre estuvo unido a lo misterioso. En la Edad Media en el período de la menstruación las mujeres eran vistas como el diablo. Se suponía que corrompían la comida, no las dejaban cocinar. La sangre menstrual siempre ha repugnado a los hombres. Yo le doy otra dimensión a eso, lo transformo, veo la otra dimensión que tiene la sangre asociada a la religión, a lo ritual. Además, le concedo una propiedad, ese dolor que las mujeres sentimos todos los meses es lo que nos hace más humanas. (2014)

En primer lugar, quisiera señalar ese carácter negativo de la sangre menstrual. Propongo un ejemplo para comprender una de las variantes (dentro de una cultura) de tratamiento que hay de la misma. La socióloga Marisa Picardo Martín, en su tesis “Judaísmo y mujer en Uruguay: aproximación al judaísmo y el rol de la mujer judía en la sociedad montevideana” explica que la mujer judía ortodoxa debe seguir una serie de mandamientos. Uno de ellos es el “Nidá”, son las leyes de pureza familiar. Picardo explica que en este sentido, la mujer adquiere el estado halájico de nidá (apartada) por su

sangrado uterino. Es decir, durante su periodo, la mujer es considerada tumá (inmunda o impura), por ello es que debe ser apartada. Como observa Picardo, “el concepto de nidá es sumamente importante porque considera a la mujer como fuente de contaminación para su entorno, es decir, su familia, ubicándola a la par de un cadáver humano o animal” (20-21),

En segundo lugar, la idea de concederle a la sangre menstrual una nueva propiedad positiva (ya no como fuente de contaminación), a través de ese dolor que las mujeres padecemos, dolor que nos hace humanas, se puede también leer en la respuesta de Diamela Eltit. La escritora chilena en una entrevista, realizada en 1992 por Faride Zerán, ante la pregunta “¿Es el ser femenino, es la maldición del ser mujer?”, responde con una propuesta de una estética de la sangre, en relación a *Vaca sagrada* (1991):

Estaba pensando, de manera no académica y solitaria. El cuerpo de la mujer sangra. Eso es significativo, pero uno se acostumbra a esa sangre y deja de verla. Pero es un cuerpo que sangra. [...] *Como la menstruación es un tabú social, no están socializadas las fantasías que esta puede generar.*<sup>5</sup> No quise restringirme a la cuestión menstrual, pero sí al cuerpo que sangra y a hacer circular esa sangre. Trabajar esa sangre, hacerla circular por todo el cuerpo. Una estética de la sangre con la que se puede hacer mucho más, pero yo hice poquitito (sonríe). *Es un tema extremo, simbólico.* (Eltit, 2018 74)

Y luego –y esto sí es muy similar a lo planteado por Peri Rossi–, ante la pregunta “¿no es el estigma de la sangre?” la escritora chilena responde con un nuevo giro: “No creo que sea estigmático *porque también te da fortaleza*. Si sangras siempre tu relación con la muerte, con la herida es distinta a los cuerpos que no sangran nunca. Es un tema infinito, como el amor, el odio, las relaciones políticas” (74) Por otra parte, Sharon Olds en su poema titulado “When it comes”, el yo lírico femenino ve la belleza en el momento en el que menstrua: “Even when you’re not afraid you might be pregnant, / it’s lovely when it comes, and it’s a sexual loveliness” (Olds, 2013), el ciclo ya no es algo negativo y el dolor ni siquiera es mencionado. La menstruación es descrita como un acto íntimo que se abre para *una misma* como algo “encantadoramente sexual”.

Pero volviendo a Peri Rossi y a Eltit, lo que plantean ambas es una extensión positiva de esa sangre menstrual, la misma por la cual, durante mucho tiempo nos avergonzamos, lo que se consideraba como la enfermedad de las mujeres, y para traer nuevamente el poema de Belli, cuando hace referencia a la menstruación el yo lírico expresa: “Tengo / la “enfermedad” / de las mujeres” (Belli, 1995 61). Con respecto a esto, al estigma y a estas clasificaciones de la sangre menstrual, Eltit explica que el tabú social de la menstruación como secreto se ha modificado por la presión de una higiene más moderna y cómoda (Eltit, 2018 260). También esto fue señalado por Peri Rossi en su ensayo *Fantasías eróticas* (1995), hasta hace poco tiempo, explica la poeta

---

5.. El subrayado siempre es mío.

uruguaya, “la mayoría de las adolescentes eran sorprendidas por su primera menstruación sin tener idea de lo que significaba. Algunas creían que se trataba de una rara y maligna enfermedad; otras, asociaban la aparición de la sangre menstrual a algún pecado adulto y casi siempre imaginario” (39).

En este sentido, vemos cómo la sangre y el dolor emergen como virtud y no como un castigo o como algo que deberíamos ocultar. En el poema “Comunión III” podemos leer:

Pero este dolor de hoy *te enseña* a ser más dulce  
más compasiva más tierna  
a comprender y cuidar el dolor de otras de otros  
sin distinción de género.  
Este dolor te enaltece te humaniza  
te hace mujer y generosa (Peri Rossi, 2019 24)

El dolor es dador de compasión, comprensión, ternura. Aparece en este poema como una forma de humanizarnos. Pero esta idea de ternura y de cuidado hacia los/las demás que se le adjudica a las mujeres, puede caer en un esencialismo. No obstante, considero que la diferencia está en que la ternura, en este poema, es el producto de haber padecido tanto dolor.

De hecho, la práctica de la ternura resulta primordial dentro del poema, es de ese amor y preocupación por la otra (“y yo te consuelo y te doy un analgésico”) de donde emerge la atmósfera tierna. En este sentido, la poeta afroamericana y lesbiana, Audre Lorde, nos propone estudiar y practicar la ternura hasta que esta se haga hábito en las relaciones entre mujeres, porque lo que nos han robado es el amor entre las mujeres (2003 207). Peri Rossi, comprende a esa ternura como algo que caracteriza a las mujeres, en una entrevista de Leonor Ruiz Martínez realizada en 2016 a Peri Rossi, la poeta declara que “no hay mejor marido que una mujer” y se detiene en esto:

una mujer entiende perfectamente las necesidades de otra mujer. Si le duele el vientre porque está con la regla, le pone la mano encima, le trae un analgésico, le trae la bolsa de agua caliente.<sup>6</sup> Hay una intimidad en una relación de mujeres (o de hombres) que la da el hecho de que comparten fisiología. Saben lo que necesita una mujer porque ellas también son mujeres. [...] A mí me parece que, por más componentes pasionales que haya en una relación entre mujeres, siempre hay un elemento de ternura, de empatía, de entenderse muy fácilmente, ser cómplices. Y eso es más difícil de conquistar en una relación con alguien que tiene el cuerpo diferente, que se afeita, por ejemplo. Tú menstrúas y él se afeita. (Peri Rossi, 2016a)

---

6.. Algo muy similar en *Comunión III*: “Ser mujer es un dolor –dices–, / y yo te consuelo y te doy un analgésico”.

Así, la ternura toma nuevos significados, se convierte en una forma de fortalecer los lazos que han querido debilitar desde antes de nuestro nacimiento. Podríamos considerarla como una de las tantas estrategias de las que se han servido las mujeres como contra respuesta al orden establecido. Esto me permite considerar a la ternura como moldeadora de una identidad o subjetividad lesbiana.

Por otra parte, Eltit destaca el carácter metafórico de la sangre: “La sangre a mí me parece una buena metáfora, frente a la carga cultural que eso tiene, que es muy fuerte. En la sangre tú puedes tener la cosa acuosa, líquida, transportable, *comunicable*” (2018 91). Ese aspecto comunicativo de la sangre, también está presente en el conjunto de poemas de Peri Rossi. Pensemos en cómo ha surgido la palabra, el lenguaje, la poesía emerge desde los rituales, como explica Meletinsky:

La pantomima rítmica va acompañada de una melodía que comprende asimismo onomatopeyas fijadas de antemano, pero todavía privadas de sentido. La poesía nace el día en que se agregó la palabra a este acto ritual. El gesto y la voz, el sonido de los instrumentos musicales preceden a la aparición de la palabra y, de inmediato, la acompañan (1993 18).

En estos poemas el ritual es innegable, el ritual es comunicación. En estos textos de la poeta uruguaya la celebración es real y ya no metafórica, como explica María Jesús Fariña Busto, está “la celebración de la sexualidad lesbiana y del cuerpo de sus protagonistas incluye la celebración de la sangre menstrual” (2016 172).

Como podemos percibir, la forma de protesta y transgresión en Peri Rossi muchas veces se moldea en la normalización de cierto tema. En estos poemas, la sangre que fue negada y corrida hacia el silencio en un intento de control, aparece como protagonista. Es el elemento principal del rito, es el líquido que se bebe sin negar de donde proviene: “bebí la sangre de tus entrañas / la sangre que manaba entre tus piernas” (2016 21). Al mismo tiempo, la carga erótica en este último poema es importante. El agua está muy vinculada al sexo femenino, aparece el líquido que es la sangre pero también está la sustitución por la lluvia: “lluvia de vida y de amor”. Esto también me hace recordar uno de sus poemas más célebres titulado “Vía Crucis”, perteneciente al poemario *Evohé* (1971):

Tú me recompensas con una tibia lluvia de tus entrañas (...)  
cuando entro en la iglesia  
en el templo  
en la custodia  
y tú me bañas” (2005 73).

Además, en el mismo libro de poemas leemos: “cuando te nombro, / y quedas anegada, / como después de la lluvia” (94) en este último poema, es notable la importancia

de la palabra, es ese nombrar a la mujer que da paso a la eyaculación femenina sustituida por la *anegación* y reforzada por la *lluvia*. Podemos ver con todas estas líneas de estudio, cómo de algún modo la subjetividad lesbiana se construye desde la semejanza. En principio por razones obvias: la simetría del cuerpo. Pero también por la forma en la que las mujeres lesbianas tratan de buscar, al margen de la cultura patriarcal, un lugar donde poder construirse. El poner en el centro a la sangre menstrual, por ejemplo, es naturalizar algo que ha sido siempre un estigma, es una forma de agitar al sistema. En las construcciones poéticas que he recorrido, se puede observar cómo las mujeres aparecen en una posición más cercana a la realidad que la que se nos ha mostrado siempre. Son mujeres que menstrúan, que se humanizan en lo que han querido hacerlas culpables, que se aman en ellas mismas y que se aman en el amor de las otras mujeres.

#### 4. *No es uno (de esos)*. Glosa

Tercera voz

Close, close all night  
the lovers keep.  
They turn together  
in their sleep,

Close as two pages  
in a book  
that read each other  
in the dark.

Each knows all  
the other knows,  
learned by heart  
from head to toes.  
*Elizabeth Bishop.*

En el año 1977 Luce Irigaray publica *Ce sexe qui n'en est pas un*, traducido como *Ese sexo que no es uno*. El pronombre personal *en* constituye un pequeño problema semántico y a la vez una clave. Este pronombre antepuesto sustituye un objeto o cosa, no una persona. Reemplaza complementos preposicionales. De más está decir que allí

colocado, implica algo que continuaría en el rema. Ese sexo que no es uno...de los dos, por ejemplo, no es ninguno de los dos, y sexo considerado como una cosa, un aditivo que no es constituyente del sujeto sino un constructo, objetual. Para Toril Moi, este texto “no proporciona una visión completa de las teorías de Irigaray” (137) y, a su juicio, está muy ligado a su tesis doctoral *Spéculum de l'autre femme*, que le implicó la expulsión de l'Ecole Freudienne de Lacan. El feminismo de la diferencia francés la hizo su emblema, siendo lingüista, filósofa y psicoanalista, nacida en 1930. Esa actitud deconstructiva y cuestionadora hacia la idea de comprender el sexo femenino como la falta, lo invisible, lo oscuro, lo innombrable, lo que no es, inclusive su exaltación del misticismo, resultan muy atractivos hoy en día.

La manera, dice Toril Moi, de evitar caer en la trampa esencialista, es que “rechaza explícitamente cualquier intento de definir a la «mujer»” (149). Lo interesante es que tampoco acepta la imitación del modelo masculino, si bien lo utiliza y lo parodiza, en el caso de la utilización de una de sus herramientas fundamentales, el logos. Constituye una estrategia de deconstrucción el hecho de subrayar, de exagerar, para hacer evidente la construcción, el artificio. En la imposibilidad de definir el sujeto mujer, se gana críticas de posiciones contrarias, que llegan a acusarla de “lobo machista con piel de cordero, de proponer un encierro de la mujer en sí misma” (Moi, 155).

Quiero hacer una referencia aquí a lo planteado por Marilyn Frye, “El acto subversivo de las lesbianas no consiste en sus pícaros actos sexuales, sino en su separación, entendida como falta de admiración por el varón” (266), “sexo es un vocablo poco adecuado para lo que hacen las lesbianas” (276). Esa frase implica dos sentidos: por un lado el prejuicio de la imposibilidad de sexo sin pene, por otro, la presencia de una economía otra que se maneja fuera de las categorías de cantidad, penetración fundamental, vale decir, una experiencia-otra no comprensible con los modelos falocéntricos. A la vez constituye una experiencia que no separa lo carnal de la imaginación, la sensualidad y la intimidad del yo. Requiere tener intercambios con el externo pero luego de recogerse en el silencio del propio yo. Esta es la línea que queremos resaltar aquí y ahora: *una vuelta a la terceridad del sujeto-lesbiana*, identidad atravesada de mandatos y creencias, mitos y construcciones. Luego de los auges de esencialismos y construccionismos, ¿no deberíamos volver a pensar la lesbiana como una entidad que se reconoce a sí misma como tal en un momento preciso y que se identifica con una imagen que pertenece, en sus prácticas, a una comunidad que se maneja con otra economía? El paso que dio Irigaray fue describir esa anatomía erógena *que no es una*:

La femme, elle, se touche d'elle-même et en elle-même sans la nécessité d'une médiation, et avant tout départage possible entre activité et passivité. La femme “se touche” tout le temps, sans que l'on puisse d'ailleurs le lui interdire, car son sexe est fait de deux lèvres qui s'embrassent continûment. Ainsi, en elle, elle est déjà deux mais non divisibles en un(e)s qui se baisent.

La mediación, una intrusión que no sea la mano o la boca de otra mujer que acompañe esa tríada labios-clítoris, constituye un elemento externo con una energía externa. Durante décadas el psicoanálisis ha aceptado esa intrusión como la necesidad de lo otro-varón, pero ¿es una necesidad? Harto han hablado las feministas. La cuestión parece ser ese clítoris mecido por la autopresión de los labios, que puede tener o no un agente externo que acompañe ese susurro permanente. “L’attention quasi exclusive -et d’ailleurs combien angoissée - portée sur l’érection dans la sexualité occidentale prouve à quel point l’imaginaire qui la commande est étranger au féminin”. Las teóricas feministas de distintas corrientes han argumentado sobre ese logos masculino, impreso desde los griegos, basado en lo que se ve, en “la prévalence du regard et de la discrimination de la forme, de l’individualisation de la forme, est particulièrement étrangère à l’érotisme féminin”. Y Elizabeth Bishop, en el poema que es epígrafe de este texto, repite *close* para el sueño de las amantes, “as two pages/ in a book”, inseparablemente unidas como esos labios a que se refiere Irigaray. La cama y el sueño de las amantes es la catalización poética de la imagen de Irigaray, la transposición imaginativa que se manifiesta en analogía y comparación. El anacardo hace explotar en llagas el cuerpo de Bishop escritora, castaña de cajú, con la textura y la consistencia de un clítoris acariciado.

Elle n’est ni une ni deux. On ne peut, en tout rigueur, la déterminer comme une personne, pas davantage comme deux. Elle résiste à toute définition adéquate.

Donc la femme n’a pas un sexe. Elle en a un moins deux, mais non identifiables en uns. Elle en a bien davantage. Sa sexualité, toujours au moins double, est encore plurielle.

Esa resistencia a la definición proveniente del régimen patriarcal, ese deseo de discriminación y unicidad, no condicen con lo *plural*. Plural para la economía de lo uno, del falo material y simbólico. Es lo otro, lo no decible con las palabras del logos, el ser fuera de la trascendencia, la visibilidad y el poder. Permanece en el tiempo y su deseo se renueva tantas veces y de tantas formas como su sensorialidad-imaginación lo permite. Multiforme y heteróclito. Así definió Saussure el lenguaje, distinto a la lengua, conjunto de convenciones. Es multiforme porque cada una de las partes, incluyendo la lengua como parte, todas las demás tienen todas sus propias formas. Y es heteróclito porque no hay manera de conjugarlas unitaria y armoniosa. Esa es la cualidad plural que el sistema de la lengua recorta, así como el falocentrismo y la heteronormatividad recortan la multiplicidad de la sexualidad.

¿Qué hacer para preservar ese autoerotismo de las mujeres?, se pregunta Irigaray, ya refiriéndose a políticas de visibilización. La vieja cuestión de transformarse en el otro para obtener un lugar en su campo, la pérdida de esa identidad reconocida por el yo para trasladarse a las leyes de supremacía del falocentrismo. Ni somos el falo ni tenemos el

falo. Tal vez el lesbianismo siga perteneciendo a ese lugar secreto, que no debe perder, así como el silencio no constituye un no-estar.

Mais si leur projet visait simplement à renverser l'ordre des choses –admettons même que cela soit possible...–, l'histoire reviendrait finalement encore au même. Au phallocratisme. Ni leur sexe, ni leur imaginaire, ni leur langage n'y (re) trouveront leur avoir lieu.

### **Conclusiones a tres voces**

Así hemos mostrado en una escritura femenina, entre el ensayo, lo testimonial y lo teórico, una mirada transgeneracional sobre aspectos de la cultura lesbiana desde el aquí y el ahora. Una cultura que se construye como un archivo en el sentido foucaultiano: “El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (1997 219). El archivo es concebido como el sistema de las condiciones de posibilidad de los enunciados. En ese aspecto existen dos archivos posibles que suministran sus insumos a la construcción de una Teoría Literaria Lesbiana: aquellos que dependen de esas condiciones históricas, como estas voces que hablan desde una Institución que posee determinado archivo oculto, y aquel que se ha construido en el margen, como agencia, de voces que se superponen a las condiciones de su entorno. Fuera de esas condiciones, el concepto de agencia nos habilita a decir, y es el mismo espíritu que permitió a las poetas transgredir el orden de lo dado a costa del propio reconocimiento y de su obra. La agencia constituye “un giro del poder contra sí mismo, que produce modalidades alternativas de poder” (Garriga, 2008). Mediante estas voces que hablan desde una Institución que las enmarca, la agencia se manifiesta en el acto de enunciar y decir aquello que ha sido desjerarquizado desde el pensamiento logocéntrico, o banalizado desde algunas teorías de género. No solo desde las voces que enuncian sino también en el diálogo que se produce entre las construcciones poéticas de autoras de diversas generaciones y nacionalidades. En esta investigación es clave la relación de mujer a mujer, debido a que emerge como fuerza de cambio. La semejanza es a su vez una de las formas posibles de construir una subjetividad lesbiana. Con la intención de mostrar las posibilidades planteadas por las mujeres lesbianas de crear al margen de la cultura patriarcal un espacio o frontera –o dismantelar, en este caso, el archivo oculto de una institución– donde construirse a sí mismas como una tercera entidad.

Sustraerse y generar un espacio propio de enunciación fuera del feminismo excluyente y fuera de los estudios queer, –sin por eso descartar las interacciones conceptuales y metodológicas–, admitir y abonar la categoría de Literatura Lesbiana que permita profundizar en herramientas y metodologías de un metarrelato que la aborde, son objetivos de estas microlecturas que hemos realizado.

**Bibliografía citada**

- Arnés, Laura A. "El punto de vista." *Ficciones lesbianas: Literatura y afectos en la cultura argentina*. Madreselva, Buenos Aires, 2016, pp. 21-53.
- Asensi, Manuel. "Crítica, sabotaje y subalternidad." *Lectora. Revista de dones i textualitat*, n° 13, 2007, pp. 133-56.
- Bacelo, Nancy. *El velo magistral que esconde todo*. Fundación Nancy Bacelo, Montevideo, 2011.
- Belli, Gioconda. *El ojo de la mujer*. Visor, 1995.
- Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.
- Dos Santos, Valentina. "Cualquier mujer que escribe es una superviviente." *La mujer, la palabra*, 2020, [lamujerlapalabra.blogspot.com/2020/08/cualquier-mujer-que-escribe-es-una.html](http://lamujerlapalabra.blogspot.com/2020/08/cualquier-mujer-que-escribe-es-una.html)
- Eltit, Diamela. *No hay armazón que la sostenga*. Universidad de Talca, 2018.
- Fariña Busto, María. "Del Sangrar: Ciclos de Muerte Y Vida." *Letras Escarlata: Estudios sobre a representación da menstruación*, Frank & Timme, 2016.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. La Piqueta, Madrid, 1978.
- . *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México, 1997.
- Frye, Marilyn. *The politics of Reality: Essays in Feminist Theory. La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Sheila Jeffreys. Cátedra, Madrid, 1996.
- Garriga i Setó, Concepció. "Elementos para el abordaje analítico de las variaciones del género y de la sexualidad contemporáneas 2 [Butler, J., 1956]." *Revista Internacional de Psicoanálisis en Internet*, n° 028, 2008. [www.aperturas.org/articulo.php?articulo=0000397](http://www.aperturas.org/articulo.php?articulo=0000397)
- Genette, Gérard. "La voz. Capítulo quinto y final del Discours du récit." *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972.
- Irigaray, Luce. "Ce sexe qui n'en est pas un." *Les Cahiers du GRIF*, n° 5, 1974. *Les femmes font la fête font la grève*. pp. 54-58. [www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1974\\_num\\_5\\_1\\_964](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1974_num_5_1_964)
- Jeffreys, Sheila. *La herejía lesbiana: Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Traducido por Heide Braun. Cátedra, Madrid, 1996.
- Lonzi, Carla. "La mujer clitoriana y la mujer vaginal." *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Traficantes de Sueños, 2018. Digital.

- López González, Aralia. "Una profesión de fe: el amor: Recuperación de la escuela sáfica y otros alientos." *Debate Feminista*, vol. 22, [Metis Productos Culturales S.A. de C.V., Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)], 2000, pp. 300-05.  
[www.jstor.org/stable/42624615](http://www.jstor.org/stable/42624615).
- López Valera, Antonia. *Una lectura feminista y lesbiana de la obra poética de Cristina Peri Rossi: exilio, cuerpo y deseo*. Universidad de Granada, 2019.
- Lorde, Audre. *La hermana, la extranjera: artículos y conferencias*. Traducido por María Corniero. Horas y Horas, Madrid, 2003.
- Meletinsky, Eleazar. "Sociedades, culturas y hecho literario." Marc Angenot et al. *Teoría Literaria*. Siglo XXI, 1993.
- Mora, Gabriela. «Un diálogo entre feministas hispanoamericanas.» *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Literary Criticism*: Edición de H. Vidal. Prisma Institute, Minneapolis, 1989.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Cátedra, Madrid, 1995.
- Moreno, María. *Panfleto: Erótica y feminismo*. Penguin Random House, Buenos Aires, 2018.
- Olds, Sharon. "Poem of the Week: When It Comes by Sharon Olds." *Vegan Cinephile*, 2013. [vegancinephile.com/2013/01/18/poem-of-the-week-when-it-comes-by-sharon-olds/](http://vegancinephile.com/2013/01/18/poem-of-the-week-when-it-comes-by-sharon-olds/).
- Olivares, Alicia V. Ramírez, y Jorge Luis Gallegos Vargas. "Letras lenchas: Hacia un recorrido histórico de la literatura lésbica en México." *RAUDEM. Revista de Estudios de Las Mujeres*, vol. 2, 2017.
- Olivera Córdova, María Elena. "La literatura lesbiana, una construcción sociohistórica y creativa, en proceso." *Mujeres diversas. Miradas feministas*. Grupo Destiempos, México, 2011.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*. Booket, Buenos Aires, 2019.
- Pérez, Claudia. Prólogo. *56 años Viviendo con Cristina Peri Rossi*. APLU-CSEAM, Montevideo, 2019.
- Peri Rossi, Cristina. "Cristina Peri Rossi: Entrevista." *MCL (Microcríticas Literarias)*, 2016,  
[microcriticasliterarias.blogspot.com/2016/05/cristina-peri-rossi-entrevista.html](http://microcriticasliterarias.blogspot.com/2016/05/cristina-peri-rossi-entrevista.html).
- . *Fantasías eróticas*. Planeta Pub Corp, 1995. Digital.
- . *La noche y su artificio*. 2da edición, Civiles iletrados, 2016.
- . *Poesía reunida*. Lumen, 2005.
- . *Estrategias del deseo*. Barcelona: Lumen, 2004.
- . *Una forma de volver*. 24 Nov. 2014. [brecha.com.uy/una-forma-de-volver/](http://brecha.com.uy/una-forma-de-volver/).

- Pérez, Claudia y Santiago Sanguinetti, editores. *56 años Viviendo con Cristina Peri Rossi*. APLU-FHCE, Montevideo, 2019.
- Pérez, Claudia. *Microlecturas de literatura lesbiana*. UdelaR-CSIC, Montevideo, 2018.
- Picardo, Marisa. *Judaísmo y mujer en Uruguay: aproximación al judaísmo y el rol de la mujer judía en la sociedad montevideana*. Universidad de la República - Facultad de Ciencias Sociales, 2015.
- Piña, Cristina. "Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire." *Mujeres que escriben sobre mujeres (Que escriben)*. Biblos, Buenos Aires, 1997.
- Pisano, Margarita. "Tercera parte: lesbianismo." *El triunfo de la masculinidad*. Fem-e-libros, 2003. Digital.
- Rich, Adrienne. "Anne Sexton." *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Icaria, 1983, pp. 145-49.
- . "III. Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980)." *Sangre pan y poesía: prosa escogida: 1979-1985*. Traducido por María Soledad Sánchez Gómez. Icaria, Barcelona, 2001.
- . "Inward Bound Poetry: 129. Dedications - Adrienne Rich." *Inward Bound Poetry*, 6 de junio de 2006, [inwardboundpoetry.blogspot.com/2006/06/129-dedications-adrienne-rich.html](http://inwardboundpoetry.blogspot.com/2006/06/129-dedications-adrienne-rich.html)
- Rodas, Ana María. "Compilación: poemas de la izquierda erótica/ Ana María Rodas." *Consignas*, 2 de mayo de 2016. [latinisimablog.wordpress.com/2016/05/02/compilacion-poemas-de-la-izquierda-erotica-ana-maria-rodas/](http://latinisimablog.wordpress.com/2016/05/02/compilacion-poemas-de-la-izquierda-erotica-ana-maria-rodas/).
- Roffiel, Rosamaría. "Poemas de Rosamaría Roffiel (México)." *Iberoamérica Social Revista-red de estudios sociales*, 30 de junio de 2015. [iberoamericasocial.com/poemas-de-rosamaria-roffiel-mexico/](http://iberoamericasocial.com/poemas-de-rosamaria-roffiel-mexico/)
- Roffiel, Rosamaría, y Elena M. Martínez. "Entrevista con Rosamaría Roffiel." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 8/9, University of Northern Colorado, 1993, pp. 179-80. [www.jstor.org/stable/27922166](http://www.jstor.org/stable/27922166)
- Serrano, Romina. *Ejercicio de las memorias*. Liberoamérica Ibérica, España, 2018.
- Torres, Alicia. "Tan lejos y tan cerca." *Semanario Brecha*, Montevideo, Agosto 2019.

## La autobiografía: condiciones formales y configuración temporal

Angélica Tornero Salinas

(Universidad Nacional Autónoma de México  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)<sup>1</sup>

**Resumen:** El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la autobiografía como género a partir de la idea de que la condición de posibilidad de una teoría de los componentes formales de la autobiografía está precedida de una inteligencia narrativa que es correlato de la construcción de la trama. Dicho de otro modo, una teoría de géneros no surge de un estudio de la inmanencia, sino de haber comprendido la situación existencial en la que se produjo cierto tipo de literatura. En los primeros apartados, desarrollo aspectos principales de las teorías de géneros, desde luego, sin agotar el asunto, para ubicar la discusión. Posteriormente, repaso el origen de la palabra autobiografía y algunas consideraciones sobre su teorización. Al final esbozo una propuesta de acercamiento al estudio de las autobiografías, que sin dejar fuera las condiciones formales resalte cuestiones de interpretación.

**Palabras clave:** Autobiografía, Géneros literarios, Configuración temporal, Hermenéutica.

**Abstract:** The aim of this article is to consider autobiography as a genre, to think about how the formal components of autobiography are taken up by narrative intelligence which is at par to the development of the plot. In other words, genre theories do not emerge from studies about immanence, but from having been understood within the existential situation in which certain literatures are produced, something which will be discussed in this article. In the first part, I do an approach to the main aspects regarding different genres and their theories. In this, I highlight the importance of various theories regarding literary genres, precisely in the understanding that there are various factors to still be discussed. In the second part I rethink the word autobiography and its meaning and reconsider about how it has been theorized. As a conclusion, I propose how to approach and study autobiography considering both a genre and a hermeneutical focus.

---

1. Obtuvo el Doctorado en Literatura Iberoamericana y el Doctorado en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es académica de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y de la UNAM. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado los libros de autoría propia: *Literaturas, identidades, reconstrucciones: políticas y poéticas*; *Las mediaciones en la construcción del mundo: literatura y cine. Aproximación teórico-metodológica*; *Hacia una hermenéutica crítica. Th. W. Adorno y Paul Ricoeur*; *El personaje literario: historia y borradura*; *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*; *La letra rota*; *Las maneras del delirio. Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández*. Ha coordinado los libros: *Yo-grafías: autoficción en el cine y la literatura hispánicas*; *Aproximaciones teóricas y críticas al cine y la literatura*; *Imaginarios del grotesco. Teoría y crítica*; *Discursare. Reflexiones sobre el texto, el discurso y la teoría de la literatura*. Ha publicado más de sesenta artículos y capítulos en libros y revistas nacionales e internacionales.

**Keywords:** Autobiography, Literary genders, Temporary configuration, Hermeneutics.

*Recibido:* 7 de octubre. *Aceptado:* 6 de diciembre.

## Introducción

Ángel Loureiro señala que el escrito de Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía” (1956), dio a pie a la publicación de artículos y libros en los que “se dibujan tendencias muy dispares en el entendimiento e interpretación de los problemas que plantea la autobiografía como género (uno de los problemas resulta ser, precisamente, si puede hablarse de la autobiografía como «género»)” (2-3).

Los problemas de la autobiografía se han abordado desde todo tipo de enfoques: de los textuales a los de recepción, de los psicológicos a los existenciales, de los sociológicos a los antropológicos. Las importantes reflexiones que han derivado de estos enfoques, evidencian que la autobiografía es en sí misma una escritura compleja que aborda numerosos problemas. Como obra literaria (también hay autobiografías no literarias), la autobiografía escrita en el siglo XVIII se ha estudiado a partir de formas, estilos y modos. Pero en esta escritura se configuró también las interacciones de un tejido social que se complejizaba debido a la diferenciación experimentada en esa fase de desarrollo del capitalismo y su correlato, la formación de la individualidad y la conciencia histórica.

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la autobiografía como género a partir de la idea, siguiendo a Ricoeur, de que la condición de posibilidad de una teoría de los componentes formales de la autobiografía está precedida de una inteligencia narrativa que es correlato de la construcción de la trama. Dicho de otro modo, una teoría de géneros no surge de un estudio de la inmanencia, sino de haber comprendido la situación existencial en la que se produjo cierto tipo de literatura. En los primeros apartados, desarrollo aspectos principales de las teorías de géneros, desde luego, sin agotar el asunto, para ubicar la discusión. Posteriormente, repaso el origen de la palabra autobiografía y algunas consideraciones sobre su teorización. Al final esbozo una propuesta de acercamiento al estudio de las autobiografías, que sin dejar fuera las condiciones formales haga énfasis en asuntos relativos a la interpretación.

## La teoría de los géneros

Como es bien sabido, el entendimiento de la literatura a partir del concepto de género se remonta a la Antigüedad. En el Libro III de la *República*, en un diálogo que Sócrates sostiene con Adimanto sobre los asuntos que se abordan en las fábulas, el pri-

mero pregunta sobre la conveniencia de que los jóvenes que defienden la República se acerquen a esas fábulas, porque la forma en que se expresan, más que los temas, podían hacerlos dudar sobre su propia valentía. Fue precisamente a partir del análisis de los modos de expresión que Platón distinguió: la tragedia y la comedia; la poesía ditirámica y la epopeya. El filósofo griego afirma que en la tragedia y la comedia “se da una completa imitación”; en la poesía ditirámica, “la relación es hecha por el mismo poeta”, y la epopeya está “compuesta de ambas” (“Libro III” 706).

Esta distinción permite a los dialogantes concluir que los géneros imitativos son perniciosos para los guardianes de la ciudad, precisamente porque al saber que puede remedarse a otros, los espectadores o lectores (entre ellos, los soldados) estarían tentados a imitar sobre todo a quienes no son virtuosos. Es interesante destacar de estas consideraciones el problema de la situación del enunciador y su relación con el asunto de la verdad. Independientemente de que Platón haya considerado a la poesía, en general, como copia de copia (Libro X), como es de sobra sabido, en el fragmento de *República* al que me he referido, distingue entre unos géneros más perniciosos que otros, de acuerdo con el tipo de imitación, y hace énfasis en los efectos nocivos de la tragedia y de la comedia por ser artes completamente imitativas. Sócrates dice al respecto: “A esto precisamente era a lo que quería venir a parar: que resultaba necesario llegar a un acuerdo sobre si debe permitirse que los poetas nos presenten narraciones en forma imitativa o unas veces imitando y otras no [...]” (706). A lo que Adimanto responde: “Adivino [...] que quieres investigar si debemos admitir la tragedia y la comedia en la ciudad. ¿No es eso?” (706).

Aristóteles profundizó en la indagación minuciosa de las formas poéticas que había ya señalado su maestro, y distinguió: “la epopeya, la poesía trágica, la comedia y la poesía ditirámica” (37). Según el Estagirita, estos géneros “se diferencian entre sí en tres aspectos: ya por imitar por medios distintos ya por imitar cosas distintas, ya por imitar de forma distinta y no de la misma manera” (25). Ahora bien, más que abundar en las especificidades de los géneros, me interesa recordar brevemente el acercamiento del Estagirita al entendimiento del propio término género, con el fin de esclarecer su empleo, comprender las modificaciones que experimentó en épocas posteriores. Aristóteles preguntaba por el modo de ser de la realidad: el perro, el pájaro, el hombre, el agua, la “poesía”. Para encontrar respuesta, por una parte, había que comprender el eidos (εἶδος), es decir, “el conjunto unitario de rasgos o caracteres en los que ‘se ve’ (precisamente por esto se llama ‘eidos’) la clase de cosa que es la realidad en cuestión” (Zubiri, 37). Ahora bien, el principio de estos caracteres es para el filósofo la forma sustancial, es decir, la forma “conformante” del ser de la cosa. Para referirse a esta forma sustancial utiliza el término eidos.

Por otra parte, Aristóteles “hacia a este eidos término de su logos predicativo, comparándolo con otro eidos” (Zubiri, 37). Este procedimiento permitía descubrir que dos o más sustancias tienen “algunos caracteres más o menos vagos que se les pueden atribuir por igual a todos ellos, y que denuncian su prosapia, su descendencia común, su tronco único, su γένος [gēnós] a base del cual puede trazarse justamente algo así como una genealogía, no ciertamente física, pero sí, según el logos, por afinidades más ‘generales’” (Zubiri, 37).

El acercamiento aristotélico al conocimiento del ser de todas las cosas del mundo, no nada más de la poesía, consistía en descubrir sus orígenes, su γένος (gēnós), la unidad de la información genética. Así, estudiar los géneros de la poesía era identificar, clasificar, definir, subdividir. Pero, como puede advertirse, la aproximación aristotélica no se reducía a la actividad clasificatoria, propia del logos predicativo; era correlato de la pregunta ontológica. Es decir, la teoría de géneros no derivó de un acercamiento racionalista, como sí ocurriría con el neoclasicismo, aunque tampoco puede negarse que el tratado se acerca a la actitud normativa de las poéticas que Schaeffer ha descrito como aquellas en las que las clasificaciones genéricas son al mismo tiempo teorías normativas que establecen modelos a imitar (21).

Más adelante, destaca *El arte poética* de Horacio, acercamiento que Schaeffer ha ubicado entre las poéticas de franca actitud normativa, porque “su objetivo no es evidentemente establecer una teoría de la poesía ni una teoría de los géneros sino más bien ofrecer consejos prácticos para la confección de obras plenamente logradas (que son, al mismo tiempo, consejos para una lectura crítica)” (Schaeffer, 20).

En los siglos XVI y XVII<sup>2</sup> se recuperó el sentido de los estudios de poética de Aristóteles, pero no su método. De acuerdo con Genette, las poéticas de esta época, aun cuando retoman a las clásicas, “renuncian a cualquier sistema y se contentan con yuxtaponer las especies” (200). Ejemplo de ello son los acercamientos de Peletier du Mans (1555), Philip Sidney (1583) o Jean Vauquelin de La Fresnaye (1605). También destacó Ludovico Castelvetro, quien, en su poética publicada en 1570, realizó “un verdadero cálculo de géneros, desarrollando aritméticamente todas las combinaciones posibles incluidas virtualmente en la distinción establecida por Aristóteles entre los objetos, los medios y el modo (Schaeffer, 18).

Las poéticas del clasicismo son, escribe Genette, esencialmente comentarios a Aristóteles, “en donde se perpetúa el infatigable debate acerca de los méritos comparando la tragedia y la epopeya” (200). A pesar del surgimiento de otras expresiones literarias, como la novela pastoril o la tragicomedia, la reflexión sobre estas formas no modi-

---

2. En la Edad Media, las teorías de género cedieron su lugar a aquellas que se ocuparon de examinar los niveles de estilo. La poética fue desplazada por la retórica (Schaeffer, 22).

ficó especialmente la propuesta aristotélica, porque los autores se limitaron a entender estos “nuevos” géneros en términos de modos, ya fuera narrativos o dramáticos (200).

Los siglos XVII y XVIII, Según Wellek y Warren, “toman en serio los géneros; sus críticos son hombres para los cuales los géneros existen, son reales” (275). Y no solo eso, deben mantenerse. Pero la seriedad con la que es tomada la teoría de géneros en esta época no implica que esta aproximación haya sido la correcta indefectiblemente o que estos autores no hayan incurrido en apreciaciones sesgadas. Los mismos Wellek y Warren reconocen que la teoría neoclásica incurre en faltas: no “explica ni expone ni defiende la doctrina de los géneros ni el fundamento de su diferenciación” (276). En algunos casos, por ejemplo, con Boileau, la tipología es entendida más “como data históricamente que como construcción racionalista. Otros neoclásicos dan por sentada la noción de los géneros y no se plantea el problema general en absoluto” (Wellek y Warren, 276). Boileau parecía no interesarse propiamente en la teoría, sino en la historia de los géneros. Además, su acercamiento, próximo a la actitud normativa, a la que se refiere Schaeffer (20), era prescriptivo y la crítica, correlativa a las características fijadas *a priori*.

El neoclasicismo otorgó a la teoría de los géneros un estatuto que ni el mismo Aristóteles asumió. El Estagirita concebía a la poesía, como manifestación humana, en cuanto ser vivo que nace, crece, se desarrolla y muere (Cerezo, 33) y no como producción que tenía que responder a una normativa, ni como una “institución”. En la *Poética*, el filósofo escribió: “Desde su forma primitiva la tragedia fue evolucionando poco a poco a medida que los autores añadían lo que se les ofrecía. Después de sufrir muchas alteraciones, la tragedia cesó de cambiar, habiendo alcanzado toda su estatura natural” (Wellek, *Conceptos* 37-38). De acuerdo con las poéticas neoclásicas las obras debían atenerse a los géneros de origen clásico y las reglas para calificarlas eran abstractas e inamovibles.

### **Confirmación y negación de los géneros**

Los escritores románticos –sus antecesores prerrománticos y sus continuadores, los posrománticos– paulatinamente abandonaron la idea de creación literaria que había motivado a los neoclásicos a seguir los modelos de sus maestros, así como las reglas y los preceptos de autores reconocidos. Conforme avanzaba el siglo XIX, se sedimentaba la idea de que la originalidad consistía en ser distinto de los demás, por lo que la tendencia a seguir un modelo pronto fue asunto del pasado. Frente a este cambio, los estudiosos de la literatura tuvieron que cuestionarse el paradigma que utilizaban para explicar el fenómeno literario, que se sustentaba en un enfoque preceptista y normativo.

Lessing realizó un último esfuerzo por desarrollar una teoría de los géneros a partir de la *Poética* de Aristóteles que se acercara más a los intereses de los alemanes y abandonara las versiones francesas: además de la reflexión, el crítico consideraba que había que tomar en cuenta el talento (Wellek, *Historia* 205). Pero los escritores alemanes se habían propuesto ir mucho más allá y romper con lo establecido. Los integrantes del movimiento *Sturm und Drang* (1770) prescindieron de las reglas, tomaron la poesía popular y rechazaron la disciplina y la tradición (Wellek, *Historia* 205).

Este acercamiento a la creación encontró en Herder el correlato teórico y crítico que permitiría el ulterior desarrollo del romanticismo. Para Herder, la crítica no es un acercamiento racional y normativo, sino un “proceso de empatía e identificación, como algo intuitivo y oscuramente racional. Rechazaba una y otra vez teorías, sistemas, búsquedas de lo defectuoso” (Wellek, *Historia* 213). Además de promover la lectura que provocara la empatía entre el autor y el crítico, Herder postulaba que toda obra debía ser interpretada en su marco histórico. El filósofo alemán destaca la importancia de explicar los orígenes, el tronco común desde el que derivaron las situaciones del presente: “[...] toda especie de conocimientos humanos tiene su esfera propia, es decir, su naturaleza, época, lugar histórico y periodo de vida; así, por ejemplo, la cultura griega floreció en función de determinados tiempos, lugares y objetos junto con los cuales se marchitó” (Herder, 440).

Herder critica los métodos de los estudios literarios, especialmente la clasificación por géneros y la actitud normativa de las teorías de géneros; le parece que estas teorías son inútiles dado que las expresiones culturales de los pueblos son propias de su época. De acuerdo con Herder, todas las creaciones humanas tienden a cierto grado de perfección, pero una vez que se consigue, no pueden conservarse eternamente; no vuelven al lugar alcanzado, sino que entran en un periodo de decadencia (Herder, 441). Por esto, las obras que siguen los parámetros o normas existentes en otras épocas son imitaciones o tentativas, lo cual “[...] explica que algunos géneros del arte griego ligados a una concepción viviente de la música, la danza y la pantomima, encuentren en nosotros sólo una comprensión muy imperfecta e inadecuada. [...]” (Herder, 408).

Hacia el siglo XIX, el giro de los estudios literarios hacia el enfoque histórico promovido por Herder, repercutió en las teorías de los géneros, pero no de la misma manera. Hegel instauró un concepto de evolución distinto; abandonó el paradigma análogo a la biología e introdujo la dialéctica. A partir de entonces, la poesía fue considerada como autodesarrollo, en constante cambio en relación con la sociedad y la historia (Wellek, *Conceptos* 39). Con Hegel, la teoría de los géneros se explica por la combinación de esencialismo e historicismo.

A mediados del siglo XIX, a partir del desarrollo de las teorías de Darwin y Spencer, se retomó el enfoque evolucionista de los géneros. Sin embargo, esta perspectiva se encontraría a principios del siglo XX con su opuesta, aquella que calificaba de anquilosadas a las teorías de los géneros. Uno de los más destacados representantes de la teoría evolucionista de los géneros, de cuño positivista, fue Ferdinand Brunetière, autor de *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890). Este crítico intenta aplicar las teorías científicas de su época a la teoría de los géneros, inspirado en el principio de selección natural (Brunetière, 18). Para Brunetière, los géneros son organismos sometidos a distintas fases como todo proceso biológico: nacen, crecen, alcanzan cierto grado de perfección, entran en decadencia y mueren. Brunetière llevó el análisis biológico a sus consecuencias más extremas, al dotar al género de “una vida individual propia en el sentido más estricto del término” (Schaeffer, 41).

A principios del siglo XX, la perspectiva contraria la encabeza Benedetto Croce, para quien las obras de arte no deben ser agrupadas por géneros porque con ello se destruye “las expresiones, o el pensamiento de lo individual, con el pensamiento de lo universal” (120). Croce considera que el error comienza cuando del concepto quiere deducirse de la expresión y “no se percibe la diferencia entre el segundo grado y el primero y, por consiguiente, hallándose en el segundo creemos estar en el primero. Toma este error el nombre de *teoría de los género artísticos o literarios*” (121). La crítica a las teorías de géneros no cuestiona la ventaja de clasificar y ordenar las obras; Croce no niega la utilidad de esto, sino la aproximación que hipostasia la expresión misma a las leyes que determinan la forma de estas expresiones.

El cambio propiciado por el afán de los escritores románticos de alcanzar la originalidad implicó la modificación de los acercamientos a los estudios generológicos. Kurt Spang ha observado que este cambio, que privilegió la idea de diferenciarse de los demás, turbó el panorama de estos estudios, porque en esa época “prolifera los géneros nuevos y variaciones innumerables de los existentes” (22). La diversificación en la producción de textos literarios, que resultó de transformar los ya existentes a partir combinaciones o inversiones (Todorov, 34), impuso nuevos retos a los críticos, lo que también favoreció la proliferación de distintos acercamientos a los estudios literarios, que incluso resultaban contradictorios.

### **La autobiografía explicada a partir de condiciones formales**

En un artículo publicado en 1976, Isaac D'Israeli utilizó el término *self-biography* para hablar de las escrituras del yo. En la revisión que hace William Taylor del libro de Isareli se pregunta sobre la pertinencia de utilizar un término ilegítimo, como *self-biography*, pero considera que haber empleado la palabra *autobiography*, mezcla del sajón y

el griego, habría resultado pedante, (Wilson, 2-37). Según Frances Wilson, el término *autobiography* apareció impreso por segunda vez en un ensayo del poeta Robert Southey (3-37). Suele pensarse que Southey fue el primero en utilizar el término porque en la entrada del *Oxford English Dictionary* la primera referencia a la palabra proviene de la cita de un ensayo del poeta y biógrafo, publicado en 1809 (Stanton, 113).<sup>3</sup>

Gusdorf acepta que Southey pudo haber utilizado por primera vez la palabra *autobiography*, sin embargo, muestra que apareció antes en el contexto germánico. Gunther Niggel, en su *Histoire de l'Autobiographie allemande au XVIIIe siècle*, menciona un texto de Schubart, impreso en 1791, en el que se lee: “*les biographes, et particulièrement les autobiographes (die Biografen, sonderlich die Autobiografen)*”. Gusdorf observa que la palabra también aparece en *Athenäum* de Schlegel de 1798 (Gusdorf, *Les écritures* 83).

En sus investigaciones, Gusdorf descubre que el mismo Niggel informa sobre una colección publicada por David Christoph Seybold, entre 1796 y 1799, titulada *Selbstbiographien berühmter Menschen*, en la que, como puede observarse, se utiliza la palabra *Selbst* en alemán, en lugar del término *autos*, original del griego. De acuerdo con Niggel, Seybold no parece haber sido el primero en utilizar el término *Selbstbiographien* y tampoco haber tenido la intención de caracterizar un género. Al parecer, en las décadas finales del siglo XVIII en Alemania se usaban los dos términos. Niggel revela una fórmula empelada en la publicación alemana *Monatsschrift* en 1795, que invita a emplear solamente el término heleno-germánico: *Selbstbiographien, oder will an lieber das Zwitterwoer vermedien, Autobiographien (Selbstbiographien* o si se prefiere evitar el vocablo hermafrodita, las *Autobiopraphies* (Gusdorf, *Les écritures* 83-84).<sup>4</sup>

El recuento detallado que realiza Gusdorf no tiene como propósito mostrar en qué contexto se utilizó por primera vez el término autobiografía, sino entender la situación en la que surgió y su desarrollo hasta llegar a convertirse en categoría de la teoría de los géneros. El filósofo francés muestra que el surgimiento del término y su entrada en uso por los especialistas, mucho más tarde, no marca una inflexión significativa en la producción de los textos de la literatura del yo (Gusdorf, *Les écritures* 86). En la época en la surge el neologismo autobiografía se publicaron numerosas historias de vida y ninguna de estas utilizó esta denominación.

Gusdorf difiere de aquellos críticos que se dieron a la tarea de descubrir un código en las escrituras del yo para normar el funcionamiento del género. Le parece que las teorías son oscuras y su aproximación es pedante e ingenua (*De l'autobiographie* 960). Critica igualmente el acercamiento de Philippe Lejeune, quien, a mediados del siglo XX,

---

3. Según Frances Wilson, se publicó 1807 (3-37).

4. La palabra apareció en italiano en 1828, en francés 1836 y en español, 1846.

se propuso definir la autobiografía como género y constituir un repertorio de textos autobiográficos franceses: “Definiremos la autobiografía como un relato retrospectivo en prosa que alguien escribe ocupándose de su propia existencia, en el que se centra en su vida individual, y en particular en la historia de su personalidad”<sup>5</sup> (Lejeune, *L'autobiographie* 14). Según Gusdorf la aproximación de Lejeune resulta insatisfactoria porque con este concepto de autobiografía revisa textos que fueron escritos antes que *Las confesiones* de Rousseau. Es decir, al realizar su estudio, Lejeune concluye que la autobiografía como género surge con este libro, lo cual podría no discutirse. El problema es haber estudiado los textos anteriores al de Rousseau con los mismos criterios que se utilizaron para este, porque el horizonte cultural en el que surgieron aquellos era distinto. Al respecto Gusdorf escribe: “Une histoire de l' autobiographie comme genre littéraire est donc fortement suspecte d'anachronisme” (*De l'autobiographie* 961).<sup>6</sup>

En *El pacto autobiográfico*, de 1975, Lejeune modificó la definición y agregó consideraciones del ámbito de la pragmática. Define la autobiografía como “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994 50). El crítico francés explica que esta definición surgió de haberse colocado en el lugar del lector, desde donde intenta distinguir la autobiografía de otro tipo de escrituras del yo, como la novela autobiográfica. Además, advierte que esta definición es relativa, porque abarca solamente dos siglos (desde 1770) de literatura europea (Lejeune, *El pacto* 50). De acuerdo con Lejeune, en la autobiografía hay identidad nominal entre el autor y el personaje, y el lector responde al pacto que realiza el autor con él, a través de una indicación paratextual. Según Lejeune: “el pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad [del nombre], y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada” (*El pacto* 64). Las formas del pacto varían, escribe Lejeune, pero en todas se expresa la intención de hacer honor a su “firma” (*El pacto* 64). Lejeune no propone que haya un mundo del autor el cual es alcanzado por el lector, a la manera de la hermenéutica, sin embargo, tampoco parece estar interesado en determinar a la autobiografía a partir de criterios puramente tropológicos.

Philippe Lejeune publicó en 1986 *El pacto autobiográfico (bis)*, libro con que parece responder a los cuestionamientos que le hiciera Paul de Man cuando señala que el autor francés confunde el nombre propio con la firma; es el nombre el que aparece en su firma y no una identidad ontológica (de Man, 150). Lejeune acepta que en la primera aproximación al estudio de la autobiografía como género se apegó a consideraciones lingüísticas y dejó de lado cuestiones relativas a la sociología o la teoría de las ideologías.

---

5. La traducción es mía.

6. Una historia de la autobiografía como género literario resulta fuertemente sospechosa de anacronismo. La traducción es mía.

Lamenta no haber incluido en las obras anteriores reflexiones en torno a la epistemología, al sujeto, al poder, que se desarrollaban en la misma época.

Lejeune parece cuestionado no solo por los comentarios críticos a su obra, sino también porque algunos textos publicados por sus coetáneos, objetan su postura. Es el caso de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Al final, Lejeune “(se) confiesa”:

Será mejor pasar a las confesiones: sí, estoy confundido. Creo que uno se puede comprometer a decir la verdad; creo en la transparencia del lenguaje, y en la existencia de un sujeto total que se expresa a través de él; creo que mi nombre propio garantiza mi autonomía y mi singularidad (aunque ya me he cruzado en la vida con varios Philippe Lejeune...); creo que cuando digo “yo” soy yo quien habla; creo en el Espíritu Santo de la primera persona. Y, ¿quién no cree en ello? Pero está claro que también suelo creer en lo contrario, o al menos lo intento (Lejeune, 1994 141-42).

### **La autobiografía, algo más que condiciones formales**

Muchos han sido los críticos que cuestionan la posibilidad de pensar en la autobiografía a partir de sus condiciones formales. En sus estudios sobre la autobiografía en lengua inglesa, Avrom Fleishman concluye que no hay una forma universalmente aceptada para el género (Cèspedes, 274). Georges Gusdorf, James Olney y George Misch se unen a lista de aquellos que consideran que la autobiografía no puede explicarse solo por los aspectos formales. Nos hemos referido arriba a la crítica que hizo Gusdorf a quienes se dieron a la tarea de describir un código para la autobiografía. George Misch ha dicho que la autobiografía admite todo tipo de formas (Cèspedes, 274). James Olney afirma que no es posible establecer una definición prescriptiva de la autobiografía ni imponerle, de forma alguna, posibles limitaciones genéricas (34). Elizabeth Bruss rechaza el acercamiento a los estudios de autobiografía que consideran al género de manera prescriptiva y normativa. De acuerdo con la autora, la autobiografía debe poder explicarse tanto en los cambios como en la continuidad. Y solo podemos lograr esto después de “distinguir “primero entre la forma, las propiedades material inmanentes de un texto, y las funciones asignadas al texto” (62).

Para intentar salvar los escollos para pensar en la autobiografía, algunos críticos han acudido a teorías literarias desarrolladas en el siglo XX, como la teoría de la evolución literaria de Juri Tinianov, la teoría de los géneros discursivos de Mijail Bajtín, la teoría de la architextualidad de Genette, la teoría de la recepción de H. R. Jauss, entre otras, que permiten una comprensión distinta del fenómeno, podríamos decir, de desagregación de los géneros que se experimenta desde el romanticismo.

Con el propósito de avanzar en una reflexión sobre la autobiografía más allá de sus condiciones formales, pero sin excluirlas, en los siguientes párrafos retomaré los desarrollos teóricos de Paul Ricoeur, especialmente en lo relativo a lo que gira en torno a las cuestiones de generológicas y de construcción de la trama.<sup>7</sup>

En sus estudios sobre hermenéutica, Paul Ricoeur ha desarrollado la teoría de la triple mimesis con el propósito de mostrar su tesis principal: “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (Ricoeur, *Tiempo I* 113). El interés en examinar el tiempo humano condujo al filósofo a explorar la configuración de los relatos literarios, es decir, su composición, y la manera como esta logra su inteligibilidad. La composición de un relato literario no se comprende en sí misma, mediante un análisis estructural de sus constitutivos, sino que se hace inteligible por su “facultad de mediación,<sup>8</sup> que consiste en conducir del antes al después del texto” (*Tiempo I* 114). De estas consideraciones deriva la propuesta de la triple mimesis: la mimesis I corresponde a la prefiguración; la mimesis II, a la configuración y la mimesis III, a la refiguración.<sup>9</sup>

Al elaborar la mimesis II, la configuración o composición del relato literario, Ricoeur observa que Aristóteles no se ha limitado a describir componentes de la tragedia, principalmente, sino que pensó en el problema desde tres planos: forma, género y tipo. El primero se refiere propiamente a la configuración de la trama, la cual el filósofo francés identifica con la concordancia discordante<sup>10</sup> en la tragedia griega.<sup>11</sup> El segundo aspecto, el género, está relacionado con la descripción de la tragedia,<sup>12</sup> que cumple con las condiciones formales que hacen de él, particularmente, una trama trágica. Además de estos dos aspectos, de las obras singulares emerge un universal,

---

7. La hermenéutica de Paul Ricoeur aborda numerosas cuestiones que sería imposible examinar en este trabajo, por lo que me detendré principalmente en aquellos aspectos que giran en torno a la discusión sobre asuntos generológicos.

8. La trama es mediadora por tres razones. Primera, media entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo; segunda, integra juntos factores heterogéneos, como agentes, fines, medios interacciones, circunstancias, resultados inesperados; tercera, es mediadora porque tiene caracteres temporales propios (*Tiempo I* 131-132).

9. En la mimesis I se examina aspectos relacionados con la red conceptual que distingue estructuralmente el campo de la acción del movimiento físico, los recursos simbólicos del campo práctico y los caracteres temporales sobre los que el tiempo narrativo incorpora sus configuraciones. En la mimesis II se abordan cuestiones de composición. Y en la mimesis III se desarrollan aspectos de la lectura o recepción.

10. El modelo trágico, dice Ricoeur, no es simplemente un modelo de concordancia, dado por una estructura causal, sino de concordancia discordante. La discordancia está presente en la *Poética* aunque solo se trata a manera de trama “compleja”. Los incidentes de temor y compasión son la discordancia primera. Constituyen la amenaza principal para la coherencia de la trama (*Tiempo I* 97-98). El arte de componer, para Aristóteles, consiste en mostrar concordante la discordancia (*Tiempo I* 99).

11. Ricoeur habla de configuración o composición en el sentido del *mythos* (trama) aristotélico que la *Poética* define como disposición de los hechos (*Tiempo I* 131).

12. Accesoriamente, dice Ricoeur, se habla de epopeya a partir de los criterios del modelo trágico (*Tiempo I* 137).

dado por la disposición de los hechos, es decir, por el vínculo causal (uno por causa de otros), que es la propia disposición erigida en tipo. De este modo, escribe Ricoeur, “la tradición narrativa ha sido marcada no solo por la sedimentación de la configuración de la trama, la concordancia discordancia, y por la del género trágico (y de los demás modelos del mismo nivel), sino también por la de los tipos nacidos lo más cerca de las obras singulares” (*Tiempo I* 137). El filósofo francés propone englobar estos tres aspectos, forma, género y tipo, con la palabra paradigma y dice que, “los paradigmas nacen del trabajo de la imaginación creadora en esos diversos planos” (*Tiempo I* 137), y resultan de la correlación entre sedimentación e innovación que constituye la tradición.<sup>13</sup>

Así, los paradigmas surgen “de la sedimentación y a la vez de una innovación anterior, que proporcionó reglas para la experimentación posterior en el campo narrativo” (*Tiempo I* 138). Esto significa que la innovación también está regida por reglas; el trabajo de la imaginación no nace de la nada, se relaciona con los paradigmas de la tradición. Ahora bien, explica Ricoeur, la innovación establece una relación variable con estos paradigmas, que puede ser de aplicación servil o de desviación calculada, pasando por todos los grados de la “deformación regulada” (*Tiempo I* 138). Es decir, las innovaciones se relacionan con los paradigmas de la tradición, sea sometándose irrestrictamente a las reglas, sea a partir de desviaciones. Los relatos tradicionales, como las leyendas o los cuentos maravillosos, están mucho más cerca de la primera forma de relación, mientras que gran parte de las novelas contemporáneas -la antinovela- está próxima a la segunda, porque lo que la define es la desviación o separación de la regla: esta es la regla misma. A esto hay que agregar que la desviación puede actuar en todos los planos: con relación a los tipos, a los géneros y al propio principio formal de concordancia-discordancia, que constituye la configuración temporal (*Tiempo I* 138).

De acuerdo con lo anterior, podría decirse que, en términos generales, las teorías de los géneros literarios clasicistas se limitaron a observar aspectos relacionados con la aplicación servil más que con la desviación regulada y que únicamente lo hicieron en el plano de los géneros, porque se presumía o más bien se quería que la configuración temporal de la concordancia-discordancia permaneciera inalterada. Sobre todo, el neoclasicismo se sostuvo principalmente en uno de los planos constitutivos del paradigma: el del género, aunque también en el de los tipos porque de las obras singulares surgió un universal dado por la disposición de los hechos narrados.

---

13. Los paradigmas proceden de la historia sedimentada, la cual -junto con la innovación- conforma una tradición. Dicho de otro modo, una tradición, entendida como “la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a o momento más creador del hacer poético” (*Tiempo I* 136), está constituida por el juego de innovación y sedimentación. Los paradigmas proceden de esta última siempre en correlación con la innovación.

Pero en las décadas finales siglo XVIII, esta relación iniciará un proceso de subversión irrefrenable hasta nuestros días, porque la modificación no solo se constatará en los planos del género y del tipo, sino también del principio formal de la configuración de la trama. Dijimos en el párrafo anterior que el clasicismo acudió generalmente al paradigma de la Antigüedad a partir de los planos de género y del tipo, pero a la vez, desde el segundo tercio del siglo XVII se advirtieron resquebrajamiento en la actitud frente al aspecto normativo de las poéticas. Ya en el siglo XVIII, más que seguir al pie de la letra las estipulaciones, el interés consistía en racionalizar el culto a la Antigüedad y en “encontrar una teoría de la belleza perfectamente racional” (Calinescu, 38). No se trataba de seguir incondicionalmente a los antiguos, sino de fundar la norma en un riguroso proceso racional.

Con esta aproximación inició un cambio sustancial porque, en el marco del racionalismo, desde Descartes, el sujeto de conocimiento, antropológicamente, apuntaba ya a la individualidad. En este contexto, una forma escrituraria distinta despuntaba: la novela, que en sus inicios tuvo como propósito la verosimilitud, con apego al canon que indicaba la probabilidad y la imitación. En el contexto inglés, Defoe escribió sobre la vida cotidiana utilizando lenguaje sencillo y directo pero efectivo porque la gente podía escucharse a sí misma.

Paul Ricoeur observa que es precisamente esta actitud de la novela lo que promueve el “fracaso de la trama” (*Tiempo II* 389). No es que el concepto de construcción de la trama se haya vuelto inoperante, sino que quedó reducida a esqueleto porque se superpuso el problema de la verosimilitud: “la conquista de la verosimilitud se hizo bajo el principio de la lucha contra las ‘convenciones’, en primer lugar, contra lo que se entendía por trama, con referencia a la epopeya, a la tragedia a la comedia bajo sus formas antigua, elisabetiana o clásica (en el sentido francés de la palabra)” (*Tiempo II* 389). Pero quizá no fue la lucha programada contra la trama lo que hizo que esta fracasara, sino el impulso a la individualidad que requería, como recurso narrativo, una estructura episódica en la que prevalecieran los incidentes, las singularidades.

Para Rousseau, la literatura que se escribía con base en el principio de verosimilitud, no era sino un engaño, porque el observador externo no puede tener el conocimiento que tiene el yo sobre sí mismo y, por lo tanto, no podrá alcanzar nunca los móviles secretos de aquel a quien retrata. El autor de *Las confesiones* escribió: “Se captan los rasgos destacados de un carácter, se les une mediante rasgos inventados, y con tal de que todo constituya una fisonomía, ¿qué importa que esta se parezca? Nadie puede juzgar sobre esto” (Starobinski, 231). La construcción de la individualidad promovió una escritura realista, en presente, que daba cuenta de los avatares de los personajes. Pero estos escritores no podían incursionar en la psicología profunda de

aquellos a los que pretendían “retratar”, por lo que se veían obligados a inventar. Lo que resultaba de esto era la conformación de tipos, de universales nacidos de la disposición de los hechos.

Pero *Las confesiones* surgieron en un contexto más amplio. Ya Defoe, en *Robinson Crusoe*, “recurre a la pseudoautobiografía, imitando a los periódicos, las memorias y las autobiografías auténticas escritos en su tiempo por hombres formados en la disciplina calvinista del examen diario de conciencia” (Ricoeur, *Tiempo II* 389). Aunque Defoe no haya partido de los mismos supuestos que Rousseau ni viceversa, en su escritura había aspectos autobiográficos y elementos de otros discursos referenciales, cuyo uso tenía como propósito alcanzar la verosimilitud. Rousseau da un paso más al rechazar la verosimilitud como principio ordenador de las narraciones que pretenden expresar la individualidad, pero no la referencialidad; al retomar la complejidad social, y también la psicológica.

Este giro hacia el yo, que implicó entretener aspectos sociales con psicológicos, provocó un desplazamiento más en la configuración de la trama. De manera semejante a lo que ocurre en la “novela educativa”,<sup>14</sup> en la autobiografía la construcción episódica presenta una complejidad mayor. El carácter y la trama se condicionan mutuamente: la trama no da figura al personaje, sino que el personaje/persona<sup>15</sup> da figura la trama.

Weintraub observa que, aun cuando en la época prevalecía la actitud universalizadora, Rousseau advertía la variabilidad y diversidad de la vida humana (32). Así, decir que el carácter y la trama se condicionen mutuamente no significa que en las autobiografías de la época no haya habido una intención universalizadora. La formación de la individualidad en este momento oscila entre la configuración que evidencia el despertar del sí mismo, avatares escritos episódicamente, y la que promueve la constitución de la unidad de una vida y la identidad.

En el plano del género, siguiendo la distinción de los constitutivos del paradigma de Ricoeur, retomamos quizá la definición más precisa de autobiografía: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, *El pacto* 50). Estos rasgos formales, distinguen a la autobiografía de las memorias, del diario, de la novela, y surgen de la reconstrucción del narrar en un segundo grado de racionalidad. Podría decirse, siguiendo a Ricoeur, que a este segundo grado le precede una auténtica inteligencia narrativa que es correlato de la construcción de la trama a partir de tres as-

---

14. En sus reflexiones sobre la novela educativa, Ricoeur observa este tipo de relación entre la trama y el carácter (387).

15. No discutiré aquí asuntos relacionados con las propuestas del posestructuralismo en relación a que no existe el sujeto o el yo, y que todo es lenguaje. Como es sabido, Paul de Man aborda el asunto en “La autobiografía como desfiguración”. Me sumo a las confesiones (confusiones) de Lejeune, citadas en este trabajo, pp. 13-14.

pectos, la producción de escrituras del yo que se dejan agrupar con cierto orden; este orden puede asignarse a la imaginación creadora, y en cuanto orden imaginario implica una temporalidad creadora irreductible (Ricoeur, *Tiempo II* 403).

Elizabeth Bruss dice que “es bastante fácil imponerle una definición a la autobiografía, pero [...] una definición que oscurece ‘toda huella de lo que significa’ es, no solamente inútil, sino también potencialmente perniciosa” (62). Y es precisamente esto lo que la teoría y crítica de los géneros no puede pasar por alto: las obras literarias no se reducen a componentes formales, porque se elaboraron para dar respuesta a las preguntas que las sociedades se hicieron en determinadas épocas. La palabra autobiografía surgió en un contexto determinado para nombrar una escritura que intentaba responder a las inquietudes de las sociedades modernas, hacia finales del siglo XVIII. La crítica, me parece, debe hacerse cargo no solamente de distinguir rasgos formales o rastrear variaciones estilísticas o modales, sino también de reconstruir el significado y el sentido de la autobiografía en las sociedades. El acercamiento hermenéutico permite una exploración doble de las escrituras autobiográficas –de cada una de ellas–, desde la lectura crítica de la obra en el plano de la configuración y desde la experiencia temporal que la propia configuración proyecta hacia afuera de sí misma. El cambio que implicó la observación de Rousseau sobre la novela de la época, que lo condujo a escribir desde su yo, puede observarse desde un estudio de géneros, pero también tiene que revisarse en relación con las experiencias temporales que acercan a los lectores al significado de la existencia.

### **Bibliografía citada**

Aristóteles. *La poética*. Espasa-Calpe, México, 1986.

Bruss, Elizabeth. “Actos literarios.” *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Editado por Ángel Loureiro. Anthropos, Madrid, 1991.

Calinescu, Matheu. *Cinco caras de la modernidad*. Tecnos, Madrid, 1991.

Cerezo Magán, Manuel. “Aristóteles y la teoría del género literario.” *Faventia*, 17, 2, 1995, pp. 33-44. <https://revistes.uab.cat/faventia>

Cèspedes, Jaime. “Le problème ontologique de l’autobiographie.” *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 10, 1, 2001. <https://journals.openedition.org/narratologie/6952>

Croce, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1962.

- Genette, Gérard. “Géneros, ‘tipos’, modos.” *Teoría de los géneros literarios*. Compilado por Miguel A. Garrido Gallardo. Arco Libros, Madrid, 1988.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía.” *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Editado por Ángel Loureiro. Anthropos, Madrid, 1991.
- . *Les écritures du moi. Lignes de vie I*. Les Classiques des sciences sociales, l’Université du Québec à Chicoutimi, 1991.  
[http://classiques.uqac.ca/contemporains/gusdorf\\_georges/ecritures\\_du\\_moi\\_lignes\\_de\\_vie\\_t1/ecritures\\_du\\_moi\\_lignes\\_de\\_vie\\_t1.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/gusdorf_georges/ecritures_du_moi_lignes_de_vie_t1/ecritures_du_moi_lignes_de_vie_t1.pdf)
- . “De l’autobiographie initiatique à l’autobiographie genre littéraire.” *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 75e année, no. 6, L’Autobiographie, Nov-Dec., 1975, pp. 957-1002. <https://www.jstor.org/stable/40525445?seq=1>
- Herder, Johann. G. *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Losada, Buenos Aires, 1959.
- Lejeune, Philippe. *L’autobiographie en France*. Armand Colin, Paris, 1971.
- . *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, Madrid, 1994.
- Loureiro, Ángel. “Problemas teóricos de la autobiografía.” *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Editado por Ángel Loureiro. Anthropos, Madrid, 1991.
- Man, Paul de. *La retórica del romanticismo*. Akal, Madrid, 2007.
- Olney, James. “Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía.” *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Editado por Ángel Loureiro. Anthropos, Madrid, 1991.
- Platón. “La República.” *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1979
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI, México, 2000.
- . *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI, México, 1998.
- Schaeffer, Jean Marie. *¿Qué es un género literario?* Akal, Madrid, 2006.
- Spang, Kurps. *Géneros literarios*. Síntesis, Madrid, 1993.
- Stanton, Michael. “Southy and the Art of Autobiography.” vol. 5, nº 2, Spring 1974, pp. 113-19. <https://www.jstor.org/stable/24039399?seq=1>
- Starobinsky, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Taurus, Madrid, 1971.
- Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros.” *Teoría de los géneros literarios*. Compilado por Miguel A. Garrido Gallardo. Arco Libros, Madrid, 1988.
- Wilson, Frances. “Romantic Autobiography.” *The Cambridge Companion to Autobiography*. Editado por Maria di Battista y Emilie O Wittman. Cambridge University Press, 2014. E book

Weitraub, Karl. "Autobiografía y conciencia histórica." *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Editado por Ángel Loureiro. Anthropos, Madrid, 1991.

Wellek, Rene. *Conceptos de crítica literaria*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968.

---. *Historia de la crítica moderna (1750-1950) I*. Gredos, Madrid, 1989.

Wellek Rene y Austin Warren. *Teoría literaria*. Gredos, Madrid, 1985.

Zubiri, Xavier. "Sobre la esencia." *Estudios filosóficos 1*. Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1962.

## Apuntes sobre la naturaleza y la muerte en “El árbol” (1939) de María Luisa Bombal

---

Gerardo Ferreira  
(Universidad de la República, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** La Naturaleza y la Muerte, dos tópicos tan caros a la obra de María Luisa Bombal, se erigen como pilares centrales en el cuento “El árbol” (1939). Allí, la autora se vale de ambos conceptos de manera estratégica para romper con los mandamientos sociales de la época de una forma solapada, aunque potente. Las heroínas de Bombal necesitan controlar las historias a la que están expuestas y ese será el punto de partida para ingresar a la profundidad de sus conclusiones en este cuento. Desde esta perspectiva, la escritora chilena fue capaz de contar historias que casi ninguna mujer se animó a contar.

**Palabras clave:** Naturaleza, Muerte, María Luisa Bombal, Mandamientos sociales.

**Abstract:** Nature and Death, two topics so expensive to the work of María Luisa Bombal, are erected as central pillars in the story “The tree” (1939). There, the author is strategically using both concepts to break with the social commandments of the time in an underhanded, although powerful way. Bombal’s heroines need to control the stories they are exposed to and that will be the starting point to enter the depth of their conclusions in this tale. From this perspective, the Chilean writer was able to tell stories that almost no woman dared to tell.

**Keywords:** Nature, Death, María Luisa Bombal, Social Commandments.

*Recibido:* 13 de abril. *Aceptado:* 5 de setiembre.

---

1. Licenciado en Letras egresado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR. En este momento cursa allí la Maestría en Ciencias Humana, op. Literatura Latinoamericana y la Tecnicatura Universitaria en Corrección de Estilo. En ficción y poesía ha publicado: *Imagina el desierto* (2009), *La sensación es un lugar* (2013) y *Continuidades* (2019), y es coautor del libro *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico [1918-1931]*, proyecto de investigación financiado por la Biblioteca Nacional (2014). Obtuvo dos veces la beca FEFCA del MEC: En Formación (2013, Chile) y en Creación (2016, Argentina). Escribe sobre audiovisual en la revista digital *Sotobosque*, y durante años trabajó para la sección cultural de *La Diaria*. En la actualidad escribe para *El País Cultural* y desde 2019 lleva adelante un emprendimiento personal llamado *El Andén*: tutoría personalizada de escritura, dedicado a la escritura académica y a la creativa.

## Introducción

*Imaginar será siempre más grande que vivir.*

Gastón Bachelard

A cuarenta años del fallecimiento de la escritora chilena María Luisa Bombal (1910-1980) [de aquí en más MLB], vale la pena invocar el recorrido de su escritura. La crítica de los 80, en parte impulsada por el coletazo de su muerte, en su momento sentó las bases para esta relectura de su obra. Las circunstancias vitales le permitieron a MLB tener una formación educativa de primer nivel en el exterior (Paris) y ese fue un aspecto relevante para su desarrollo en el campo literario.<sup>2</sup> A su vez, su pasaje por Buenos Aires, donde formó parte del grupo cercano a la copetuda revista *Sur*, le permitió darse a conocer dentro de los círculos literarios y artísticos de una ciudad en plena ebullición cosmopolita.<sup>3</sup>

El hecho de haber vivido treinta años en EE.UU. la posicionó en un lugar de privilegio internacional, vinculándose directamente con artistas de diversa índole. Si bien en Buenos Aires estableció puentes con el mundo del cine –no solo ejerciendo la crítica cinematográfica, sino también a través de la escritura de guiones (*La casa del recuerdo*, de Luis Saslavsky, 1939)–, fue en Norteamérica donde verdaderamente desarrolló esa veta con otra libertad, al tiempo que se ampliaron las posibilidades de su obra literaria. Tan es así que escribió por encargo *House of Mist* (1947, una reescritura alternativa de *La última niebla*) para ser dirigida por John Huston, amigo de la escritora.<sup>4</sup>

Creemos que el nomadismo que la mantuvo en tránsito durante tanto tiempo, lejos de su país, influyó de manera lateral en la recepción de su obra. Recién hacia la dé-

---

2. Su tesis final en la Facultad de Letras de la Universidad de la Sorbona (Francia) fue sobre la obra de Prosper Merimée, lo cual le valió el curioso sobrenombre de *Madame Merimée*, inventado por su amigo Pablo Neruda. Además, el mote también aplicaba a nivel estético: “Pablo se enojaba conmigo; me decía Madame Merimée porque soy una clásica y maniática perfeccionista de la forma y estilo de mis novelas y cuentos” (Agosín, 1977).

3. Aquí contó con el apoyo de figuras nominales como Jorge Luis Borges, quien hizo una crítica oportuna y muy favorable a propósito de *La amortajada* en el N° 47 de *Sur*: “Libro de triste magia, deliberadamente suranné, libro de oculta organización eficaz, libro que no olvidará nuestra América” (Bianco, 2006 257).

4. Así lo cuenta él: “iba a producirla Paramount. Cuando los estudios le pagaron el guion, en una fuerte cantidad para la época [...]; María Luisa hizo una fiesta en su casa y fuimos todos, allí estaban sus amigos, Dolores (del Río), Helen Hayes, Lauren Bacall, Bogart... Recuerdo que era muy requerida por Jack Kerouac, William Burroughs y Gregory Corso [...]. Esa casa se la habían cedido los estudios como parte del contrato, pero luego María Luisa la compró [...]. María Luisa tenía muy buen humor, y secretamente siempre tuvimos el deseo de filmar *House of Mist*. Pero no llegamos a hacerlo. Eran tiempos nada de fáciles los de entonces en Hollywood. Años después [...] yo estuve dispuesto a filmarla en México. Me llamó Dolores del Río que tenía los productores y me propuso dirigirla, con ella en el estelar; yo acepté de inmediato, primero, porque conocía la obra y era amigo de María Luisa, y segundo, porque nunca había dirigido a Dolores. Sin embargo, al final, Paramount, que tenía los derechos, no quiso ceder el *script*. Nunca la han filmado” (Verdugo, 2007).

cada del 70, en su regreso definitivo a Chile, comenzó a darse a conocer de otra forma, ya no solo como autora consagrada, o “la Bombal” Hollywoodense como prolongación de un mito, sino también como la persona sencilla que fue MLB. Si bien en su época fue muy respetada y ponderada por el circuito literario, se la consideraba una especie de escritora invisible, pese a sus palmares. Desde lo literario, sus personajes supieron plantar una semilla en el fondo de la tierra para que fuese recogida por nuevas generaciones de lectores con abono crítico fresco, para hacerla crecer cuando el momento fuera propicio. En ese sentido, nuestros apuntes intentan explorar el tratamiento que se hace de la Naturaleza y de la Muerte –asuntos tan caros a toda la obra de MLB–, en el cuento “El árbol” (1939).

### La casa en un árbol imaginario

La historia que se desarrolla en el cuento “El árbol” (1939) es contada por Brígida, fiel representante de las heroínas Bombalianas y cuyos rasgos principales comparte, a saber: rechazo afectivo (en este caso el de su marido Luis); proyección de un mundo idealizado a partir de una imposibilidad o conflicto interior (matrimonio no correspondido y bloqueo de la autorrealización); soledad e incompreensión de su entorno (su padre la denigra por considerarla “retardada” y no tiene amigas); juventud atemporal (la niña, la adolescente y la adulta parecen ser la misma entidad que perdura); y una belleza que puede considerarse “rara” y difícil de transmitir sin patentizar la intensidad sensorial de su mundo interior (la naturaleza).

Bajo la modalidad de un narrador personaje con alternancia en tercera persona, Brígida nos lleva al pasado a través de una serie de análisis intercaladas de manera inteligente en el presente de la narración, y nos habla desde un lugar *superado*, aunque no sin evidencia de dolor. En este caso, la memoria opera como una pala mecánica en la mente de la protagonista, una maquinaria activada para extraer hasta el último sedimento de una vivencia que se quiere dar por concluida.<sup>5</sup> Siguiendo el procedimiento de cavado, afiliamos al punto de vista de Walter Benjamin, para quien la memoria:

[...] no es un instrumento para explorar el pasado sino su escenario. Quien aspira a aproximarse a su propio pasado enterrado debe comportarse como un hombre

---

5. No solo como el cierre de un proceso personal que busca su exorcismo o liberación, sino también de una despedida desde lo identitario. Esta puede manifestarse en clave de perdón individual (como es el caso de Brígida) o transformado en un ajuste de cuentas con el pasado colectivo. Esta última interpretación se ve claramente en la estructura formal de *La amortajada*, donde Ana María recibe uno a uno a sus deudos (con quienes mantiene viva una historia) para un encuentro final, desde su perspectiva. En esta novela, la procesión de hechos y recuerdos narrados desde la muerte conformarían una urdimbre narrativa tejida de varios niveles performativos, como si fueran parte de un canto rapsódico. Así, vemos que “la protagonista está «atada» a sus vivencias y su descenso final solo ocurrirá hasta que termine de desatar y narrar el último de los nudos vitales” (Carggiolis Abarza, 185).

que cava. [...] No deben tener miedo de volver una y otra vez sobre una misma situación; esparcirla como se esparce tierra, removerla como se remueve la tierra (2016 79).

Casualmente este cuento nos habla de la tierra y de lo que puede suceder al removerla. Desde el comienzo la figura de Brígida se nos presenta como la menor de seis hermanas y la única de ellas que no sabe nada del arte musical, tras haber abandonado los estudios —justamente— por falta de memoria, según confiesa. Con el paso del tiempo su incompetencia había conseguido defraudar a su padre, quien finalmente la califica de “retardada” y cuestiona duramente su madurez, ya que aún jugaba a las muñecas con dieciséis años. Como vemos, el desprecio afectivo forma parte del condicionamiento social al que está sometida Brígida, ya no solo como mujer —lo cual la colocaba en el espacio doméstico, dominado por la órbita de lo sensible frente a lo utilitario masculino—, sino que su imagen se veía resentida a nivel social por la falta de una educación formal básica, imposibilitando que fuera una candidata interesante para contraer matrimonio. La curiosa forma de asimilar ese estado de situación, dado que además no tenía amigas (“todo el mundo se aburría con ella”), es la apropiación del lugar marginal: “¡Qué agradable es ser ignorante! ¡No saber exactamente quién fue Mozart...!” [...] Era tan tonta como linda, decían. Pero a ella nunca le importó ser tonta...”<sup>6</sup>

Por otro lado, si el aprendizaje musical forma parte de los mandamientos familiares (por nombrar uno apenas), la evasión exprofeso de Brígida a este punto en particular habilita una lectura a favor de la construcción de una identidad propia que cuestione la figura paternal/patriarcal como eje de las significaciones sociales y sus roles (Masiello, 1985). Este comportamiento, a su vez, será un motor que permanecerá encendido pero en *mute* durante todo el cuento hasta el desenlace final donde se activará su verdadero sonido. Es recurrente en la obra de MLB el tema de la comunicación sensorial y el de la música como vías para transmitir claves ocultas que permitan al lector leer acceder a esa otra realidad y merecería un trabajo aparte dado que aquí no podremos abordarlo.<sup>7</sup>

---

6. Lo “retardado” en Brígida se opone a la inteligencia de Anita, hija de Ana María en “La historia de María Griselda”, tanto desde el punto de vista maternal como desde la protagonista: “¡Tiene un cerebro privilegiado esta muchacha! Era la frase con que todos habían acuñado a Anita desde que esta tuvo uso de razón. Y ella [Ana María] se había sentido orgullosa de aquella hija extraordinaria delante de la cual vivió, sin embargo, eternamente intimidada”. Sin embargo, si bien Anita utiliza una estrategia diferente a la de Brígida, no le permitía liberarse de la sumisión dentro del sistema patriarcal, sino todo lo contrario, lo termina por validar: “—No quiero ser inteligente, no quiero ser orgullosa y no quiero más marido que [a] Rodolfo y lo quiero así como es, insignificante y todo” (Bombal, 1946).

7. En cuanto al aprendizaje sobre el arte musical en sus personajes, basta recordar a Yolanda, protagonista de “Las islas nuevas”, cuyas notas de piano se transforman en la banda sonora del cuento, propiciando la ambientación de lo fantástico. Por otra parte, gracias a ese canto Yolanda logra atraer a Juan Manuel, asociando esta habilidad al famoso mito de las sirenas (Mora, 1985). Lucía Guerra opina que la estructura del cuento, es decir las sensaciones producidas a partir de la música, constituyen un acto inconsciente de la “memoria involuntaria” (citando la obra de Proust), entendiendo que el recuerdo no se produce de manera consciente, sino como resultado de la estimulación de sensaciones” (1985 94).

En este cuento no es menor la intervención musical como recurso discursivo. Durante la narración la música nos remite a las estaciones del año y transporta a Brígida a diferentes estados de conciencia mientras indaga en el pasado. Por ejemplo, Mozart simboliza el invierno y los años juveniles en los que transitaba “por un puente suspendido sobre un agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada [...] por donde ella baja entre una doble fila de lirios de hielo”. Beethoven simboliza la primavera, el mar y la luna; y Chopin simboliza el verano, la lluvia cayendo “sobre un tejado de plata”. Fuera de los márgenes del texto, pudimos comprobar que Bombal reconoce estas filiaciones y sus correspondencias.<sup>8</sup> Para Ostria González, las variaciones o movimientos musicales planteados en el cuento representan tres ensoñaciones vinculadas “íntimamente a imágenes dominadas por la imaginación del agua” (2013 114). Esta identificación elemental con relación al agua, aplicada a otros textos de la autora, se puede asemejar a la constante aparición de la niebla, la lluvia, el mundo vegetal, los animales, los ciclos climáticos, y “constituyen el nexo –en tanto que elementos sofrónicos– entre la realidad y la ensoñación, y componen los símbolos de las pasiones, angustias y desilusiones de los actantes” (Llurba, 2002 8).

Sumado al influjo paterno se encuentra la notoria presencia del marido de Brígida, Luis, que a su vez es amigo íntimo del padre y representa, por doble partida, el aparato mandatorio, racional y carente de afecto al que se ve sometido la protagonista. Luis se avergüenza de su joven esposa, “se apartaba de ella para dormir”, “le sonreía con una sonrisa que ella sabía maquinal. La colmaba de caricias de las que él estaba ausente”. Ante este nuevo escenario de rechazo, el narrador acusa recibo, tal como nosotros, y se pregunta varias veces durante el relato: “¿Por qué se había casado con ella?”. Brígida ensaya una posible respuesta: a su lado no sentía culpable de ser tal cuál era: “tonta, juguetona y perezosa. [...] no se había casado con Luis por amor”. El narrador cava un poco más allí donde Brígida no es capaz de llegar y, en un párrafo fundamental, asevera una hipótesis clave para entender la posterior inclusión del elemento natural (el árbol) como llave que romperá la pasividad femenina:

Tal vez la vida consistía para los hombres en una serie de costumbres consentidas y continuas. Si alguna llegaba a quebrarse, probablemente se producía el desbarajuste, el fracaso. Y los hombres empezaban entonces a errar por las calles de la ciudad, a sentarse en los bancos de las plazas, cada día peor vestidos y con la barba crecida. La vida de Luis, por lo tanto, consistía en llenar con una ocupación cada minuto del día. ¡Cómo no haberlo comprendido antes! Su padre tenía razón al declararla retardada.

---

8. “A mí antes me gustaba mucho la música clásica. Con mi marido en Estados Unidos pasábamos horas escuchando música clásica, y ahora no la puedo oír porque me pone demasiado triste. Mozart siempre me inspiró el juego, la alegría despreocupada de la niñez, porque él nunca dejó también de ser un niño, mientras que Chopin es la pasión, el sentimiento y Beethoven el horror final, el sufrimiento, ese drama que yo no puedo definir” (Guerra, 1996).

Una mujer no amada es una mujer muerta en la escritura de MLB.<sup>9</sup> La oposición paradigmática de este razonamiento en cuanto a la vivencia del personaje se da en el caso de María Griselda, que invierte totalmente el modelo planteado: es tan bella que nadie puede ser feliz a su lado: “Su belleza es también un estigma, los maravilla a todos, pero solo produce la desgracia ¡Tan sola ella siempre!” (Bombal, 1946). La complejidad de María Griselda es tal que sin dudas conforma la entidad escritural más importante en la obra de MLB. Por un lado, el atributo de la belleza como maldición la vuelve irresistible tanto para hombres (que se enamoran de ella solo con verla) como para mujeres (que quieren ser igual de bellas a cualquier costo). En este sentido, María Griselda encarna el ideal de mujer creado por el patriarcado, como un “deber ser” para sus pares pero siendo totalmente infeliz como sujeto que representa ese valor que la han impuesto (Clark, 2010). Y por otro lado, no solo los humanos se enamoran de ella, sino también la naturaleza, y en esa cara de la moneda es donde se la asocia con una diosa perteneciente al reino vegetal. Las energías cósmicas de la mujer (representadas a través de epifanías que revelan el carácter mágico de un reconocimiento: el árbol en este cuento, el ala oculta de Yolanda en *Las islas nuevas*, el embarazo de Ana María en *La amortajada*), sumado al universo natural-textil donde el cuerpo se hace uno con la Madre Tierra (siendo la muerte parte del ciclo que propicia su unión con el cosmos), construyen el arquetipo femenino en la escritura de MLB (Carggiolis Abarza, 2012). Pero María Griselda, como veremos, no será la única que encuentre la armonía con la naturaleza.

Volviendo a Brígida. Su convivencia difícil con Luis, la tristeza y vaciedad de una vida conyugal de la que es prisionera, solo logra disiparse en un lugar específico de la casa, el cuarto de vestir. Este espacio se contrapone simbólicamente a la realidad vivencial que Brígida experimenta en el dormitorio (Llurba, 1992): “apenas pasaba al cuarto de vestir, su tristeza se disipaba como por *encanto*”. Señalo la palabra encanto puesto que en este sitio la realidad se transforma de manera mágica (ya que similar a un mundo sumido en un acuario) y crea un escenario alternativo en el que Brígida, no solo encuentra consuelo, sino en el que efectivamente trata de vivir: “El cuarto se llenaba instantáneamente de discretos ruidos y discretas presencias, de pisadas misteriosas, de aleteos, de sutiles chasquidos vegetales, del dulce gemido de un grillo escondido [...]. ¡Qué agradable era ese cuarto!”. Aquí Brígida toma contacto con el pasado, se desconecta del presente y se exaltan los aspectos imaginativos del personaje, así como su inmadurez para no afrontar la realidad que la circunda y oprime. Pero esta sería una lectura inocente acerca de ese cuarto y lo que verdaderamente produce en ella.

---

9. La muerte de Regina en *La última niebla*, la de Ana María en *La amortajada*, el suicidio de Silvia en *La historia de María Griselda*, son algunos ejemplos que confirman esta especie de máxima fatal que rige sobre la constelación de las heroínas Bombalianas.

En ese cuarto Brígida reconstruye su identidad como mujer fuera del espacio racional, “se refugia en otro *logos* que promueve una nueva subjetividad, fuera de la experiencia cotidiana [...] y supone una invitación al anti *logos*” (Masiello, 1985 821). Si el *logos* es el padre/Luis/los mandatos sociales/las contingencias vitales/lo racional/lo real, etc., narrar desde el anti *logos* permite la alteración del orden simbólico, afirmando por otro camino la autonomía del ser. De esta forma, el cuarto de vestir propicia la manifestación del discurso onírico, la pasividad contemplativa del personaje, el acercamiento con la naturaleza y lo sensorial, la exploración del mundo interior. En otras palabras, el cuarto de vestir le permite al yo de Brígida hacerse propietaria de un registro que atrae propiedades para sí y reclama elementos y rasgos de los que no es dueña en el resto de la casa (Dennett, 1995). A su vez, si tomamos en cuenta la intimidad que implica habitar un cuarto propio, es decir, en tanto permite la posibilidad de construir una realidad alternativa, se puede comparar con la noción de nido que propone Bachelard, cuando un sujeto se va de vacaciones y luego de un tiempo afuera regresa: “es preciso acercarse de nuevo a la realidad. Hay que *decir* ensueños que acompañen los gestos domésticos” (2000 77).

Brígida no está sola. Las ensoñaciones son acompañadas no solo por la música sino también por otra presencia. Un una ocasión, ante un ruido que se mezclaba con la melodía descubre un interlocutor especial que la observaba: “¿Es Beethoven? No. Es el árbol pegado a la ventana. [...] ¡Cómo parlotaba ese inmenso gomero! Todos los pájaros del barrio venían a refugiarse en él”. De aquí en más se produce la personificación del árbol, que es un gomero.<sup>10</sup> Es el árbol quien de alguna manera frena o calma a Brígida cuando quiere dejar a su marido, mediante golpeteos en la ventana producto de un fuerte viento que avizora una inevitable tormenta. “Durante toda la noche oíría crujir y gemir el viejo tronco del gomero contándole de la intemperie, mientras ella se acurrucaría, voluntariamente friolenta, entre las sábanas [...]. [Afuera de la ventana] un oleaje bulle, bulle muy lejano, murmura como un mar de hojas”.

Al llegar el otoño, única estación que no está representada por ningún autor de música clásica o movimiento en el cuento, las hojas del gomero se secan y caen. Esto da lugar a la primera anagnórisis que experimenta Brígida, en este caso planteada en

---

10. En todos los trabajos críticos que he podido leer sobre este cuento, ninguno establece las razones por las cuáles MLB elige esta especie específica de planta y no otra. Tal vez se deba a que sus hojas son grandes y pueden cambiar de colores (verde o verde y amarillo) de acuerdo a las estaciones (o movimientos musicales, en este caso). Por otra parte, su ritmo de crecimiento es más lento que el de otras especies del género, y acaso eso simbolice los procesos mentales y su momento de cristalizarse en la realidad. El gomero desarrolla tronco y raíces que van creciendo de tal manera que forman un pilar lo suficientemente sólido para que la planta se puede sostener por sí misma, lo cual coincide con el crecimiento o madurez que adquiere Brígida luego de haber superado (narración en presente) y abandonado a su marido. Finalmente, si el gomero simboliza la estabilidad del matrimonio y la vigilancia se debe a que sus raíces son muy invasivas y que se debe tomar precauciones para que no cause daños en su entorno. De ahí que cuando el gomero es talado al final del cuento Brígida ya no sienta las cadenas que la atan a esa relación y se sienta libre para transitar otro camino.

un tono menor que se contiene de actuar: “Ya no lo quería [a Luis]. Pero ya no sufría. Por el contrario, se había apoderado de ella una inesperada sensación de plenitud, de placidez. Ya nadie ni nada podría herirla”. La segunda anagnórisis es fundamental para comprender la resolución del relato y ocurre cuando sorpresivamente una mañana, cuando la protagonista se disponía a ingresar al cuarto de vestir, se encuentra con que habían abatido al gomero de un hachazo, debido a que sus raíces levantaban la acera. El gesto inmediato de Brígida al visualizarlo refuerza simbólicamente el aspecto identitario que le ha sido revelado: se lleva las manos a los ojos y cuando los abre se encuentra encandilada por una fuerte luz.

su cuarto de vestir [ha sido] invadido por una luz blanca aterradora. Era como si hubieran arrancado el techo de cuajo: una luz cruda entraba por todos lados, se le metía por los poros, le quemaba de frío. Y todo lo veía a la luz de esa fría luz: Luis, su cara arrugada, sus manos que surcan gruesas venas desteñidas, y las cretonas de colores chillones. [...] Le habían quitado su intimidad, su secreto: se encontraba desnuda en el medio de la calle, desnuda junto a su marido viejo.

La verdad se le presentaba ante sus ojos y en ese “darse cuenta” cae también la realidad, su relación ha terminado y ella debe irse. De esta forma se cumple a la perfección el recurso narrativo del descubrimiento, debido a que el yo narrador en presente acusa recibo y justifica todas sus analépsis hasta llegar al punto de origen, es decir, cava hasta el momento en donde encontró el camino de su independencia. En palabras de Dennett: “El único «impulso» que actúa en beneficio de la trayectoria de un yo [...] es la estabilidad que le da el tejido de creencias que lo conforman, y cuando estas creencias pasan, pasa el yo, permanente o temporalmente” (1995 434). La crítica ecofeminista considera que una vez que Brígida deja de identificarse con la naturaleza (el talado del árbol) abandona la opresión y reclama su derecho a ser un sujeto diferente (Clark, 2010).

La desaparición física del árbol también constituye, a su manera, una muerte. El talado del gomero nos permite indagar sobre otro tipo de muerte o *segunda muerte* en la obra de MLB. Sabemos que la muerte es un asunto crucial en su literatura, sin perder de vista lo que ya mencionamos sobre la función de los elementos naturales (principalmente el agua) cuando se asocian a ella. Así, no resulta nada casual que la autora haya realizado la traducción del cuento de Jules Supervielle “La desconocida del Sena”, cuyo comienzo es este: “—Creía que una se quedaba en el fondo del río, pero ya veo que vuelve a subir, —pensaba confusamente esta ahogada de diecinueve años que avanzaba entre dos aguas” (1941). La protagonista de la narración es una chica que se ahoga o es ahogada en el río homónimo y que cuenta, como si estuviese viva —idéntica focalización de Ana María en *La amortajada*— su peripecia a través de la corriente del agua mientras es llevada hacia el fondo del mar. La chica no quiere ser encontrada o rescatada de ese lugar y tiene conciencia parcial de estar habitándolo. En este sentido, difiere del recono-

cimiento nulo que manifiesta el Capitán Pirata y la mayoría de los personajes muertos en el cuento “Lo secreto” (1941).

Lo curioso de la desconocida del Sena es que al ser observada por otros seres en el fondo del mar, estos constatan: “—Pobre niña, mala memoria... Se olvida de que está muerta [...]”. Según pude leer en algunas entrevistas a MLB, el fondo del mar sería el lugar adonde van aquellos que han perdido a Dios:

Esas situación horrible de enfrentar la nada, de perder todo sentido de la existencia. [...] yo no creo que la muerte sea algo definitivo, no, la muerte para mí es un despegarse *gradualmente* de la vida, poco a poco. [...] hay una mujer que está contemplando a la amortajada y siente compasión por lo que a la pobrecita le ocurrió en vida y que solo llega a comprender en la muerte. Yo creo que hay dos muertes, la primera, que significa comprender, y una segunda muerte que a los seres humanos nos está vedado comprender. Eso lo he creído siempre. (Guerra, 1996)

Si la segunda muerte nos está vedada hasta que se cumpla, la primera muerte sería la vida, intentar comprenderla y reconocernos como sujetos mientras estamos de paso. En este sentido, la muerte del árbol es una llave que abre un camino nuevo para Brígida y se comporta como un aprendizaje para que pueda “comprender” su vivencia. Así, la escritura de MLB también funciona como una herramienta de acceso al autoconocimiento, dado que sus heroínas –si bien flotan entre la realidad y la fantasía– “logran realizarse plenamente en el plano ficticio, creando una segunda vida, que pasa a ser tan real como la primera y que llega, a veces, a reemplazarla” (Mayorga, 2002 14).

El centro de gravedad narrativa (Dennett) plasmado en “El árbol” se sostiene sobre la base del desdoblamiento hacia el ensueño y el retraining de Brígida hasta llegar al reconocimiento de su verdadera identidad. La Naturaleza y la Muerte, a su manera, intervienen en ese proceso. Estos rasgos componen una estrategia de abordaje de parte de la autora para romper con los mandamientos sociales, mientras se guardan las apariencias de estar acatándolos, bajo una dicotomía del ser y el parecer (Guerra, 1985). En este sentido, la novela femenina de vanguardia, ya en esa época “confiesa un esfuerzo por separar herencia y cuerpo, nombre y propiedad; abre un discurso cerrado y formula una nueva historia, al concebir una nueva totalidad de la mujer sin raíces en el pasado” (Masiello, 1985). Las mujeres de Bombal necesitan controlar la historia a la que están expuestas y ese será el punto de partida para ingresar a la profundidad de sus conclusiones. Desde esta perspectiva, ella fue capaz de contar historias que casi ninguna mujer se animó a contar. No es poca cosa.

**Bibliografía citada**

- Agosín, Marjorie. "Entrevista a María Luisa Bombal." *The American Hispanist*, n° 21, Indiana, nov. 1977. [www.letras.mysite.com/bombal12.htm](http://www.letras.mysite.com/bombal12.htm).
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica, Barcelona, 2000.
- Bastos, María Luisa. "Relectura de *La última niebla*, de María Luisa Bombal." *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, Vol. LI, n° 132-133, Julio-Diciembre 1985, pp. 557-64.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900, Crónica de Berlín*. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2016.
- Bianco, José. "Sobre María Luisa Bombal." *Diarios de escritores y otros ensayos*. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2006, p. 257.
- Bombal, María Luisa. "La historia de María Griselda." *Zig-Zag*, n° 2235, Santiago de Chile, enero 1948, pp. 55, 60-62, 65-66 [1946].
- . *La última niebla*. Nascimento, Santiago de Chile, 1941 [1934]. También contiene el cuento "Lo secreto" (1941) y "Trenzas" (1944).
- . *La amortajada*. Nascimento, Santiago de Chile, 1941 [1938].
- . "El árbol." *Sur*, n° 60, Buenos Aires, septiembre 1939, pp. 20-30.
- . "Las islas nuevas." *Sur*, n° 53, Buenos Aires, febrero 1939, pp. 13-24.
- Carggiolis Abarza, Cynthia. "El texto tejido en *La amortajada* de María Luisa Bombal." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 30, n° Especial, 2012, pp. 181-93.
- Clark, Zoila Yovanna. "Eco-feminismo en la narrativa surrealista." *Cuadernos de la CILHA*, Universidad de Cuyo, vol. 11, n° 12, 2010, pp. 59-68.
- Dennett, Daniel. *La conciencia explicada. Una teoría interdisciplinaria*. Paidós, Barcelona, 1995.
- González, Ostría M. "La cineraria en la niebla: acerca de la poética Bombaliana." *Anales de Literatura Chilena*, Año 14, n° 20, Santiago de Chile, diciembre 2013, pp. 101-16.
- Guerra Cunningham, Lucía. *María Luisa Bombal. Obras completas*. Andrés Bello, Barcelona, 1996.
- . "Estrategias discursivas en la narrativa de la mujer latinoamericana." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 683-90.
- . "Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber ser." *Revista Chilena de Literatura*, n° 25, Santiago de Chile, abril 1985, pp. 87-99.

- Llurba, Ana María. "El mundo mágico de María Luisa Bombal." *Gamma*, Universidad del Salvador, vol. 14, n° 36, 2002, pp. 6-13.
- Masiello, Francine. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia." *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, Vol. LI, n° 132-133, Julio-Diciembre 1985, pp. 807-22.
- Mayorga, Elisa. "El recurso de la imaginación en *La última niebla* de María Luisa Bombal." *Gamma*, Universidad del Salvador, vol. 14, n° 36, 2002, pp. 14-21.
- Mora, Gabriela. "Rechazo del mito en «Las islas nuevas» de María Luisa Bombal." *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, vol. LI, n° 132-133, Julio-Diciembre 1985, pp. 853-65.
- Orozco Vera, María Jesús. "La forma autobiográfica como configuración del discurso literario femenino en la narrativa de Marta Brunet; María F. Yáñez; María Luisa Bombal y María C. Geel." *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 23, Editorial Complutense, Madrid, 1994, pp. 295-313.
- . "La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas." *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, n° 12, 1989, pp. 39-56.
- Supervielle, Jules. *La desconocida del Sena*. Losada, Buenos Aires, 1941.
- Verdugo, Waldemar. "Entrevista a John Huston." *Mabuse. Revista de Cine*, junio de 2007. [www.mabuse.cl/entrevista.php?id=77898](http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=77898).

## Lo gótico femenino rioplatense como vehículo de preocupaciones posthumanistas en las novelas *La mujer desnuda* de Armonía Somers y *Bosque sin dueño* de Paulina Medeiros

Alicia Semiglia (Consejo de Educación Secundaria  
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, Uruguay)  
Java Singh (Universidad Doon, India)<sup>1</sup>

**Resumen:** Este trabajo echa una mirada posthumanista a lo gótico de dos escritoras rioplatenses, Paulina Medeiros y Armonía Somers. Cuando estas practicantes tempranas de lo gótico infunden en los animales, los árboles, las piedras y hasta en las briznas de hierba un poder amenazante o una capacidad consoladora, llaman la atención a los elementos no-humanos de la narrativa. El registro gótico facilita la línea de investigación sobre en qué consiste el condicionamiento pos-humano mediante tres modos: primero, re-vivifica lo no-humano para quitarle la pasividad; segundo, exagera sus dimensiones para lograr un impacto chocante y tercero, destaca la relación humana-no-humana como repositorio de la violencia hegemónica. Se examina el retrato de lo no-humano en dos novelas editadas muy cerca: *La mujer desnuda* de Somers (1950) y *Bosque sin dueño* de Medeiros (1955) para evaluar si su gótico ubicado en la mujer realiza un comentario sobre “nuestra relación con otros habitantes del planeta.”

**Palabras Claves:** Gótico femenino rioplatense, Posthumanismo, Continuum naturaleza-cultura, Patriarcado.

**Abstract:** The paper takes a posthumanist look at the gothic of two writers from Río de la Plata, Paulina Medeiros and Armonía Somers. When these early practitioners of the gothic infuse the power to threaten or a capacity to commiserate in animals, trees,

---

1. Alicia Semiglia es profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas, docente en Educación Secundaria y Consejo de Educación Técnico Profesional (Montevideo, Uruguay). Publicó reseñas en la revista *Tenso Diagonal*, escribió el prólogo de *Ruido blanco 5. Cuentos de ciencia ficción uruguaya*. Expuso sobre los escritores Paulina Medeiros y Vicente Salaverry en las Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (2015 y 2017), en el Coloquio internacional de Literatura Fantástica en el Instituto de Profesores Artigas (desde 2014) y sobre Paulina Medeiros y Armonía Somers en el IV Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico (Universidad Autónoma de Barcelona, 2019). También es egresada de la Escuela de Narración oral Caszacuento (Teatro Solís), dirigida por Niré Collazo (2020), e integra el Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya dirigido por el Dr. Claudio Paolini.

Java Singh es profesora de Español en la Universidad Doon en India. Recibió su doctorado de la Universidad JNU, Nueva Delhi. Su libro *Gendered Ways of Un-belonging* fue publicado por Cambridge Scholars Publishing en 2019, y su próximo libro *Posthumanist Nomadisms* está a punto de salir. Ha presentado ponencias en varios congresos internacionales en Barcelona, Boston, Philadelphia, Washington D.C., Pittsburgh, Montevideo, Toronto y Nueva Delhi entre otros lugares. Sus últimos artículos publicados en los EE.UU. abarcan los temas de inmigración y el Nuevo Cine Argentino. Trabaja principalmente en la escritura, cine y otras expresiones culturales de la mujer, sobre todo del Cono Sur.

stones and even in the blades of grass they call attention to the non-human elements in the narrative. The gothic register enables a line of inquiry about what constitutes a post-human consciousness in three ways: firstly, it negates the passivity of the posthuman, revitalizing it; secondly, it generates shock by exaggerating its dimensions, and thirdly, it foregrounds the human-non-human relationship as a repository of hegemonic violence.

**Keywords:** Femenine gothic, Río de la Plata, Posthumanism, Continuum nature-culture, Patriarchy.

*Recibido:* 30 de setiembre. *Aceptado:* 8 de diciembre.

En general se entiende que el posthumanismo se preocupa por la conservación del medio ambiente, el tratamiento justo de los animales y la fusión de la tecnología con la existencia humana. Entendido como tal, el posthumanismo reclama los derechos de todas las entidades no-humanas con que compartimos el planeta, sus aguas y el espacio ultraterrestre que lo rodea. La noción de ‘compartir’ conlleva borrar los límites y desmontar las vallas, así, el asunto de derrumbar las fronteras es clave para el abarcamiento posthumanista. Las escritoras que trata este trabajo –Paulina Medeiros y Armonía Somers– forman parte de este proyecto cuya estrategia de destruir las fronteras a niveles múltiples deriva en presagiar el lema posthumanista de Rosi Braidotti “«Nosotros» estamos en esto juntos” (*Transposiciones* 16, énfasis en original). Cada escritora lleva a cabo el desmantelamiento de estructuras jerárquicas de su tiempo utilizando lo gótico a su manera en dos novelas editadas muy cerca: *La mujer desnuda* de Somers (1950) y *Bosque sin dueño* de Medeiros (1955). El artículo está destinado a realizar una lectura novedosa de las obras seleccionadas. Se organiza en tres apartados: el primero permite conocer la postura de las escritoras ante el contexto socio-político de los cincuenta del siglo XX; el segundo revela los componentes imprescindibles de la gramática posthumanista de los textos; y el último intenta esbozar unos rasgos distintivos de lo gótico femenino que surgen de las novelas seleccionadas en las que se percibe una conciencia posthumanista.

Ambas escritoras se encuentran unidas no solo por su país de origen, Uruguay, sino por su estruendoso compromiso social. Medeiros trabajaba como asistente social y desarrolló una militancia activa en defensa de los derechos de la mujer. Es de destacar su apoyo al Movimiento Femenino de Ayuda a los Huérfanos Españoles luego de la Guerra Civil. En 1933, Medeiros fue encarcelada por su militancia contra la dictadura de Gabriel Terra. Después de su liberación comenzó a escribir bajo el seudónimo Aracy de Guanabara. En su primera novela resaltan los vínculos vitales de los obreros, inmigrantes, cos-

tureras y otros marginados sociales. A partir de la siguiente novela se comienza a percibir el sesgo fantástico cada vez más y el mundo no-humano socorre a los marginados. Con una conciencia poshumanista, Medeiros faculta lo no-humano en sus novelas fantásticas igual que lo había hecho con los marginados en la primera, de carácter realista. Somers era docente escolar y ocupó la Dirección de la Biblioteca y Museo pedagógico del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y fue invitada por el gobierno francés para que formara parte de un proyecto sobre reformas carcelarias. Ser consciente de su amplio compromiso social es imprescindible al leer su obra en la que la opresión de la mujer surge de los mismos códigos sociales que permiten la explotación de lo no-humano.

Pese a haber recibido el Primer Premio Nacional de Teatro por *Los almárgos del diablo* y un reconocimiento por la novela *La mujer de Barba roja*, los trabajos críticos referidos a la obra de Paulina Medeiros escasean, siendo éstos breves comentarios. Las únicas publicaciones (hasta donde llega esta investigación) que refieren a dos de sus novelas pertenecen una, a la española Myriam Álvarez y data del año 1998; recientemente fue publicada una tesis doctoral de 2015 en la que Laura García Borsani<sup>2</sup> aborda parte de su obra.

Es por esto que consideramos apropiado realizar una revisión de su narrativa que reafirme su valor a través de una mirada actual. Debemos destacar el reciente aporte de Salvadora editora de Montevideo, que se ha propuesto rescatar del olvido a dramaturgas uruguayas entre las que se encuentra Medeiros.

En *Bosque sin dueño*, Medeiros sintetiza dos novelas cortas, la antes nombrada *La mujer de Barba roja* y *Corazón de agua*. En ella se relata la historia de Adelfa a quien llaman “recién casada”. El modo de dirigirse a la protagonista como ‘recién casada’ guarda íntima relación con la concepción de la mujer relegada a las labores propias del hogar, imposibilitada de desarrollarse fuera de esta, inmersa en un orden patriarcal. Lo peculiar en esta novela, es que la protagonista tiene una hija sin intervención humana. Margarita es producto del deseo concedido por una garza. Al no ser concebida por Adelfa y Vargas, su esposo, el cuerpo de aquella, se puede asociar a la idea proclamada por Judith Butler:

La clásica asociación de femineidad y materialidad puede hallarse en una serie de etimologías que vinculan la materia con la mater y la matriz (o el útero) y, por lo tanto, con una problemática de la reproducción. [...] La configuración clásica de la materia como un sitio de generación u originación se vuelve particularmente significativa cuando explicar qué es y qué significa un objeto exige recurrir a su principio originador. Cuando no se la asocia explícitamente con la reproducción, la materia se generaliza como un principio de originación y causalidad. (58)

---

2. Laura García Borsani es nieta de Paulina Medeiros, agradecemos a Salvadora Editora y en especial a Leonor Courtoisie por habernos acercado a los familiares de la escritora, con quienes hemos mantenido instancias muy enriquecedoras para esta investigación.

Según los criterios establecidos por Butler, a Margarita le falta la materialidad porque no viene de la matriz. Sólo la posesividad de Adelfa, su madre sin matriz, le proporciona la materialidad. Esta carencia de matriz también se ve en otra novela rioplatense de la misma década. En *La mujer desnuda*, la protagonista renace después de morir sin aprovecharse de la matriz de *mater*. Ella no tiene un punto de origen normativo por eso, está obligada a desplegar una estrategia contra-normativa para reclamar su materialidad.

En 1950, Armonía Somers se vuelve una sensación cuando se publica su primera novela en la revista *Clima* (Salbarrey, n.p.). El lenguaje violento y la semiótica macabra de *La mujer desnuda* fueron tan duros que despertaron gran curiosidad sobre la identidad y el género de la escritora. Muchos críticos pensaron que fue escrito por un hombre y tal vez por un extranjero o un homosexual (Olivera-Williams, 28). Antes de convertirse en novelista, y durante gran parte de su carrera literaria, Somers trabajó como maestra y publicó sus obras de investigación en el campo educativo. Llegó a ocupar posiciones de cumbre en instituciones gubernamentales de enseñanza. María Cristina Dalmagro recurre a las contribuciones que hizo Somers en el *Boletín Informativo*, editado por el Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal, en su calidad de maestra e investigadora pedagógica para señalar sus preocupaciones principales en el campo sociocultural. En estos ensayos y artículos, Somers “reafirma su confianza en la ‘sangre joven’, derivando su denuncia hacia [...] la sociedad contemporánea, cuyos modelos no contribuyen a proporcionar una atmósfera saludable para su desarrollo armónico” (Dalmagro, 57). La crítica sostiene que las obras pedagógicas y literarias de Somers confluyen y se sustentan mutuamente citando la novela *La mujer desnuda* y el ensayo *Educación de la adolescencia* entre otras obras, como ejemplos de esta intertextualidad (63). Somers trabajó el tema del despertar sexual desde perspectivas fisiológicas, espirituales y sociales en este ensayo, y eligió el despertar sexual de la mujer para darle una representación estética en su primera novela. En ambas vidas paralelas, como funcionario gubernamental dentro del “sistema”, y como escritora rebelde que buscó un pseudónimo para mantenerse fuera del “sistema”, Somers abogaba por la inclusión de los temas tabúes en la conversación cultural y la política estatal.

La polémica sobre el género del autor de *La mujer desnuda* en el momento de su publicación sirve como punto de referencia para reafirmar la postura de la crítica literaria feminista que reconoce en la actualidad a esta novela como una obra sumamente ‘hembra’ en términos establecidos por Elaine Showalter: “obras autónomas para las que la experiencia de ser mujer es fundamental” (139).<sup>3</sup> Pese a su carácter ‘hembra’, la novela no se restringe a la oposición hombre-mujer, sino que abarca el tema en términos más amplios de relaciones de poder entre lo normativo y lo otro. La ubicación de la narrativa en el campo le da la oportunidad a la autora de plantear lo que Donna Haraway ha lla-

---

3. El original en inglés, traducción nuestra.

mado “relations of significant otherness” o ‘las relaciones significantes de otredad’ con animales, árboles, ríos y la hierba (9). La protagonista, Rebeca Linke, vive en la ciudad. En ocasión de la fiesta de su trigésimo cumpleaños decide, de repente, quitarse toda la ropa, subir al tren sin destino conocido y allí cortarse la cabeza. Después, la recoloca y se va al campo. Explica su decisión hacia el fin de la novela así:

en la fiesta de mis treinta años, hace pocas noches yo diera en mirar a los demás en la forma como serían otros treinta después, con las voces cascándose, el pellejo colgado que ellos se estiran a veces con los dedos para crearse un segundo de ilusión, el sexo con los verbos ya sin conjugar, y el miedo de morir desprevenidos al acostarse cada noche. Entonces, con un pretexto cualquiera, me fui a mi habitación, me desnudé para explorarme y ver que todo estaba aún en orden. Pero en un orden sin sentido, porque me dolía igualmente. La vida duele porque sí. (25)

Como evidencia del orden roto, Rebeca experimenta una serie de lo que la escritora llama “aventuras,” pero en verdad casi todos son un sinfín de agresiones provocadas por su estado de desnudez. El espectáculo de su cuerpo desvestido provoca el ataque de los hombres impulsado por la envidia de las mujeres. En la última “aventura”, la muchedumbre la persigue y Rebeca se suicida ahogándose en el río. Entonces, el dolor del que quería escapar solo termina con su muerte.

En *Bosque sin dueño*, la recién nacida tiene aspecto humano y es criada como tal, pero Adelfa consciente de su origen acompaña esa crianza con temor a que la garza se la quite. La mujer parece perder su supremacía frente al mundo animal. Se produce lo referido por Braidotti acerca de que “el postantropocentrismo destituye el concepto de jerarquía entre las especies” (84).

Margarita crece aislada, custodiada por Adelfa, quien la somete a constantes prohibiciones, llegando al punto de sujetar su pierna con una cuerda para evitar que salga al exterior. Le prohíbe el ingreso al desván, lo que provoca aún más el interés de la niña por conocerlo. Una madrugada en un descuido de su madre sube y encuentra un viejo atado de ropa. Al abrirlo la niña reconoce algo: “Muy afectada, Margarita colocó sobre su pecho, acariciándola, una cinta verde. Vargas la utilizaba sobre la correa de la mochila, cuando salía de caza. Era un recuerdo de la paterna época feliz” (86). El temor a que su madre la descubra hace que quiera salir de allí. Sin soltar la cinta decide abrir un tragaluz, quedando enceguecida por la luz del sol y empujada por el viento, es remontada hacia afuera y a punto de desplomarse sintió que se desplegaron dos enormes alas en su espalda. Al instante toda ella era un ave. No pudo gritar, un graznido salió de su garganta. Su metamorfosis le permite escapar y en esta transformación parece producirse una metáfora acerca de la idea expresada por Braidotti: “el punto sobre las relaciones posthumanas es comprender la interrelación entre humano y animal como constitutiva de la

identidad de cada uno. Es una relación de transformación o de simbiosis que se hibrida y altera la «naturaleza» de cada uno para poner en primer plano los motivos centrales de su interacción” (97). Adelfa advierte que su hija ha desaparecido. Enfurecida se viste con un viejo traje y sale en su búsqueda. Es confundida con una pordiosera y apedreada por unos chicos de los rancheríos. Tras su partida, la “Casa Blanca”, su hogar, desaparece. Cual vientre materno, parece expulsarla, sin tener posibilidad de retorno. Así comienza su peregrinaje a través de un inhóspito camino que la conducirá al “corazón del bosque”: “Los árboles la estorbaban, pero como la muy estúpida no cedía, ellos le propinaban muy serios remalazos [sic] sin consideración alguna. La infeliz tenía el cuerpo lleno de magullones cuando cayó” (95). De este modo la naturaleza le responde recíprocamente a su entrada imperativa.

Margarita, de manera opuesta a Adelfa se entrega y respeta lo denominado por Braidotti como “zoe”, expresándose como “fuerza dinámica de la vida en sí, capaz de autoorganización” y que permite la “vitalidad generativa”, “zoe” “como fuerza transversal que corta y vuelve a zurcir especies, dominios y categorías precedentemente separadas” (77). Con el objetivo de ampliar este concepto, citamos a Braidotti:

La vida, en vez de ser definida como propiedad exclusiva y derecho inalienable de una sola especie, la humana, sobre todas las demás, en vez de ser santificada como una tesis predeterminada, es entendida como proceso interactivo y sin conclusiones. Esta aproximación vitalista de la materia elimina los confines binarios entre aquella parte de vida, sea orgánica, sea discursiva, tradicionalmente reservada al *anthropos*, es decir, el bios, y la parte más amplia de la vida animal y no-humana, también conocida como *zoe*. (77)

Medeiros le proporciona la oportunidad de “zoe” en igual medida a Margarita-humana y Margarita-garza. La búsqueda desesperada de la hija, además de explicarse por amor filial, parece relacionarse al despertar de Margarita, y recuerda lo que sostiene Simone de Beauvoir: “Al crecer la niña es cuando surgen los verdaderos conflictos; ya hemos visto cómo deseaba afirmar su autonomía frente a su madre: a los ojos de ésta, ese es un rasgo de odiosa gratitud; se obstina en someter a esa voluntad que se escabulle; no acepta que su doble se convierta en otra” (289).

En frenética búsqueda de su niña Adelfa se convierte en el ser ‘abyecto’ de Kristeva y busca refugio en recursos no-humanos o posthumanos. Comienza a cavar y su cuerpo va quedando cubierto de barro e inmundicias, producto de deshechos animales. Como en un ritual, parece buscar también las fuerzas para renovarse y continuar en contacto con el estiércol, símbolo de poder biológico sagrado. A medida que se interna en el bosque, que en su oscuridad simboliza lo inconsciente, parece adentrarse en su propia oscuridad. Pensemos que para Jung, citado por Chevalier: “Los terrores del bosque, como los terrores pánicos, estarían inspirados por el temor de las revelaciones

del inconsciente” (195). Completamente cubierta de barro y queriendo limpiarse en la maleza percibe en lo alto de un árbol la presencia de una garza: “-Baja. [...] Límpiame, por caridad. Toda la suciedad del mundo, reside en mí. Alcanza una plumita. Una pluma blanca. Desfallezco entre la basura y este olor. El ave no la miró. Contemplaba el sol, ahuecando sus plumas. [...] Ya Adelfa había vislumbrado la cinta de Vargas, colgando de una pata” (123).

La cinta verde que la niña lleva consigo como recuerdo es percibida por Adelfa y comienza a adquirir relevancia dentro de la historia. La garza-niña no es reconocida por la protagonista, pero sí lo es la cinta que representa un elemento de unión entre ambas. La misma será hallada más adelante por Adelfa, ya gastada, descolorida. Parece simbolizar un cordón umbilical artificial, a falta de otro verdadero, pero con el mismo valor que aquél. De esta manera se sostiene la teoría no dualista de la interacción entre naturaleza y cultura, opuesta a la oposición binaria entre lo dado (naturaleza-cordón umbilical) y lo construido (cultura- cinta). La cinta terminará sujetando el cabello de Adelfa casi al final de la novela, tal vez como cierre, unión.

Agotada y temblando de fiebre, “recién casada” es sorprendida por un hilo de agua que se enreda en su pie, haciéndola caer. Así es vencida por el sueño. Al despertar se encuentra totalmente mojada y limpia, cubierto de hojas su cuerpo, tal vez como sugerencia del bosque para que tome un nuevo camino en “colectividad, unida en una misma acción y en un mismo pensamiento” (Chevalier, 573). En este sentido, vivir en colectividad implicaría una búsqueda de identidad, promoviendo una valoración individual y el aporte a la misma y en palabras de Braidotti “este sujeto es un ensamblaje móvil en un espacio de vida compartido que no controla ni posee, sino que simplemente ocupa, atraviesa, siempre en comunidad, en grupo, en red” (175). En relación a esta idea, en la metamorfosis de Margarita, puede observarse que al convertirse en pájaro la niña no olvida su estado anterior y al tocar tierra firme vuelve a ser humana. De este modo se alejaría de la dicotomía humano/no humano, según Braidotti, refiriéndose a que “los términos de esa particular interacción deben permanecer normativamente neutrales, al fin de permitir que los nuevos parámetros emerjan para el devenir animal del *anthropos*, un argumento que se ha silenciado en exceso a causa del prejuicio de la supremacía de la especie” (76).

En *La mujer desnuda*, entre las “aventuras” de Rebeca se destacan dos por sus matices posthumanistas y son las pocas que ofrecen consuelo a la protagonista. El primero es el encuentro entre la mujer y un caballo y la otra con una perra. Los animales retratados en el registro gótico sirven a tres propósitos: primero, el animal exterioriza la condición inefable de la mujer, segundo, muestra la incomunicación que existe entre ella y los demás de su propia especie –mujeres y hombres– y tercero, sobre todo, la fortalece.

El caballo entra en la narrativa montado por dos hombres del pueblo en una parodia de la imagen tradicional de los romances de caballería. Al ver a Rebeca desnuda, los gemelos abandonan la pradera y se alejan asustados. Cuando aparece el caballo, Rebeca opina, desanimada, que ella es “un blanco perfecto, sin posibilidad de escape” para los gemelos que volverán con todo el pueblo para asaltarla. Este pesimismo se convierte en confianza debido a su encuentro con el caballo y el episodio acaba con la declaración de Rebeca que “Me les escaparé” (40). Es un sencillo acto de ternura que le llena de confianza. La mujer quita la silla del caballo, y ve bajo las correas una llaga infectada. La pormenorización de los detalles macabros de la llaga pone de relieve la injusticia de abusos crónicos que ha padecido el animal. En este momento se establece una línea de vuelo deleuziana entre el animal y el ser humano, por consecuencia, el animal y la mujer se unen en un único animal devenir. La empatía entre ellos es tan fuerte que la herida transfiere a los pies de la mujer, ella siente el dolor del animal como propio. Rebeca empieza a hablarle al animal, pidiéndole consejos y compartiendo sus miedos. Somers no da voz a su animal ni gestos que lo tilden de antropomórfico, en respuesta a las preguntas de Rebeca,

El animal la miró interrogativamente por debajo de sus pestañas rubias, un poco grises, como una cortina vieja que ya ha olvidado la costumbre de quitarse el polvo [...] El ruido de sus dientes cortando el pasto era la única forma de atestiguar que el orden simple de los hechos estaba intacto, que ella no había desbaratado sus planes primitivos. (41)

Rebeca se inspira en ‘el plan primitivo’ del caballo en que no quita el polvo de sus ojos, entonces no ve el mundo con lente color de rosa y se nutre de lo que esté disponible. Aunque Rebeca no sobrevive al ataque del pueblo, el caballo vuelve antes de que muera para representar la liberación de la protagonista mediante la muerte.

Otro animal que tiene una presencia marcada en la novela es una mascota vieja. La perra pertenece a Juan, el amante devoto de Rebeca. La perra guarda la choza de su dueño y no permite que Rebeca cruce los límites de la casa. Incluso un vistazo rápido revela que la perra representa la condición de una mujer atrapada en su hogar, que vigila celosamente a cada persona y cada cosa que constituye su mundo pequeño y cerrado. Este ‘personaje’ representa la condición opuesta a la del caballo, la perra señala a Rebeca la violencia próxima que le acecha. Así, además de exteriorizar lo inefable y mostrar la incomunicación, libera a *La mujer desnuda* del miedo de lo imprevisto. Del hecho de que Somers escoja un animal trabajador y otro doméstico y sus géneros –el varón trabajador y la hembra domesticada–, surge un tipo de técnica posthumanista genérica. Procede señalar que en estos casos el cambio de género no cambiaría el ingrediente activo de los personajes-animales. Es posible imaginar una yegua que trabaja tanto como un caballo y un perro que se muestra tan posesivo como la perra. Concluimos la segunda

parte de la presentación diciendo que ahí reside una de las unidades básicas “de nuestra relación con otros habitantes del planeta” que busca Braidotti: en el mundo no-humano la diferencia del género no se deteriora en una relación desigual con el mundo humano.

Tomar una perspectiva espacial a los textos literarios establece un modo acorde a poner de relieve sus elementos posthumanistas si se ve lo espacial como un “lugar de actuación” y no un “lugar de acción”. En cuanto a la diferencia que matiza los dos abarcamientos, Mieke Bal ha observado que,

Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia [...] Por un lado sólo marco, lugar de acción. En muchos casos, sin embargo, se «tematiza», se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un «lugar de actuación» y no el lugar de la acción. Influencia a la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio (103).

Los espacios de las novelas sobresalen como elementos narrativos. En ambas, la narrativa abre con un cambio de lugar y lo espacial se mantiene como el motivo disparador por las decisiones de las protagonistas. Estas parecen percibir una relación entre el espacio que habitan y su condición social o familiar, por consiguiente, trasladarse de un lugar a otro es un componente necesario en su objeto más amplio de cumplir sus aspiraciones. Rebeca Linke deja su apartamento, sube al tren y se traslada al campo y después a un pueblo cercano en su búsqueda de una vida distinta a la de sus amigos de la ciudad. Adelfa Vargas “había surcado sin miedo un mar espeso” por entrar en el mundo doméstico. Cuando se siente decepcionada de su matrimonio y se encuentra aislada en su casa, se muda de habitación (Medeiros, 15). Rompiendo todo contacto con los demás seres humanos, se instala en el desván para realizar su deseo de tener un hijo. Entonces, en ambas novelas lo espacial presenta un lugar que actúa junto con las protagonistas en vez de ser un marco inerte para sus acciones. Aunque lo espacial juega un rol protagónico en ambas novelas, cada escritora adopta una perspectiva distinta ante él. La novela de Somers explora la extensión inmensa del campo y bosque, y la de Medeiros observa de cerca los lugares construidos que los personajes ocupan.

La primera parte de *Bosque sin dueño* enfoca el hogar rural de la pareja que se llama “la Casa Blanca”. La casa parece cobrar vida en el relato y funciona como una metonimia de las estructuras sociales que la desestabilizan. Como metonimia del matrimonio, la casa “que no tiene puertas ni ventanas” niega cualquier salida a la mujer y los demás que la habitan (15). Sin embargo, como un edificio que tiene “[postigos] y rendijas, sí,” no es una estructura sin aperturas, aunque sean diminutas. El narrador hace notar la función de los postigos: “sólo entre postigos se desliza cómoda la mano que concede limosna” (15). Una grieta quiebra la solidez de la pared y el postigo conecta el interior con el exterior. La lógica espacial difunde la separación de mundos supuestamente binarios. Además, mediante lo espacial, la escritora logra exponer las debilidades congénitas de las

relaciones injustas entre géneros, entre el ser humano y el medioambiente, y entre cualquier entidad dominante y la subyugada. El retrato del proceso de erigir la Casa Blanca, lo que es un hecho fantástico, traza esta debilidad congénita. La materia prima de la casa no se compuso de ladrillos y cemento sino con los vapores de una nube que se cansó por subir un cerro y se sentó en su promontorio. La oposición masculino-femenino entre el cerro y la nube parece seguir una línea tradicional hasta que esta se revierte, lo que provoca una interrupción de la percepción codificada. La oposición binaria se plantea por la materialidad, por los aspectos visuales, y las posturas físicas de los dos “personajes” posthumanistas. La nube se forma de los fluidos vapores de agua que se agrupan y el cerro es una entidad monolítica pedregosa. La nube parece vestida con atavío femenino de “enaguas” y por la falta de descripción equiparada del cerro se puede verlo desnudo (Medeiros, 8). La unión presenta una imagen cargada de peso sexual en que el símbolo fálico del cerro se reúne con una nube que recoge sus enaguas. Debido al encuentro sexual la entidad femenina pierde su forma y se hace invisible con el nacimiento de la Casa Blanca. Los cambios iniciales en la forma de la nube tienen un registro gótico. La forma liviana, flotante y vaporosa se hace “tan gruesa que por más fuerza que hizo, no logró levantarse. Quedó embutida en el asiento del cerro, escapándose rollos de gordura por todas partes” (8). El cuerpo distorsionado y postura agobiada de la nube evoca la imagen de una mujer encinta que se resigna a las obligaciones físicas y psicológicas de la maternidad. Este no es un caso sencillo del artificio literario de la prosopopeya porque los elementos espaciales no imitan a seres humanos, salvo en el atavío de la nube, y no adquieren ninguna capacidad humana. Así que se invita a pensar en una “espacialización” posthumanista que muestra la faceta injusta de una relación. Se exige una sensibilidad al género para reconocer el registro gótico de la espacialización. Como apuntó Ellen Moers, la crítica que acuñó el término gótico femenino en 1976, la intención principal de lo gótico es asustar, y la de lo gótico femenino es abordar los miedos sobre el parto y la sexualidad femenina. El parto siempre va acompañado de “el miedo y la culpa, la depresión y ansiedad,” pero en la mitología cultural y la literatura, normalmente, se celebra “el éxtasis, sensación de plenitud, y ráfaga de amor nutritivo que envuelven a la madre cuando sostenga, por primera vez, el bebé en sus manos” (Moers 93).<sup>4</sup> La destrucción violenta de la nube en la que “le descosió el corpiño, rasgándose las gastadas enaguas” (Medeiros 15) evidencia la distorsión producida en su cuerpo, la desecación de la humedad vital pueden evocar miedo sólo si se admiten cambios semióticos en la imagen de la mujer encinta, despojándose de las asociaciones de éxtasis y plenitud.

A pesar del fin trágico de la nube, se notan dos inversiones subyacentes de los atributos habitualmente relacionados con lo femenino y lo masculino. Es ‘la’ nube que posee la movilidad y la capacidad de crear nuevas formas. Así que es ella la agente de cambios

---

4. El original en inglés, traducción nuestra.

transformadores. De este modo, sin la participación de ningunos personajes humanos, la narrativa enfoca lo temático principal de las consecuencias de cualquier relación en que sólo una parte tiene que esforzarse incluso hasta que se agote.

El tratamiento de la relación injusta entre los géneros en *La mujer desnuda* también se nutre de lo espacial como “lugar de actuación” y lo gótico como un reactivo activado por la sensibilidad al género. En términos espaciales la novela establece un ritmo entre los lugares poblados y sitios abandonados en una rima resonante. Rebeca Linke se traslada de la ciudad a la finca, de la finca al bosque, del bosque a una casucha de troncos, de allí otra vez al bosque y después al pueblo y finalmente al río. Los lugares poblados y abandonados no son imágenes opuestas, se resuenan. Tanto el mundo vegetal como el mundo humano manifiestan fuerzas amenazadoras a las que Rebeca tiene que enfrentarse. Aunque la relación humano-animal se retrata en trazos suaves que expresan la solicitud mutua entre sí, la relación con la naturaleza es a veces antagónica y otras veces colabora. La narrativa extrae la oposición civilización-barbarie de la sociedad humana, y la pinta enteramente bárbara respecto a su comportamiento ante la mujer desnuda. La naturaleza no representa la barbarie que contrasta con la civilización, sino que la barbarie encarnada en el patriarcado de la civilización. Jamás se asocia la violencia de la naturaleza con la de los animales sino con la de los seres humanos, manifestando sus facetas psicológicas y físicas. Al empezar su recorrido por el paisaje ribereño, Rebeca se da cuenta de que la pradera no estaba “suave ni deshabitada como parecía serlo desde lejos. La vigilaban miles de ojos ocultos, la trituraban miles de dientes” aunque todavía no ha encontrado a nadie (Somers, 23). Los ojos ocultos que la vigilan pertenecen a los árboles que “le habían nacido de golpe, apretados, negros y con un cuchicheo que se hizo como la suma de todos los alientos sobre su rostro” y los dientes, a los espinos y zarzas que rascan su piel (22). Hacia el fin de la novela “las uñas de un árbol” le han abierto en el hombro una “desgarradura coma de zarpa” que tiene “tierra y briznas pegadas en la sangre seca” (96). Infundir los árboles, espinos, zarzas, briznas con el poder de hacer daño va más allá de personificarlos. Representa un esquema de deslizamiento de las fronteras entre represión interna y opresión externa. Rebeca no deja de sentir miedo incluso en la ausencia de agentes humanos de opresión cualquiera. La sensación de dolor que siente es una exteriorización espacial de su condición psicológica, la que ha sido transmitida a lo largo de los siglos de marginalización, explotación y dominación. Reconocer el registro gótico de los árboles que cuchichean, los espinos que atraviesan los pies tiernos y las briznas que se pegan a la sangre seca manifiestan la sensibilidad al género. La aflicción del psiquismo representado mediante lo espacial aumenta el patetismo al respecto a su condición corporal. Una instancia más del uso de lo espacial para mostrar la conciencia posthumanista se ve cuando Somers utiliza el flujo de conciencia para revelar lo que piensa el cura del pueblo donde Rebeca se alojaba durante la última

parte de su viaje. El cura representa la voz progresista en la narrativa. Quiere calmar a la gente para que no ataque a la mujer desnuda y no la culpe por desvelar la represión sexual de todos en el pueblo. Piensa en un sermón en que explicaría a su congregación que, “la madera [...] muere sin pudrirse, lo que es decir que sobrevive. El bosque no se pudre, ni aun el de los muertos, con los pies enterrados en las gusaneras. Se pudren, si, sus plantadores, y a veces sin morir, lo que es peor en cuanto al aire de vecino (Somers, 78). La conciencia del cura pone de manifiesto la multiplicidad de la semiótica del bosque y equipara “el otro naturalizado (los animales, el medio ambiente, la tierra)” con “el otro sexualizado (las mujeres), el otro racializado (los nativos)” o cualquier grupo subyugado (Braidotti, 31). Así a mediados del siglo XX, la novela ya anticipó la necesidad de ampliar el sentido de ‘nuestro’ mundo para que incluyera todos los otros de la tierra.

Al final de la novela, Juan, el amante de Rebeca y el único hombre que quiere protegerla, se somete voluntariamente a la muchedumbre del pueblo que lo mata “con sus picas, sus horquillas, sus palas” (107). Rebeca también se acerca a la muerte “en su último desnudo, en su definitivo intento de justificación sobre el féretro deslizante de agua” (123). Desde la perspectiva posthumanista, las muertes voluntarias de Juan y Rebeca no son actos de autodestrucción, sino que representan la preservación del “zoe”. El modo de morir los manifiesta como “sujeto[s] bioético[s] que asume[n] el pleno control de su existencia genética” (Braidotti, 108). Adelantando el tema de la muerte como resistencia del sujeto bioético, Braidotti explica que “el espectáculo de nuestra muerte está escrito desde siempre en filigrana en el guion de nuestra temporalidad, no como un límite, sino como una condición de posibilidad” (122). La perspectiva posthumanista no ve prácticas como “los desórdenes alimentarios y la melancolía, el *burnout*, los estados de apatía y desinterés [...] como autodestructivas, sino a tratarlas como fenómenos, normativamente neutrales, de interacción con y de resistencia por parte de sujetos específicos para la economía política de la mercantilización de todo lo vivo” (106).

Braidotti articula la resistencia subyacente en las prácticas, al parecer, autodestructivas, en el contexto de mercantilización de la vida, por analogía, la decisión de morir en el contexto de las posturas sociales ante la expresión abierta de la sexualidad femenina se puede ver como una resistencia por parte de Rebecca y Juan contra confines de la homogeneización obligada.

En relación al poder de encontrar apoyo en el mundo posthumano para romper los códigos situados, encontramos que, en la novela de Medeiros, Margarita consigue su liberación al convertirse en ave y el ámbito no humano la preserva de la crueldad de su madre, su hibridez le permite crecer, y la no dependencia masculina para ser concebida también libera a Adelfa; esta y la niña-garza se aferran a un elemento –la cinta-cordón umbilical– que les sirve de conexión con Vargas, desdibujando la frontera entre naturaleza y cultura.

En la obra de Somers, Rebeca, consigue evadirse del medio que la agrede a través de la muerte, pero es la presencia del caballo, indiferente en su libertad, adelantándose quien le devuelve aquella sensación de compenetración con “zoe”, según Braidotti, entonces la muerte se vuelve integración.

En ambas obras se destaca el valor de lo gótico al establecer una crítica que no se restringe a los binarios de masculino y femenino, ni animal-bestia y humano-sensible. Adelfa demuestra la manera en la que la problemática de género se trasciende al infundir ella misma una supremacía hegemónica en el tratamiento que dispensa a su hija luego del nacimiento de esta a su esposo. La relación madre-hija se puede ver como la metáfora del objetivo humano de dominar a la naturaleza, su niña es percibida como “lo otro”. En *La mujer desnuda*, Rebeca consigue establecer simbiosis con el mundo animal representado en el caballo y la perra, seres no-humanos que responden a una sensibilidad que no encuentra entre los humanos. Tanto Rebeca como Adelfa en su accionar, parecen acercarse a la concepción referida por Braidotti acerca de la mujer, que prefiere quedarse del lado “de lo que ya no se identifica con las categorías dominantes del sujeto, pero que no es aún del todo libre de las jaulas de la identidad, o sea del lado de lo que es diferente y sigue diferenciándose de sí, y por ende está cerca de zoe”, y consciente de ser percibida como “loba, criadora de múltiples células en múltiples direcciones”, “una incubadora” (98). Ambas decepcionan al poder hegemónico al no responder a lo que se espera de ellas. Adelfa, la madre, establece una conexión emocional con el animal fantástico, el único “zoe” capaz de cumplir su deseo de ser madre. Margarita, la hija, entonces nace como un ser híbrido, unificando los zoes humano-animal. En Adelfa, a través de las distintas manifestaciones de “zoe” –el lodo y las inmundicias que actúan como purificadores, así como el agua que la limpia y las hojas que la abrigan– constituyen elementos que colaboran y le brindan la posibilidad de dar un paso hacia su liberación. Rebeca revivifica su “zoe” con la fuerza vital de los zoes del caballo, de la perra y del río para salvarse de lo humano. El “zoe” inter-especie forma el núcleo de lo posthumano de ambas novelas.

### **Bibliografía citada**

Alvarez, Myriam. “La mirada subversiva de Paulina Medeiros.” *VI Symposium Internacional de crítica literaria y escritura de mujeres de América Latina*. Tomo II. Dirección de Iride Rossi de Fiori. Universidad Católica de Salta, Salta, 1998, pp. 23-36. [books.google.com.uy/books?isbn=9508510404](https://books.google.com.uy/books?isbn=9508510404)

Bal, Mieke. *Teoría de la Narrativa*. Traducción de Javier Franco. Cátedra, Madrid, 1990.

Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Gedisa, Barcelona, 2015.

- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducción de Alcira Bixio. Paidós, Buenos Aires, 2002.
- Chevallier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1986.
- Da Rosa, Juan Justino, "Los narradores entre el realismo y sus fracturas." *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I. La narrativa del medio siglo*. Dirección de Heber Raviolo y Pablo Rocca. Banda Oriental, Montevideo, 1996, pp. 93-144.
- Dalmagro, María Cristina. *Desde los umbrales de la memoria: Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Biblioteca Nacional, Montevideo, 2009.
- García Borsani, Laura. "Paulina Medeiros y su obra, o desde dónde ver a una mujer uruguaya del siglo XX." Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa, 2015. [Tesis]  
[run.unl.pt/bitstream/10362/15925/1/Paulina%20Medeiros%20%20y%20su%20obra%20o%20desde%20dónde%20ver%20a%20una%20mujer%20uruguaya%20del%20s%20xx.pdf](http://run.unl.pt/bitstream/10362/15925/1/Paulina%20Medeiros%20%20y%20su%20obra%20o%20desde%20dónde%20ver%20a%20una%20mujer%20uruguaya%20del%20s%20xx.pdf)
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, Madrid, 2006.
- Medeiros, Paulina. *Bosque sin dueño*. Galería Libertad, Montevideo, 1969.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Doubleday and Company, New York, 1976.
- Olivera-Williams, María Rosa. "Lo femenino delirante." *Romance Quarterly*, vol. 58, n° 1, January 2011, pp. 27-53.
- Showalter, Elaine. "Towards a Feminist Poetics." *The New Feminist Criticism*. Pantheon Books, New York, 1985.
- Somers, Armonía. *La mujer desnuda*. 1950. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2009.

## A configuração do insólito em “O Largo do Mestrevinte” (1958) de José J. Veiga

---

Marcia Machado de Lima  
(Universidade Federal de Rondônia, Brasil)<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo analisa a tensão que engendra a trama e, gradualmente, enreda o narrador em deslocamentos intensos, a significar, no ápice, a luta pela vida, em “O Largo do Mestrevinte”, conto de José J. Veiga. Porém, se o homem adulto atônito ignora a experiência, o mesmo movimento não é dado como opção ao leitor. O espaço torna-se *performer* e produz o estranhamento acerca do real. A partir das contribuições do estudioso espanhol David Roas sobre a desestabilização do real na literatura fantástica e de apontamentos sobre a performatividade, tanto no teatro como na sociologia, será abordada a configuração do espaço ficcional e como logra propor a questão “o que significa estar no mundo?” ao instalar o insólito.

**Palavras-chave:** Espaço-performer, Espaço literário, Insólito, José J. Veiga, Teoria da narrativa.

**Abstract:** The analysis of tension engenders the plot and, gradually, entangles the narrator in increasingly intense displacements, meaning, at its peak, the struggle for life, in “O Largo do Mestrevinte”, short story by José J. Veiga. If the adult man ignores your experience, the same movement is not given as an option to the reader. The space becomes a performer and produces strangeness about the real. Based on the contributions of David Roas’s studies destabilization of the real in fantastic literature and notes of performer space in theatre and comprehensive sociology, the configuration of fictional space will be addressed and how to manage the question “what does it mean to be in the world ?” when installing the unusual.

**Keywords:** Space-performer, Unusual, José J. Veiga, Narratology.

*Recibido:* 2 de setiembre. *Aceptado:* 7 de diciembre.

---

1. Doutora em Letras. Docente do Programa de Pós-Graduação Profissional em Educação Escolar - PPGEEProf da Universidade Federal de Rondônia-UNIR. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2872-8066>

## Considerações iniciais

Algumas ruas e, por elas, deslocamentos de um homem aflito. Aclives e declives delineados pelo movimento que não permite avançar: um lugar fora do mapa. Certamente, o narrador flagra-se indignado, pois estava certo sobre seu percurso: como agora está perdido? Ao redor do homem, há pessoas comuns em suas casas, talvez o observem, não temos certeza, com a placidez da perfeita ciência de onde estão. Nada além da vizinhança pacata de casas plenamente ordenadas, sem maiores perturbações: quintais com galinhas ciscando, roupas no varal, barulho de panelas batendo. Este é o ambiente inicial de “O Largo do Mestrevinte”, conto de José J. Veiga (1915-1999), publicado pela primeira vez no Suplemento Literário do Jornal do Brasil, em 1958. As ruas entremeadas, porém, fazem o narrador adentrar cada vez mais na trama, sob escolhas de caminhos para tornar a perder-se. Com o intuito de obter alguma pista, aproxima-se da janela de um quarto onde um menino parece absorto em seus brinquedos. A resposta e o desenrolar da conversa entre os dois promovem que o narrador se torne alvo de uma perseguição que se estende até o desfecho.

José J. Veiga, autor de *Sombras de Reis Barbudos* (1971) e do premiado livro de contos *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1958), traduzido antes da virada da década de 1960 para vários países, escreveu o conto que analisaremos. Parte da obra ganhou reedição recentemente pela Companhia das Letras. Na esperada e relevante apresentação, Silvano Santiago (2015) apontou como a obra veigueana permanece revisitada, pontuada que está, apenas, pela crítica que o coloca como precursor do fantástico por um lado e de uma literatura engajada contra o estado de exceção por outro. Na verdade, a presença do insólito no campo literário brasileiro também precisa ser revisitada, tanto em relação a seus marcos históricos como sua lista de autores, conforme a pesquisa densa sobre o insólito no Brasil realizada por Maria Cristina Batalha (Matangrano, y Batalha, 2014).

O aspecto da obra de José J. Veiga que nos traz a esse artigo, nos mobiliza desde a pesquisa anterior: “*Narradores e clandestinidade em contos de Os Cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga: uma possibilidade de discussão sobre o espaço ficcional*” (Lima, 2016). Tanto a fortuna crítica, como a teoria literária sobre o fantástico permitiu discutir o que nos afetava –ou convocava– especificamente. Interessa-nos os recursos estilísticos do espaço ficcional como agenciadores do insólito em cinco dos contos publicados em *Os Cavalinhos de Platiplanto*, obra de estreia de Veiga, em 1958. O trabalho que apresentamos neste artigo leva em consideração o aprendizado até aqui, a melhor compreensão sobre a posição de Veiga no contexto da literatura brasileira pontuada pelos críticos, para abordar outra entrada nos contos de Veiga publicados no final dos anos 50. Manteremos nosso olhar para a configuração do espaço ficcional e como

funciona para a produção do efeito fantástico, mas focalizaremos um conto que não figurou no *corpus* da pesquisa acima mencionada.

De fato, o espaço ficcional é uma temática relevante para os estudos da narrativa de José J. Veiga. Ao relermos os romances, novelas e contos do autor, publicados depois de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, especialmente aqueles com edição na década de 1980, percebemos que a centralidade do espaço manteve-se e apresentou-se notável desde os títulos, e principalmente como mote para a trama. No premiado *De Jogos e Festas* (1980), as duas novelas e o ensaio enfeixados no livro tratam das contradições nas relações sociais integradoras e muito fixadas, sempre permitindo que espaços pouco valorizados culturalmente funcionem lado a lado e, muitas vezes, entremeados. Como habitamos este mundo, ou às vezes com ele rompemos, ou ainda, ao contrário, como nossos corpos sucumbem a ele parece ser o mote dos três textos. Em outra obra, o romance *Aquele Mundo de Vasabarro* (1982), se o leitor tiver o ímpeto de tomar o título em primeiro lugar, verá ali indicado que um lugar estará no centro da história. O reino inventado de Vasabarro permite, e sua existência atua, para colocar em questão as relações políticas travadas entre os estamentos nos quais os personagens estão encerrados –o mundo contido em uma única habitação. Nos textos de criação veigueanos, o espaço atua na trama.

Neste trabalho, pretendemos nos debruçar sobre o espaço ficcional veigueano na sua performatividade. No conto “O Largo do Mestrevinte”, o espaço ficcional demonstra sua força sob o estilo refinado de José J. Veiga para a configuração do insólito que caracteriza o seu texto literário. Com o termo *performatividade* queremos mobilizar a atuação dos elementos espaciais do universo ficcional para o desenrolar da trama, mas principalmente para fazer irromper o insólito.

### **Um enigma inquietante**

No início de “O Largo”, o narrador encontra-se no limite das próprias condições de manter a persistência. O homem espanta-se o tempo todo, primeiro com o fato de não encontrar o que procura: “Já fazia bem umas duas horas que eu andava no sol quente da tarde, subindo e descendo, indo e voltando, sem nunca chegar. Se as indicações eram certas, o largo que eu procurava devia estar naquelas imediações, no fim de uma daquelas ruazinhas de casas novas –não tem o que errar, me disseram” (Veiga, 1996 57).

Depois com a sensação de não ser notado, embora fizesse força para sê-lo: “[...] Cheguei a pensar que o largo não existisse, mas antes de desistir resolvi perguntar ao menino. Encostei na janela e fiquei esperando que ele levantasse os olhos para mim, não queria assustá-lo com a minha voz [...]. Mas aquele menino ou estava muito distraído ou

não se incomodava de ser observado” (Veiga, 1996 57). Talvez fosse normal considerar a voz de um adulto como algo a inspirar respeito a uma criança, plenamente aceitável e lógico que o narrador se espantasse com um menino qualquer e mal educado. Contudo, pensar no espanto provocado pelas indicações erradas dadas pelos transeuntes, sem dúvida, coloca o narrador e o conto, sinuosamente, nos deslocamentos, o que ampliará gradualmente a tensão.

Tossi discretamente, mas numa altura capaz de chamar a atenção dele. Pois nem assim ele olhou. Pensei em ir saindo disfarçado, mas tive medo de tropeçar nos próprios pés [...]. Criei coragem, tossi mais uma vez e falei alto: –Desculpe interromper, nêgo. Você sabe onde fica o Largo do Mestrevinte? Ele levantou os olhos tranquilamente, como se já estivesse esperando que eu falasse, e ficou me olhando distraído, parece que pensando em outra coisa, cálculos lá dele, de equilíbrio do papagaio, as pontas da tesoura voltadas para cima, a mão esquerda segurando o papel na mesa. Repeti a pergunta, ele piscou como acordando, fixou os olhos em minhas mãos no peitoral da janela. (Veiga, 1996 58)

Porém, um desenrolar improvável instalará um enigma. Surge na narrativa a falsa pergunta que, de um golpe, turva a cena: “–Deixe eu ver as suas unhas”.

Transgredir o real, para a literatura fantástica, é lograr colocar em questão exatamente o sentido prático que organiza o mundo familiar do leitor e seus esquemas de percepção, constituídos socialmente. Qual o sentido de um homem feito ser alvo de tanta desfaçatez por parte de um moleque?

Depressa escondi as mãos nos bolsos, e compreendendo que estava perdendo tempo ali virei-me para sair. No virar notei que o menino pulava a janela e avançava para mim com a tesoura erguida. Recuei uns passos e levei a mão ao bolso de trás, como tinha visto um homem fazer numa briga no mercado [...] O truque deu certo. O menino parou desapontado, abaixou a tesoura para eu ver que o perigo tinha passado e voltou de cabeça baixa para a sala sem tocá-la com os pés, só apoiado nas mãos e jogando o corpo de lado. Arrependi-me de tê-lo assustado tanto. (Veiga, 1996 58-59)

No momento em que a irritação se tornou indignação, o jogo pareceu enveredar para um enfrentamento. A racionalidade parece ter ganhado o jogo: afinal, o homem adulto tem as experiências dos anos. O inquietante instrumental, que apresenta perigo de mutilação apenas para quem não domina o seu manuseio, passa a compor como outros objetos nova observação do narrador.

O quartinho dele dava para a rua, e pelo jeito era também sala de estudo e de estudo e de brinquedo: mapas e gravuras nas paredes, livros em cima da mesa e uma prateleirinha de caixote com a tinta ainda cheirando fresca, e no centro do quarto uma bancadazinha de carpinteiro com serra, torno, furadeira, cepilhos, tudo arrumadinho certo. O menino estava cortando papel para fazer papagaio, o grude já pronto em uma lata em cima da mesa, com uma lasca de tábua dentro. (Veiga, 1996 60)

O movimento dos objetos do universo infantil à enumeração passa a fazer conviver a indignação do adulto com o inquietante. Claro estava mas a descrição infantilizava o que o campo de visão insistia em alertar: o *bunker* de um líder? Mesmo repleta de diminutivos, na cena de quarto infantil capturada pelo narrador - homem adulto, que julga, confere atributos a tudo e a todos, dominante - cumpre a função diegética de instalar o evento fantástico.

Se a cada regularidade constatada, o leitor consolida as suas representações acerca dos objetos do mundo, ao longo da leitura será colhido pela desestabilização que irrompe no texto fantástico. Contudo, os objetos e elementos da ambientação não estavam estáticos porque o narrador e o menino estavam envolvidos em processos diversos entre si, afetados que estavam por outras ações em curso. A ambientação, porém, a partir de agora, sem escapatória, segue marcada pelo conflito entre o menino e o homem.

Temos que a tensão se instala pelo recurso do uso dos diminutivos, como antes pelo julgamento do narrador sobre a desorganização espacial que lhe escondia o largo, desde sempre o lugar de sua verdade, para ele irrefutável. Encontrará a verdade –encontrará o largo– até o desfecho?

Os deslocamentos dos personagens são os delineadores dos caminhos que vão mudando em extensão e dimensões: longínquas, inacessíveis, muitas e largas ruas e, no segundo seguinte, o espaço entre um personagem e o narrador é apenas o de um muro capaz de ser vencido de um salto por uma criança. Inusitadamente, o movimento revela a arquitetura do entorno: os objetos, o jogo entre ausência e presença a anuncia. Algo, nem sempre previsível em um circuito repletos de declives faz transbordar a cartografia. A cada objeto, situação, personagem, elementos do espaço trazidos à tessitura do conto, torna-se possível observar as regularidades do cotidiano representado. Do ponto de vista social, é sobre as expectativas acerca do real que o leitor constrói o sentido regular para as coisas e eventos da vida, admite a lógica que se coaduna com esquemas de percepção do sentido prático. O insólito abala as certezas que a lógica oferece para a apreensão do real.

Se é capaz de encerrar lugares, objetos e personagens, o espaço ficcional no conto fantástico, enfim, deixa de sustentar a lógica que rege a vida dos habitantes –ou a lógica cartesiana que os habita– e agora está diretamente problematizado. De Julio Cortázar a David Roas, os teóricos parecem aproximar-se da posição acerca de que algo, para adquirir o status de insólito, instala a suspeita sobre o real, demonstra que ele é falso em suas métricas e categorias mais ou menos harmoniosas. O mundo continua o mesmo, porém, com aberturas, frestas, limiars e sob suspeita, como atesta o quarto do menino descrito pelo narrador, mesmo arraigado a sua adulez. Provocativa a abordagem de Paulo Asthor Soethe:

Opto por sua definição [do espaço ficcional] em literatura como fruto da percepção de um sujeito ficcional diante de seu entorno e dos objetos, como resultado desse poder do sujeito sobre o mundo. Só há, em literatura, espaço sobre o qual se possa falar, espaço que seja percebido por um sujeito em sua presença no mundo. (Soethe, 2007 223)

Na composição do espaço, pelo deslocamento dos personagens, entram os objetos percebidos pelos narradores, em arranjo tecido em suas narrativas, imersos que estão em intervenção no mundo. A espacialidade nos títulos, de certa forma, instiga na mesma direção. Pois bem, então, o espaço atua na obra veigueana.

### **Encontre um portão aberto: o fantástico de linguagem**

De fato, a fortuna crítica da obra de José J. Veiga apresenta posições em diferentes linhas, sempre instigantes, chamando a atenção para as escolhas estilísticas presentes na obra de criação, entretanto formam um arco bastante variado de processos de análise. Em trabalho anterior, destacamos as posições da crítica:

observamos que, internamente ao conjunto de trabalhos dedicados à análise da sua obra, há utilização de termos variados para classificar a obra veigueana, desde o “absurdo”, o “insólito”, o “estranho”, o “grotesco”, às vezes tomados como termos sinônimos. Também verificamos a atribuição dos termos “realismo mágico”, “fantástico maravilhoso”, incluindo-se neste rol, associações com os termos “metáfora”, “alegoria” e, em alguns trabalhos, com o movimento surrealista. (Lima, 2016 47)

As entradas abertas pela crítica, apesar da variação que apresenta, lograram ratificar a consideração de José J. Veiga como autor de literatura fantástica. Mais do que isso, a referência à configuração do insólito veigueano para os críticos e estudiosos relaciona-se diretamente com os recursos estilísticos dedicados ao espaço (Lins, 1977; Dantas, 2002; Lima, 2016). Ao privilegiar o espaço ficcional, Veiga definiu a força e a forma da sua narrativa em cujas linhas habitantes de cidades do interior, grupos culturais multifacetados são provocados por eventos entrelaçados com o cotidiano de pessoas comuns. As tramas enredam as pessoas comuns em entrelinhas do real, que sempre estiveram ali, mediadas por relações de poder das quais não escapam. A tensão permanente é sustentada pela escrita refinada. Veiga propõe aos seres de papel, de certo modo, um confronto com seu entorno, susceptíveis que são ao poder, colocando-os em conflito com aqueles que o mantêm.

Reconhecer a ambientação e, no jogo que se faz, a tensão a partir dos objetos e cenários comuns, fazem perceber o espaço funcionando. Os elementos presentes no espaço ficcional denotam, explodem o entorno da ação, ou seja, o mundo representado e culturalmente aceito. O espaço não está inerte.

espaço literário como conjunto de referências discursivas [...] a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira afetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, entorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. Esse entorno constitui o entorno da ação e das vivências das personagens. (Soethe, 2007 233)

Soethe propõe pensar os personagens e o narrador, de certa maneira a desenhar o espaço em composições diversas com os elementos, desde os objetos e a posição dos corpos até a organização dos contornos do território onde circulam. Instiga verificar que o espaço reage, responde, está presente na trama. É provocador pensar nos seres de papel veigueanos como a ter seus contornos também definidos pela ambientação muito tensa pelos conflitos que convocam à trama. Os dilemas que campeiam nos relatos são a resposta dos seres de papel. Seu transitar no mundo é o pleno processo, em um mundo que não lhes permite ficar alheios. Deste modo, *o que significa estar no mundo?* pergunta proposta pela arte literária, torna-se a pergunta que abre para o insólito que permeia a vida.

Dentre os teóricos do fantástico, o espanhol David Roas traz o espaço para o centro da análise tornando-o pressuposto mais importante (Roas, 2012; Roas, 2014) porque o texto terá êxito em instalar uma dimensão fantástica quando o mundo ficcional for como aquele culturalmente aceito. Em entrevista para Souza, Veiga parece concordar com a perspectiva de Roas. Narrador e personagens no seu percurso pelo mundo, permitem capturar a sugestão de que há, no real, “camadas de realidade que não estão à mostra” (Veiga, 1990 apud Souza, 1990 51).

No entanto, o efeito fantástico irrompe em pleno território ficcional homólogo ao contexto sociocultural do leitor, que o reconhece, mas vê a trama sendo tecida, provocada por fenômenos e situações para as quais se suspeita não haver referências. O real, plenamente reconhecido, cria o efeito insólito que, para Roas (2017), é a perturbação das certezas. O pesquisador enfatiza, porém, um dos sentidos da palavra realidade: mobilizar referencialidade determinada e objetiva, capaz de constituir o mundo do qual se trata no texto literário, gerando expectativas no leitor (Roas 2017).

À luz da pergunta *o que significa estar no mundo?* é possível ver que o narrador preferiu demonstrar poder, usar a artimanha que um dia permitiu que um homem enfrentasse uma briga de bar.

A outra cena a ser destacada aparece logo na sequência, na esteira da anterior, consideramos plenamente marcada pelo movimento do narrador, plena do insólito que se anunciava:

quando virei a esquina percebi que ele já se comunicava com outros por meio de assovios, como eles fazem quando querem convocar uma reunião de emergência.

Entrei numa rua comprida, de casinhas recuadas entre árvores, eu só via muros e cercas e partes de telhados nos vãos da folhagem. Nem que eu tivesse asas não poderia alcançar o fim da rua antes que eles aparecessem organizados. (Veiga, 1996 59)

A palavra “medo”, ainda na argumentação de Roas, devido aos sentidos convencionais que mobiliza, é pálida tentativa de *representar* o que precisa tomar o íntimo do leitor “assaltado pelo impossível” (Roas, 2012 136).

Lembrei-me que os meninos daquela zona eram conhecidos pela ferocidade, não fazia muito tempo eles tinham enforcado um afiador de facas só porque ele não quis tocar Escravos de Jó com uma lâmina no esmeril; o homem ficou pendurado em um poste dias seguidos, os moradores da rua proibidos de tocar nele, até que numa noite de tempestade o corpo caiu e foi levado pela enxurrada. (Veiga, 1996 59)

A cena acrescenta tensão. Se o narrador inicia o conto aflito e indignado, atacado pelas circunstâncias que não se sustentam, mas que o impedem de encontrar o largo, a perseguição dos meninos o faz lembrar de algo: o narrador compreende o perigo extremo a sua volta. Porém, causa estranhamento que soubesse da ocorrência anterior com o afiador de facas, e fosse ao mesmo lugar incorrer no mesmo erro terrível. Afinal, “não fazia muito tempo” (59). O terror ou o medo são convencionalmente associados ao confronto do real e do irreal, normal e sobrenatural. Roas (2014) propõe abordar o fantástico literário pelos recursos de linguagem, pela forma que ganham o fenômeno e as situações que fazem a narração crescer em intensidade, em movimento no desenvolvimento da trama. Vejamos: Es cierto que la narrativa fantástica [...] ha evolucionado hacia nuevas formas para expresar esa transgresión que la define: muchos autores contemporáneos han optado por representar dicha transgresión mediante la ruptura de la organización de los contenidos, es decir, en el nivel sintáctico” (Roas, 2008 108).

Para a literatura fantástica de Roas, o insólito irrompe no território pelos recursos da linguagem, muito mais pelo que é efetivamente omitido na letra do texto, muito mais pelo elipsado nas entrelinhas. Desorganização dos objetos ou uso incomum em cenários cotidianos, deslocamentos dos personagens que anunciam uma espécie de labirinto, sons de altos decibéis que são audíveis para uns e não para outros ensejam que o real não é uno ou o que os olhos capturam e descrevem de modo bem aceito.

Veiga produz a desorganização dos objetos e, exatamente, dos sentidos comuns para as coisas do mundo. A violência que assoma à cena de perseguição pelos labirintos no qual se tornam as ruas que deveriam dar no largo, não vem pelo sobrenatural, mas em termos que talvez pudéssemos encontrar na coluna policial dos jornais. Contudo, Roas aponta que:

Insisto, pues, en que lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra

lógica –también construida– que es nuestra visión de lo real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir: de ese modo, cuando esos dos órdenes –paralelos, alternativos, opuestos– se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, absurda e inhóspita. Y no sólo eso, sino que en los relatos fantásticos, el fenómeno imposible es siempre postulado como excepción a una determinada lógica (la de la realidad extratextual), que organiza el relato. Por eso nos inquieta. (Roas, 2008 113)

Temos, então, o adulto dono da sua voz e da sua experiência em pleno embate com o menino mestre do ofício e da expertise infantil, em um lugar que não se presta às convivências, às permanências. Ao não se submeter à risca às regras, arrogante, sem entender plenamente sua atitude aristocrática e hierarquizante enquanto tal - aspecto denotado quando o narrador pensa no menino como alguém que o trata “com pouco caso” - não conseguiu alcançar seu objetivo. O adulto, sua voz e sua experiência, seu poderio, tudo o que representa, perde o embate.

Encontrei um portão aberto e entrei. Felizmente o jardimzinho era muito maltratado, cheio de capim alto dentro e em volta dos canteiros. Agachei-me numa moita e fiquei esperando que os meninos passassem [...]. Eles já vinham subindo a rua montados em bicicletas, os pneus mordendo o chão [...]. Um boleava um laço, que zunia no ar por cima do muro. (Veiga, 1996 59)

Ruir com a linha limítrofe que oferece o lugar de segurança para continuar a compreender o mundo com a lógica socialmente constituída e, no mesmo movimento, problematizar os esquemas de percepção racionais, tanto quanto os consensos sociais e culturais, este é o objetivo do fantástico, segundo Roas (2014). Na discussão sobre os contos veigueanos em pesquisa anterior (Lima, 2016), Roas nos propôs pensar sobre o grau de interpelação do real presente nos seus contos. O leitor tem chances de ser provocado pelos recursos expressivos utilizados pelo autor no texto de criação. O insólito mostra a realidade como algo não tão certo assim: “dessa maneira, o relato fantástico nos situa inicialmente dentro dos limites do mundo que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para em seguida rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual em que ocorrem os fatos neste espaço cotidiano” (Roas, 2012 122).

A desestabilização da lógica socialmente constituída e da percepção do mundo gerada por ela, portanto, é o resultado esperado do processo de leitura e a consequente mudança da percepção de real do leitor. Imprescindível, no modelo de Roas, que o leitor continue vendo a si mesmo como parte do contexto sociocultural, mas passe a suspeitar do seu entrelaçamento e, no mesmo movimento, coloque sob suspeita a concepção de real racional, tácita e ideologicamente aceita. Na verdade, do real que envolve o leitor à representação do real no texto literário, que atende às condições do fantástico, a me-

dição não precisa ser realizada pelo evento impossível, a título de produzir o efeito. O efeito de transgressão do fantástico ocorre pela falta denexo entre os eventos narrados, do ponto de vista da sua comparação com parâmetro de evento possível.

O labirinto é um dos modos como a linguagem faz emergir o insólito, se tomarmos o ponto de vista do narrador e os seus deslocamentos. Chegamos a esta imagem muito provocados pela análise de Marisa Gama-Khalil (2008) sobre o conto “Duelo”, de Guimarães Rosa. Nele, o labirinto se constitui ao longo da narrativa pelo modo repleto de sinuosidades, mudanças de direção, longe de formar linha reta formando oposições e delineando o espaço na narrativa (Gama-Khalil, 2008 42). Em “O Largo”, reconhecemos o delineamento labiríntico. Encontramos a representação da arquitetura de labirinto que funciona para compor o efeito fantástico de transgressão, tanto nas idas e vindas do homem por horas em um espaço delimitado, mas que o leva sempre a ruas sem saída, como na sua fuga pela rua comprida ladeada com muros e cercas, na qual acha um lugar para se esconder,

Afinal, trata-se de “O Largo”. Colocando o contexto sociocultural como eixo, o largo é uma escolha interessante, bastante específica, para o título do conto. Aponta para uma forma existente no espaço de uma cidade, interna a ela, participante dela como uma das micropeças que a estruturam. Dito de outro modo, uma singularidade que, interrelacionada a outras, a organiza. Contudo, podemos perguntar qual a funcionalidade de um espaço desses que não se deixa acessar? É sua ausência no universo ficcional veigueano do conto que o promove a recurso estilístico a cumprir seu papel, a participar, a compor a elaboração do relato do narrador personagem e instalar o insólito.

### **Espaço-performer**

Se a naturalização das explicações ganha maior abrangência, o evento fantástico precisa das nuances capazes de produzir seu efeito. A irrupção do insólito acontece, mas não permanece ao nível textual: extrapola-o, alarga-se e excede o texto. Transborda.

Materializando-se como elemento estético que provoca o leitor até à inquietude, o espaço funciona performativamente e, neste ponto, a contribuição da sociologia de Pierre Bourdieu (1989) adensa a reflexão. Para discutir o poder simbólico, o sociólogo aborda a realidade como espaço construído pelas relações entre os sujeitos, os objetos e propriedades que participam das relações e, principalmente, os deslocamentos dos agentes em campos diversos que geram, por sua vez, implicações nestas relações. A realidade é posta em questão quando os analistas conseguem apreender os objetos de um ângulo imprevisto (Bourdieu, 1989 20), que realça suas relações de propriedade e de valor simbólico entre eles e os sujeitos. Observar a própria tessitura da relação entre os

sujeitos e os objetos revela esta condição. Se não é uma ideia aceitável para Bourdieu (1989 129), nos seus estudos sobre o poder simbólico, que se conceba os sujeitos como passivos à mercê dos acontecimentos, por outro prisma, o espaço participa da construção das representações.

Portanto, produzir o movimento de colocar a realidade em questão não prescinde de um estranhamento por parte do analista, o que é um movimento homólogo ao do estudioso do fantástico literário, ao menos quanto à tensão que precisa mobilizá-lo ao longo do desenvolvimento da trama. Em “O Largo do Mestrevinte” são os recursos dedicados ao espaço ficcional que colocam corpos, objetos e elementos espaciais outros presentes na cena a interferir, a provocar que o espanto se faça. Veiga logra colocar dúvidas sobre os esquemas de organização muito aceitos e naturalizados do mundo da cultura, instalando, de certa forma, um espaço-performer.

O espaço-performer de Veiga, no encontro com narrador e personagens, instala o recorte próprio ao conto. Temos a captura do fragmento de vida transcorrendo, a constatação de que o início e o final do conto ensejam considerar anterioridade e continuidade, das quais nunca teremos notícias. Cortázar oferece alguns pontos para discutir o gênero conto, que permite compreender a trama do conto como a captura do fragmento de vida. O conto bem realizado, na abordagem cortaziana, precisa permitir ser lido entre trinta minutos e três horas, lograr estabelecer seus arredores em torno do evento único, para aquela coisa viva que “coagula nele” (Cortázar, 2013 151). No mais, e vem a bela imagem, um conto se faz quando o autor captura o “tremor de água dentro de um cristal” (Cortázar, 2013 151).

Eis o problema técnico do conto, também abarcando o gênero. Na mesma linha, Cortázar o coloca, porém, como um problema instigante: “porque o conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal” (Cortázar, 2013 150). Então, o conto se desloca no fragmento, talvez permitindo pensar que é agora espaço-tempo. Convive bem, no entanto, com a transitoriedade.

Os deslocamentos do narrador de “O Largo” não encerram no desfecho a provocação que o espaço ficcional veigueano produz. Guardados os limites das especificidades entre as artes, o Teatro propõe que a performance mobiliza a transitoriedade.

o que chega ao público [no teatro] é parte de um longo processo, que não começa ou termina com a ação ou o evento proposto pelo artista; a estrutura hierárquica é mais horizontalizada e flexível em relação aos papéis desempenhados por cada um dos participantes no processo de criação; o texto nunca está finalizado, pode ser, ainda, apenas um roteiro ou guia sujeito a alterações constantes; raramente se representa ser outra pessoa (personagem), é a identidade do performer que se desvela frente ao público nas ações por ele propostas. (Icle, y Bonato, 2017 08)

A força dos recursos dedicados ao espaço ficcional no conto “O Largo do Mestrevinte” demonstra que tudo ocorre no recorte de um processo iniciado antes. Do mesmo modo, o espaço-performer veigueano sempre coloca o leitor sujeito a se espantar ao notar seus objetos, sua disposição, seus contornos, seus usos.

### **Considerações finais**

A inquietação resultante da leitura dos contos de José J. Veiga publicados em final da década de 1950 parece colocar a questão: o que significa estar no mundo? O espaço se propõe central na pergunta, em desdobramento, central também em “O Largo” desde o título e em toda obra de literatura fantástica do autor.

Em “O Largo do Mestrevinte” (1958), os dados da realidade que compôs a representação da regularidade cotidiana –um largo, um menino, brinquedos, pessoas em suas casas, ruas, jardins– foram atacados pelos deslocamentos dos personagens. E cada objeto, em suas relações com o real, passa a ser alvo de suspeita. O fenômeno impossível questiona a matriz, os códigos e os parâmetros com os quais o real é interpretado e definido pela racionalidade. Os recursos estilísticos empregados para representar o real no texto literário fantástico, portanto, foram os problemas para os quais a criação precisou encontrar as saídas que citamos nas sequências destacadas.

Encontramos nos contos de José J. Veiga, a escrita refinada que propõe questões aos seres de papel, susceptíveis às vicissitudes do seu percurso identitário representacional como “crianças” e “adultos”. Questões que insistem até implodir a percepção do real por parte de narrador e personagens, embora, nem sempre com impacto suficiente para modificar as relações. Em “O Largo”, a tensão que se instala interpela o narrador que expôs a carne aos eventos terríveis e sua escolha foi manter a sua representação intacta. O leitor talvez não tenha tido a mesma chance, aquilo que para ele está bem assentado no real talvez tenha sofrido algum abalo. Não podem escapar, personagens e leitores, da força da pergunta “o que é estar no mundo?”.

Em última instância, o conto é a própria provocação de José J. Veiga ao leitor para que observe os conflitos ético-políticos da condição humana e questione as configurações cotidianas do real, os sentidos que atribui ao poder e suas formas de domínio que configuram a realidade. Em outras palavras, o conto veigueano mobiliza, inquieta e nas entrelinhas apresenta a pergunta: o que significa estar no mundo? Não há respostas, porém. Há transitoriedade.

Esperamos ter explicitado ao longo do trabalho como compreendemos, do ponto de vista literário, o espaço, como logra propor questões, performativamente sobre o contexto sociocultural no conto “O Largo do Mestrevinte”. Para nós, Veiga consegue

que o narrador, mesmo sem admitir ao final que ignora a experiência de transgressão do real do alto de sua arrogância, seja capaz de colocar em xeque o próprio real.

Ao cabo da discussão, se alcançamos a mirada para o insólito quando analisamos a movimentação performática dos objetos e lugares no universo ficcional veigueano, e como produzem o jogo de afecção com o leitor, talvez tenhamos contribuído para o tensionamento das representações constituídas que retiram a virtualidade e a potência da vida.

### Bibliografia citada

Bourdieu, Pierre. A. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Bertrand, Rio de Janeiro, 1989.

Cortázar, Julio. “Alguns aspectos do conto.” *Valise de Cronópio*. Tradução de David Arigucci Jr. y João Alexandre Barbosa. Perspectiva, São Paulo, 2013, pp.147-64.

Dantas, G. “O insólito na ficção de José J. Veiga.” Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, UNICAMP, 2002.

Gama-Khalil, M. M. “O espaço labiríntico em «duelo» de Guimarães Rosa.” *Revista Cerrados*, vol. 17, nº 25, 2008, pp. 41-53.  
[www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=232&s=grosa](http://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=232&s=grosa).

Icle, Gilberto, y Mônica Torres Bonatto. “Por uma pedagogia performativa: a escola como entrelugar para professores-performers e estudantes-performers.” *CEDES*, Campinas, SP. vol. 37, nº 101, 2017, pp. 7-28.  
[www.lume.ufrgs.br/handle/10183/170562](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/170562).

Lima, Márcia Machado de. “Narradores e clandestinidade em contos de Os Cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga: uma possibilidade de discussão sobre o espaço ficcional.” Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2016.

Lins, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Ática, São Paulo, 1976.

Matangrano, Bruno Anselmi, y Maria Cristina Batalha. “Entrevista com a Professora Maria Cristina Batalha acerca da Literatura Insólita em Língua Portuguesa.” *Revista Desassossego*, vol. 6, nº 11, 1 julho 2014, pp. 188-92.  
[www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/82993](http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/82993).

Roas, David. “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición.” *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Edición de

- Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano. Asociación Cultural Xatafi/ Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 94-120.  
e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8584.
- . “Em torno de uma teoria sobre o medo e o fantástico.” Tradução de Lara D’O-  
nofrio Longo. Herrera Alvarez et al. *Vertentes do Fantástico na Literatura*.  
Annablume/FAPESP/UNESP-Pró Reitoria de Pós-Graduação, São Paulo, 2012,  
pp.117-42.
- . *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. UNESP,  
São Paulo, 2014.
- Santiago, Silvano. “A Realização do Desejo.” J. J. Veiga. *Os Cavalinhos de Platiplan-  
to*. Companhia das Letras, São Paulo, 2015, pp. 9-26.
- Soethe, P. A. “Espaço literário, percepção e perspectiva.” *Aletria*, vol. 15. 2007, pp.  
221-29. [www.letras.ufmg.br/poslit](http://www.letras.ufmg.br/poslit).
- Souza, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre nosso tempo*. Unicamp, Cam-  
pinas, 1990.
- Veiga, J. J. *Os cavalinhos de platiplanto*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1977.
- . “Entrevista.” Agostinho Potenciano de Souza. *Um Olhar Crítico sobre o nosso tem-  
po*. Unicamp, Campinas, 1990, pp.151-59
- . “José J. Veiga prepara livro de contos.” José Castello. *O Estado de S. Paulo*, São  
Paulo, D 14, Caderno 2, 17 agosto 1996. Seção Literatura.
- . “José J. Veiga defende estilo despojado.” José Castello. *O Estado de S. Paulo*, São  
Paulo, D 3, Caderno 2, 4 outubro 1997. Seção Personalidade.
- . *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Companhia das Letras, São Paulo, 2015.

**Una lectura atenta a la literatura de Mario Benedetti.  
Estudio de diversos recursos y tópicos benedettianos.  
Ejemplificación de ellos en el cuento “Bolso de viajes cortos”**

---

*Belén Sánchez Duré*  
(Consejo de Educación Secundaria, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** En el presente artículo se pretende indagar acerca de la lectura ejercida sobre la literatura de Mario Benedetti. Al mismo tiempo, se vislumbran las diferentes herramientas que hacen de este autor uno de los más emblemáticos de la historia de nuestro país. El estudio se enfocará en la diversificación de la obra de Benedetti, a partir de lo que llamaremos *recursos y tópicos benedettianos*, comprendiéndolos como los motores del exponencial alcance de este autor en la vida de los lectores. Se aplicarán estos conceptos al cuento “Bolso de viajes cortos”, de *Buzón de tiempo* (1999) para cumplir así con el gran objetivo en cuestión: ejercitar una *lectura atenta* de la literatura de Mario Benedetti.

**Palabras clave:** Lectura atenta, Recursos benedettianos, Tópicos benedettianos, Diversificación-lectores.

**Abstract:** This article aims to investigate the way in which Mario Benedetti’s literature is read. At the same time, the article shows the different tools that make this author one of the most emblematic in the history of our country. The study will focus on the diversification of Benedetti’s work, starting from what we will call *benedettian resources and topics*, understanding them as the engines of the exponential reach of this author in the life of the readers. These concepts will be applied to the story “Bolso de viajes cortos”, from *Buzón de tiempo* (1999) in order to fulfil the great objective in question: to exercise a *careful reading* of Mario Benedetti’s literature.

**Keywords:** Careful reading, Benedettian resources, Benedettian topics, Diversification-reader.

*Recibido: 27 de setiembre. Aceptado: 7 de diciembre.*

---

1. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas, con ejercicio de la docencia en la enseñanza pública y privada. Publicó “Alienación y violencia en *El huésped vacío* de Ricardo Prieto” en el número 24 de la Revista [sic]. Actualmente se desempeña como Adscripta en el Colegio y Liceo J. F. Kennedy, dicta clases de Literatura en el Liceo N° 2 Héctor Miranda y estudia Historia del Arte y de la Cultura, curso gestionado por la Lic. en Historia del Arte Gabriela Balkey.

## Introducción

En el año del centenario de su nacimiento, se nos ha dado la oportunidad de volver a conectar con un autor indudablemente importante, que por momentos se lo deja a un costado o se lo asocia a lecturas más recreativas o juveniles. Hoy encontramos la necesidad de leerlo desde otra óptica, de volver a apoyarlo en nuestras *mesitas de luz* para ejercer una lectura *atenta*, colocándolo nuevamente en el lugar que se merece: autor referente de la cultura literaria nacional e iberoamericana. Esa mirada nos ayudará a percibir las aristas y puntos de análisis posibles –o incluso infinitos– de la obra de Mario Benedetti, así como también el entendimiento de por qué su literatura resulta tan agradable para muchos. Estas nociones serán estudiadas a través de los diferentes *recursos y tópicos benedettianos* en un panorama general de su literatura, pero también, en uno particular y de gran devoción personal: en el cuento “Bolso de viajes cortos”, de *Buzón de tiempo*, publicado en 1999.

## La literatura de Mario Benedetti

Ya muchos estudiosos han detectado y realizado un reconocimiento de aquellos elementos que explican el motivo del tan característico disfrute del lector cuando está atravesando un verso o párrafo de Mario Benedetti. El que está leyendo este trabajo, y leyó algo de Benedetti, sabe perfectamente a la sensación que me refiero cuando digo “el tan característico disfrute” sin siquiera describirlo. Paso a explicarlo: ese tipo de lectura que fluye y entusiasmo, que desemboca en un suspiro estético y existencial al terminarse, y que nos recuerda por qué leíamos en un principio. Como expresa Eduardo Nogareda en su prólogo a la obra del autor: *La Tregua*: “Se ha catalogado a este escritor como un hedonista de la literatura, que goza escribiendo y hace gozar a quien lo lee” (2017 35).

Los elementos son muchos y variados, y van desde las formas escriturales trabajadas (*recursos benedettianos*) hasta las temáticas utilizadas (*tópicos benedettianos*). Lo importante está en reconocer que todas estas herramientas hacen de la literatura de Benedetti, una experiencia indispensable de la esfera cultural. Si por algún motivo, algún estudioso no responde a las dimensiones de las que está hecha esta literatura, es porque no ha comprendido aún a Benedetti. Así lo explica Nogareda:

Mario Benedetti se convirtió en un best-seller [...] Ese éxito notorio, que ya no lo abandonará jamás, es debido principalmente a la capacidad de Benedetti de profundizar en los grandes y en los pequeños temas que interesan y comprometen a todo el país y, además, hacerlo de forma tan clara que su lectura es inteligible y placentera para todos: desde el intelectual sofisticado hasta los semianalfabetos asimilan, disfrutan y discuten sus obras. (2017 15)

De la misma forma, el goce estético que hemos mencionado está ligado al éxito que este escritor ha tenido no solo en nuestro país, sino también en el mundo. Benedetti ha sido traducido a más de 25 idiomas, ha recibido varios premios internacionales (como el *Reina Sofía*, el *José Martí*, el *Jristo Botev*, entre otros). Ha tenido varios reconocimientos, como ser en reiteradas ocasiones ser jurado del Premio Casa de las Américas o haber recibido el Doctorado Honoris Causa de Valladolid, Alicante, la Habana y Córdoba. Incluso sus letras han sido musicalizadas. Precisamente, el goce estético que produce la literatura de Mario Benedetti la experimenta un uruguayo, un centroamericano o un europeo. Es que el lector para deleitarse no debe coincidir con la realidad del escritor, y mucho menos deberá esforzarse para adentrarse en su mundo, sino que, de modo contrario, será el mismísimo escritor el que logrará coincidir con la realidad del lector, sea de donde sea, generando las condiciones hasta por momentos mágicas, donde el lector fluye y vuela sin trabas ni frustraciones, página tras página.

### Recursos benedettianos

Cuando leemos no uno, sino varios textos de Benedetti, comenzamos a vislumbrar una forma de hacer literatura, o lo que mejor conocemos como estilo literario. Nuestro autor ha logrado, a lo largo del tiempo, generar diferentes fórmulas que aplica ingeniosamente y luego recicla, para establecer no solo su estilo, sino también el sólido puente con el lector. La seguridad que se genera cuando tomamos cualquier texto de Benedetti que no hayamos leído anteriormente es la siguiente: sabemos que no nos va a defraudar porque la experiencia literaria va a ser la misma o mejor a las ya transitadas. Este estilo podemos simplificarlo en la detección de los siguientes *recursos benedettianos*: la cotidianeidad, el dualismo sencillez-profundidad y el polifacetismo. Todos serán recursos sumamente atrayentes para el lector gracias a la excelente y sensible aplicación del escritor.

Al hablar del recurso de *cotidianeidad*, nos estamos refiriendo a esa escritura palpable, a esa realidad ficcional, que parecería ser el exacto reflejo de la experiencia humana. Esta lectura es una experiencia tan fuerte, que uno no sabe si está leyendo, o si está viviendo dicha lectura. Como expresa Mónica Mansour:

En lo que se refiere a la corriente estética, la obra de Benedetti se ubica dentro de una de las más importantes de la literatura de la segunda mitad de este siglo: la urbana y coloquial, que implica el uso de un lenguaje cotidiano, tanto en el vocabulario y los modismos, como en la sintaxis. Estos textos parecen, a primera vista, una conversación sencilla, con las palabras y los temas de todos los días. Y es esta apariencia tan cotidiana la que provoca la identificación inmediata de los lectores. (1999 96)

No solo son cotidianos los modismos (ese habla coloquial que expresa Mansour) o el mismísimo Montevideo (y es que las lecturas de Benedetti se instalan muy próximas por los barrios, calles, o almacenes), sino que también se instauro lo cotidiano a través de los objetos. Es necesario detenerse y explicar que estos objetos no forman parte de descripciones antesala a acciones narrativas, sino que, por el contrario, son objetos que transforman la experiencia literaria: lo ordinario se convierte en extraordinario, no por una cualidad maravillosa (lejos está de ello la literatura benedettiana) sino por la distinción de encontrar en los objetos, el estímulo literario de un sinfín de sensaciones estéticas. Uno ya va digiriendo esta idea cuando recuerda la novela *La borra del café* (novela palpable donde el protagonista evoca con lo material), o el cuento “Los pocillos” (tazas que reflejan el desamor o infidelidad de aquellos tres), o muchos de sus poemas, donde los objetos se personalizan o generan grandes encadenamientos metafóricos, llevando a un extremo la cotidianeidad. En “Almohadas”, el yo lírico expresa “yo no elijo mis sueños/ es la almohada, es ella/la que los incorpora/en desorden de feria” (2015 157).

En nuestro cuento elegido, ya en el título observamos que los objetos tomarán otro rol. Para quien no lo conoce, “Bolso de viajes cortos” es un cuento en donde el personaje principal va desatando recuerdos a medida que toma entre sus manos diferentes objetos de ese bolso de viaje. Ese bolso metonímico es el envase de todas las vivencias y recuerdos del protagonista, y sin importar a dónde se dirija, trasladará la esencia del ser. Observamos, por tanto, que este objeto puede llegar a límites incluso trascendentales, corroborando entonces el recurso de la *cotidianeidad*: en la literatura de Benedetti, lo cotidiano es primordial. De ese bolso, el personaje extrae un libro “de cabecera”, la fuente de creencias e ideologías del personaje. También extrae una foto de sus seres queridos, reflejo de sus lazos y afectos. Luego un reloj, testigo del pasaje de su vida y de recuerdos imborrables. Por último, el pañuelo de seda azul, el de los enamorados, el del amor. Todos estos objetos simbolizan en la vida del protagonista un pasado al que no se puede regresar, un pasado que al ser recordado duele, un pasado que no hace justicia a la vida del hoy. Es por ello que el personaje decide tirar el bolso de viajes cortos porque “todo me parece caduco, inexpresivo, callado, inconexo, precario” (2010 125); todo menos el pañuelo, claro está.

Observamos entonces que este recurso benedettiano estará ligado al siguiente: al *dualismo sencillez-profundidad*. Lo cotidiano, lo sencillo, tiene un significado de trasfondo. Todo lo palpable implica otras sensaciones, otra realidad cognitiva. El recurso benedettiano del dualismo implica justamente eso, y puede ser observado no solo desde la perspectiva de los objetos sino también desde el lenguaje del autor: el lenguaje de Benedetti es, precisamente, sencillo. Sencillo no significa fácil, significa simple, liso, exacto. El lenguaje es dual porque esconde, detrás de esa sencillez, una profundidad extensa, infinita. Como expresa Nogareda:

Si aceptamos la tradicional y discutible distinción establecida entre forma y fondo, deberemos advertir que, para Benedetti, la primera es siempre sencilla e inteligible a primera vista, mientras que el segundo es siempre profundo, en mayor o menor medida. Este difícil logro de conjugar lo simple y lo complejo se da en Benedetti de una manera aparentemente espontánea, dado el fluir armónico de su escritura. Sin embargo, no nos debemos engañar. Lo que parece una conquista naturalmente intuitiva es, en realidad, fruto de la razón. Las obras de Benedetti están racionalizadas, intelectualizadas, en la medida en que el autor busca premeditadamente expresarse con sencillez absoluta, pero, al mismo tiempo, necesita motivar a su lector en relación con temas trascendentales y complejos. (2017 33)

La escritura confluye naturalmente en este dualismo: en primera instancia es sencilla, y luego compleja y profunda. Nos damos cuenta de ello, por ejemplo, en cada capítulo o porción de *Andamios* (1996) donde cada uno se resignifica en la totalidad y es el elemento de un gran engranaje; o al emocionarnos cuando escuchamos nítidamente la voz de una niña en “Beatriz la polución”, gracias a la no utilización de los signos de puntuación, o al enternecernos cada vez que leemos “Compañera/ usted sabe/ que puede contar conmigo/ no hasta dos/o hasta diez/ sino contar conmigo” (2015 48), donde el verbo *contar* se duplica para llegar al juego de palabras esperado. Justamente, la escritura de Benedetti es dual, o como expresa María Victoria Reyzábal: “Benedetti es un autor de primera fácil lectura, pero también de otras muchas lecturas posibles, complejas, ricas y matizadas” (1992 131).

Observemos “Bolso de viajes cortos”: “Otro domingo rescaté una foto que se había vuelto sepia y allí estaban varios personajes que ocuparon lugarcitos en mi vida. [...] El último soy yo, pero también soy otro, casi no me reconozco, tal vez porque si me enfrento al espejo no estoy en sepia. Después de todo es una foto acabada, vencida. Así que la tiré” (2015 124). Los pasos del recurso benedettiano implican, primero sencillez, luego profundidad. La sencillez es evidente, no hay nada en esta sintaxis que genere en el lector un ceño fruncido tratando de dilucidar el sentido. La profundidad también está, y es lo que hace que el relato se torne más interesante: la foto se había vuelto sepia. Ese es el porqué de la resolución, esa es la explicación de porqué el protagonista decide tirar su foto. Esa foto, al tener ese color (tan peculiar, además) se convierte en algo “acabado”, “vencido”. Con ella, también están vencidos –multiplicando el sentido de la palabra– los que están en esa foto (vencidos por la vejez, vencidos por sus ideales y vencidos en sus vínculos). Aquí el sentido se torna existencialista. El mismísimo protagonista se ve físicamente en la foto, pero no se reconoce. Se ve a sí mismo, pero hace el conteo y el resultado es de dos personas, no una. Esta idea la transmite con la hermosa metáfora de no estar en sepia: el narrador traslada la realidad física de la foto a la realidad física de su cuerpo, generando la idea de que esa visión externa (diferente en una realidad y en otra) es exactamente la visión interna que tiene de sí: ya no es el mismo.

Esta profundidad que hace de la escritura de Mario una escritura dualista se apoya armoniosamente en el siguiente recurso a analizar: el polifacetismo.

Al leer la narrativa de Benedetti, creemos por momentos estar leyendo poesía, al mismo tiempo que cuando leemos sus poemas no podemos dejar de encabalgarnos una especie de relato que se nos presenta naturalmente y que termina en el punto final del último verso. Sus ensayos implican muchas veces narración literaria, así como también la narración literaria se vuelve, por momentos, ensayística. El goce estético tiene que ver con este recurso benedettiano: la literatura de Benedetti es meramente polifacética. ¿Es *Andamios* una obra ficcional o una obra autobiográfica? ¿Por qué muchos críticos entendieron *El país de cola de paja* como un libro de sociología? ¿Cómo es que cuando uno lee *Táctica y estrategia*, se lee de corrido, sin pausas ni ritmo lírico? ¿Cómo ignorar las increíbles proclamas ensayísticas de *Gracias por el fuego*? Es que justamente, como expresa Sylvia Lago: “Mario Benedetti presenta, en este convulsionado fin de siglo y de milenio, una de las producciones literarias más armoniosas y polifacéticas de las letras latinoamericanas” (2017 6).

Presento aquí el comienzo de “Bolso de viajes cortos” para observar este recurso benedettiano (pero también para regalarnos un ratito de encanto):

Querida: cuando me fui, cuando por fin decidí irme, porque ya no me era posible convivir con los antidotos del miedo, y sentía que de a poco iba odiando mis esquinas predilectas o los árboles cabeceadores, y ya no tenía tiempo ni ganas de guarecerme bajo la glorieta del barrio Flores, y los amigos de siempre comenzaron a ser de nunca, y había más cadáveres en los basurales que en las funerarias, entonces abrí el bolso de viajes cortos (aunque sabía que éste iba a ser largo) y empecé a meter en él recuerdos al azar, objetos insignificantes pero entrañables, imágenes sintéticas de lo feliz, letras que juntándose narraban sufrimientos, últimos abrazos en la primera frontera, atardeceres sin ángelus y con tableteos, sonrisas que habían sido muecas y viceversa, desvanecimientos y corajes, en fin, una antología de la hojarasca que el viento de la costumbre no había conseguido borrar de la faz de la guerra. (2010 123)

Este cuento comienza con una pista polifacética, y es el formato epistolar. Todo el cuento puede ser traducido en una carta a su amada. Pero al mismo tiempo –y entrando más precisamente en el contenido–, su escritura está repleta de imágenes plásticas y poéticas, de modo tal que ni los mejores poemas de Benedetti le hacen justicia a este tipo de narraciones. En secundaria, si los docentes nos animamos a enseñar Benedetti (por ser opcional), son pocas las veces que optamos por la narrativa. Hemos llevado más que nada sus versos, esos que sabemos entusiasmarán a los enamoradizos y jóvenes corazones. El programa de todos/as nosotros/as (al igual que el del Consejo de Educación Secundaria, Uruguay) tiene como uno de sus objetivos “Promover el gusto por la lectura” (2007 2). Si de gusto por la lectura estamos hablando, no debería existir adolescente que no navegue por las narraciones de Benedetti.

En este párrafo, entonces, el recurso del *polifacetismo* lo encontramos tanto en la forma (género narrativo y epistolar a la vez) como en el contenido (construcciones poético-narrativas), dilucidando genialidades estéticas tales como “me era imposible convivir con los antídotos del miedo” (observando al miedo como enfermedad crónica) o también “los amigos de siempre comenzaron a ser de nunca” (llegando a construir el oxímoron vital y humano por excelencia: las relaciones humanas), hasta la conclusión “en fin, una antología de la hojarasca que el viento de la costumbre no había conseguido borrar de la faz de la guerra”, construcción que sorprende por lo elocuente y por lo alegórico de la propia existencia humana.

De esta forma, podemos concluir que todos estos recursos benedettianos no funcionan aisladamente, ellos se asocian y se complementan para dar resultado a la escritura de Benedetti. Pero su estilo literario no solo está ligado a los recursos ejercidos, sino también a los ya mencionados anteriormente *tópicos benedettianos*, siendo ellos el amor, la vida y la memoria.

### **Tópicos benedettianos**

En reiteradas ocasiones he escuchado que la literatura de Benedetti “es muy cursi”, dilucidando en la afirmación cierto desprecio. Y al escuchar esa rápida conclusión, nunca entendí cómo podía afirmarse que la literatura de Benedetti era cursi, cuando al mismo tiempo la historia de la literatura señala que el amor es un tópico ineludible a cualquier autor.

¿Será porque sus escritos tenían dedicatoria fija “A Luz”? ¿O porque, nuevamente, el lenguaje despista haciendo que el amor llegue al lector en línea recta? Las justificaciones a dicha afirmación pueden ser varias, pero ninguna termina de convencer. El tópico del amor es tan fuerte en su literatura, que no podemos ignorar el hecho de que muchos leímos a Mario Benedetti, justamente, para leer sobre amor. De esta manera, lejos está su literatura de una cursilería: nuestro escritor es un sabio espectador de los gestos amorosos, y al momento de escribir sobre él, lo traduce de forma genuina y sin rodeos (trabajando cada uno de sus matices), haciendo por tanto de la lectura amorosa, un momento de verdadera dicha. En su prólogo a *El amor, las mujeres y la vida* (1995), Benedetti expresa:

El amor es uno de los elementos emblemáticos de la vida. Breve o extendido, espontáneo o minuciosamente construido, es de cualquier manera un apogeo en las relaciones humanas. Curiosamente, hasta en su controvertida obra, Schopenhauer no puede evitar una constancia esperanzada: “El amor es la compensación de la muerte; su correlativo esencial.” Lo rescaté como epígrafe para esta antología: ¿Acaso no vale para mostrar que, aun en un carácter tan sexualmente

huraño como el de este autor teutón, el amor es el único elemento que le sirve para enfrentar la muerte? (2015 9)

Aquí explica ingeniosamente cómo el amor es el sentido de todo, incluso para aquellos filósofos que no le encuentran el sentido a nada, entendiendo “el poder del amor como justificación vital” (Lago, 2017 17). Cuando el lector se sumerge en este tópico, esboza sonrisas o derrama lágrimas porque no es pretencioso, ni difícil. Se esconde en lo más simple, y es profundo por vivir precisamente en lo cotidiano. En el poema “Vas y venís”, el yo lírico anuncia las rutinas de la amada mientras están separados para finalmente, adorar el final del día, cuando están juntos “y cuando te dormís y yo sigo leyendo/ entre cuatro paredes algo ocurre/ estás aquí dormida y sin embargo/ me siento acompañado como nunca” (2015 35). La compañía, incluso onírica, es suficiente para el yo lírico. Esta sensación de encontrar el amor en lo más simple también lo observamos en “Ustedes y nosotros”, donde se compara un amor vacío frente a un amor genuino: “Ustedes cuando aman/exigen bienestar/una cama de cedro/y un colchón especial/ Nosotros cuando amamos/es fácil de arreglar/con sábanas qué bueno/sin sábanas da igual [...] Nosotros cuando amamos/es un amor común/tan simple y tan sabroso/como tener salud” (2015 36). Es observable que el amor vacío es justamente ornamental, mientras que el genuino se apoya en lo indispensable. De esta forma, el tópico es trabajado desde lo más mínimo, haciendo que el escenario más común se transforme en un modelo idílico.

“Bolso de viajes cortos” es, justamente, una carta de amor en la cual el personaje decide, como ya hemos mencionado, desprenderse de todos los objetos de ese bolso de viaje, mas no del último:

Sin embargo, ayer domingo metí otra vez mi mano en aquel pozo del pasado y la mano vino con algo tuyo: tu pañuelo de seda azul, ese que en tres de las cuatro estaciones te rodeaba el cuello lindo, joven, tan amado por mí. Ellos acabaron contigo, y yo estoy insoportablemente solo. Te mataron en vez de matarme a mí. Es duro admitir, carajo, que sos mi muerte suplente.

O sea que esta vez tiraré a la basura mi pobre bolso para viajes cortos y sólo conservaré tu pañuelo azul. Me quedaré contigo para el viaje largo. (2010 125).

Es al final del relato donde se nos vislumbra que esa carta no tendrá destinatario (y que la muerte de la amada no es cualquier muerte, es política), entreverando emociones y haciendo parecer al amor a algo angustioso, dramático, abrumador. Pero la situación es la siguiente: atesorar el pañuelo azul le permite continuar viviendo. Es la esperanza, la continuación, el sostén de vida. Este objeto (último testigo del amor) será el elegido para seguir el viaje. El amor es, entonces, el único camino posible.

De la mano de este concepto, se desprende el siguiente: el tópico de la vida. En la literatura de Benedetti el camino siempre será el amor y la alegría de estar con vida.

Pero el existencialismo, en la literatura benedettiana, no consiste en vivir por vivir, sino en vivir con ganas: “No te quedes inmóvil/al borde del camino/no congeles el júbilo/no quieras con desgano/no te salves ahora/ni nunca/no te salves/no te llenes de calma/no reserves del mundo/ sólo un rincón tranquilo/no dejes caer los párpados/pesados como juicios/no te quedes sin labios/no te duermas sin sueño/no te pienses sin sangre/no te juzgues sin tiempo”.<sup>2</sup> El yo lírico invita a dejarnos morir si no vivimos con entusiasmo. Pero ésta no es la única máxima. Este tópico benedettino se elabora con interrogantes, con reflexiones indudablemente profundas:

Domingo 7 de julio.

Un día de sol espléndido, casi otoñal. Fuimos a Carrasco. La playa estaba desierta, tal vez debido a que, en pleno julio, la gente no se anima a creer en el buen tiempo. Nos sentamos en la arena. Así con la playa vacía, las olas se vuelven impotentes, son ellas solas las que gobiernan el paisaje. En ese sentido me reconozco lamentablemente dócil, maleable. Veo ese mar implacable y desolado, tan orgulloso de su espuma y de su coraje, apenas mancillado por gaviotas ingenuas, casi irreales, y de inmediato me refugio en una irresponsable admiración. Pero después, casi enseguida, la admiración se desintegra, y paso a sentirme tan indefenso como una almeja, como un canto rodado. Ese mar es una especie de eternidad. Cuando yo era niño, él golpeaba y golpeaba, pero también golpeaba cuando era niño mi abuelo, cuando era niño el abuelo de mi abuelo. Una presencia móvil pero sin vida. Una presencia de olas oscuras, insensibles. Testigo de la historia, testigo inútil porque no sabe nada de la historia. ¿Y si el mar fuera Dios? (2017 175)

En este pasaje de *La tregua* observamos cómo la reflexión sobre la vida pasa por las distintas etapas existenciales: frente a la contemplación la admiración, luego la desolación ante lo inmenso (vacío existencial), seguido de la reflexión de la vida como ciclo (guiño al símil de las hojas, pero tomando como naturaleza el agua), para terminar en la gran pregunta de ¿Dios existe?

Por estos motivos es que entendemos que el tópico de la vida en Benedetti es una elaboración gratamente profunda, donde se nos invita a vivir con ganas y a reflexionar sobre la mera existencia. Y es que “Bolso de viajes cortos” no es otra cosa que el eterno *Homo Viator*: es la búsqueda identitaria a través de viajes y de objetos, siendo, en sí misma, una búsqueda existencial.

Para finalizar con el análisis de los *tópicos benedettianos* nos adentraremos a uno de los más ricos y complejos de toda la literatura de Mario Benedetti: *el tópico de la memoria*.

Mario Benedetti es justamente, un escritor de la memoria, esa a la que hay que aferrarse cuando se es un exiliado o cuando te quieren eliminar la ideología. Su literatura

---

2. “No te salves” (1920).

rememora los rincones de Montevideo, así como los recuerdos vitales para guardarlos en otra ciudad y así poder retornar; o las memorias dolientes, esas que gritan “están en algún sitio, nube o tumba/ están en algún sitio, estoy seguro”. Su literatura no puede ser leída sin saberla comprometida. Sus versos anuncian verdad, memoria y justicia, sus narraciones, fragmentos en construcción, sus ensayos, la crítica ineludible de nuestra historia. Por tanto, los ejemplos son prácticamente infinitos. Su obra es memoria:

La interrogante alude a un referente real -el país que tuvo que abandonar- pero también concierne un clima donde la connotación se vuelve simbólica, plurisémica: el país puede tomar formas diversas para emerger del recuerdo; entonces la memoria recompone un espacio sombrío que alude a “desolación”, a “calabozos”, a “celdas de fantasmas asiduos”, deteniéndose en ciertas presencias que adquieren relieve en la imaginación del poeta: el país se encuentra forjado, definido, indeleble, en aquellos seres -cuerpos suplicados, desaparecidos, asesinados- que se convierten en testigos implacables de la América en lucha. (Lago, 1999 57)

*Buzón de tiempo* es su penúltima compilación de cuentos. Son narraciones breves que trazan encuentros y esperanzas, pero también angustias y soledades. En una gran cantidad de ellas se instalan las repercusiones que tuvo el pasado con la última dictadura cívico-militar del Uruguay en distintos sujetos y vivencias. El título también lo implica: el buzón en el que están depositadas estas narraciones tiene a la memoria como destinataria. La necesidad de este buzón es llegar a los lectores y devolverlos en el tiempo.

El cuento elegido, “Bolso de viajes cortos”, no es otra cosa que el recuerdo de los que ya no están (y de los que no se sabe dónde están): “Dos estarán quién sabe dónde, uno, se mantiene fiel a sí mismo, tres, encontraron cierta noche una muerte con charreteras...” (2010 124). Ese pasado (envuelto en un bolso) implica el dolor generado por un tiempo de armas, de injusticias, de dictadura: “Otro domingo extraje del bolso un reloj sumergible y antichoque. Es de una buena marca suiza, pero estaba detenido en un crono/símbolo, o sea la hora, el minuto y el segundo, en que abatieron en la calle a Venancio...” (2010 124). Utilizando el recurso del *dualismo*, observamos la doble carga que tiene el término “detenido”. Las agujas del reloj se detienen en la hora trágica, al igual que se detiene a su amigo. Se vislumbra una vez más en este relato, el entramado político. Siguiendo esta línea, el mismo Mario Benedetti le confiesa a Hugo Alfaro:

El enemigo no era el invasor extranjero sino el objetor compatriota. En parte lo consiguieron, y de ahí los veinte mil muertos de Chile, los treinta mil desaparecidos de Argentina, y las insoportables ausencias de Michelini, Gutiérrez Ruiz, Julio Castro, Ibero Gutiérrez y tantos otros, en Uruguay. Va a costar mucho salir de este trágico esquema, pero en esa derrota de la muerte, se nos va (como nación y como pueblo) la vida. (1986 108)

En esa derrota de la muerte se va la vida... el personaje de “Bolso de viajes cortos” se encuentra absolutamente solo. No solamente faltan sus compañeros de aquella foto en sepia, o ese amigo recordado por el dios Cronos, sino también su amor. Ella es

la pieza faltante, consecuencia de ese pasado atroz: “Ellos acabaron contigo, y yo estoy insoportablemente solo. Te mataron en vez de matarme a mí. Es duro admitir, carajo, que sos mi muerta suplente” (2010 125). Su soledad se hace más desgarradora cuando encontramos en su reflexión, culpa. En el caos de todo lo que es injusto, también fue injusta su muerte. La memoria es dolorosa, pero es la que permite que el personaje continúe el viaje: “me quedaré contigo para el viaje largo” (2010 125).

### Consideraciones finales

En este artículo se intentó reunir aristas, procedimientos y contenidos de la obra benedettiana, llegando a ciertas aproximaciones teóricas, así como también se ha logrado admirar las distintas caras de su obra. La diversificación en la literatura de Mario Benedetti es tal, que las lecturas atentas son muchas y variadas. Los recursos y tópicos benedettianos son solo un ejemplo de lo grande y caudal que es precisamente su obra. Leer a Mario implica sentir, reflexionar, recordar. Revivir intermitentemente su literatura es reanudar la explicación de por qué leemos, en primer lugar. Naufragar entre sus versos y pensamientos es una actividad no solamente literaria, sino un derecho humano. De ahí que exista el orgullo porque sea de los nuestros y del mundo; de ahí que celebremos como fiesta su centenario.

Sin lugar a dudas será de aquellos autores de consultas y reconsultas, esos, los de *mesita de luz*.

### Bibliografía citada

Alemany, Carmen, et al. *Mario Benedetti: Inventario cómplice*. Universidad de Alicante, Alicante, 1998.

Alfaro, Hugo. *Mario Benedetti*. Trilce, Montevideo, 1986.

Benedetti, Mario. *Buzón de tiempo*. Seix Barral, Montevideo, 2010.

---. *El amor, las mujeres y la vida*. Seix Barral, Montevideo, 2015.

Lago, Sylvia. “Espacios reales y transfigurados en la obra de Mario Benedetti: los perseverantes «andamios» de la memoria.” Carmen Alemany et al. *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Biblioteca Virtual Universal, 2003.

Mansour, Mónica. “Rescatar las palabras perdidas.” Carmen Alemany et al. *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Biblioteca Virtual Universal, 2003.

Nogareda, Eduardo. Prólogo. *La tregua*. De Mario Benedetti. Cátedra, Madrid, 2017.

Programa de Literatura (Reformulación 2007), 3º de Ciclo Básico, [www.ces.edu.uy](http://www.ces.edu.uy).

Reyzábal, María Victoria. "Mario Benedetti: sus cuentos y sus cuentas." *Revista Antropos*, n° 132, 1992, pp. 131-35.

## Modernidade e violência em *Mad Maria*, de Márcio Souza

Maria Rita Berto de Oliveira  
Deivis Nascimento do Santos  
Xênia de Castro Barbosa

(Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia, Brasil)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo almeja contribuir para a reflexão acerca do projeto modernista de construção da via férrea Madeira-Mamoré, edificada na floresta Amazônica durante o final do século XIX e início do século XX. A referida obra foi um dos mais significativos desafios de engenharia civil do século XX e tinha a função de interligar Brasil e Bolívia de modo a favorecer o escoamento da produção de látex dos seringais bolivianos. Além de resultar em impactos ambientais irreversíveis, trabalhadores de mais de cinquenta etnias diferentes feneceram no processo, o que ocasionou o etnocídio do povo indígena Kari-puna que à época do empreendimento era estimado em 12 mil pessoas e atualmente está reduzido a apenas 43 indivíduos, localizados em Rondônia. A obra *Mad Maria*, de Márcio Souza, foi o catalisador das análises aqui apresentadas. Embora se trate de obra aberta, sujeita a inúmeras interpretações, nosso foco centrou-se na problematização do projeto modernizante, a partir da perspectiva indígena representada na referida obra. O estudo foi desenvolvido em abordagem qualitativa, com base em metodologia da pesquisa bibliográfica. O problema foi investigado em perspectiva histórica e literária e o estudo permitiu concluir que a literatura é fonte relevante para a compreensão histórica. No caso em tela, a obra de perfil decolonial oportunizou uma abordagem crítica do problema da modernização nas selvas amazônicas.

**Palavras-chave:** Literatura, História, Modernidade, Amazônia, Madeira Mamoré.

**Abstract:** This article aims to contribute to the reflection about the modernist project of construction of the “Madeira-Mamoré” railroad, built in the Amazon rainforest during the late 19th and early 20th centuries. This work was one of the most significant civil

---

1. Maria Rita Berto de Oliveira - Mestra em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR/BR). Docente de Língua Espanhola do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia - Campus Porto Velho Calama. Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual do Mato Grosso (UNEMAT/BR).

Deivis Nascimento do Santos - Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras Linguagem e Identidade da UFAC (Universidade Federal do Acre). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia. Docente de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no IFRO (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Rondônia). Poeta. Músico popular.

Xênia de Castro Barbosa - Doutora em Geografia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR/BR). Docente de História do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia - Campus Porto Velho Calama e do Programa de Mestrado em Rede Nacional em Educação Profissional e Tecnológica (ProfEPT).

engineering challenges of the 20th century and had the function of connecting Brazil and Bolivia in order to favor the flow of latex production from Bolivian rubber plantations. In addition to resulting in irreversible environmental impacts, workers from more than fifty different ethnicities died in the process, which also caused the ethnocide of the Karipuna indigenous people, which at the time of the project was estimated at 12 thousand people, and is currently reduced to just 43 individuals, in Rondônia. The work *Mad Maria*, by Márcio Souza was the catalyst for the analyzes presented here. Although it is an open work, subject to numerous interpretations, our focus was on problematizing the modernizing project, from the indigenous perspective represented in that work. The study was developed in a qualitative approach, based on bibliographic research methodology. The problem was investigated from a historical and literary perspective and the study allowed us to conclude that literature is a relevant source for historical understanding. In the present case, the work with a decolonial profile provided a critical approach to the problem of modernization in the Amazonian jungles.

**Keywords:** Literature, History, Modernity, Amazon, Madeira Mamoré.

*Recibido:* 28 de setiembre. *Aceptado:* 11 de diciembre.

## Introdução

*Mad Maria* é um romance do escritor brasileiro Márcio Souza, e provavelmente sua obra mais conhecida, uma vez que foi também adaptada para minissérie televisiva de sucesso, exibida no ano 2005.

O livro, caracterizado como ficção histórica (Gomes, 2012), apresenta-se de forma clara como tal: “Quase tudo neste livro bem podia ter acontecido como vai descrito. No que se refere à construção da ferrovia há muito de verdadeiro. Quanto à política das altas esferas, também. E aquilo que o leitor julgar familiar, não estará enganado, o capitalismo não tem vergonha de se repetir. Mas este livro não passa de um romance” (Souza, 1980 6).

A obra ficcionaliza os conflitos e desafios atinentes à construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, e o faz com maestria de arranjos narrativos e fluxos de consciência, desvelando conflitos e relações insustentáveis, estabelecidos sob o signo da violência. Antes, porém, de tecer considerações sobre suas qualidades estéticas, pontuaremos reflexões de base histórica sobre o empreendimento narrado: a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

Esta ferrovia foi um dos maiores desafios de engenharia do século XX. O empreendimento tinha o propósito de ser uma alternativa de transporte ao trecho encachoeirado do Rio Madeira, que era um obstáculo natural ao escoamento da produção de borracha dos seringais bolivianos e da região do Abunã, no atual Estado de Rondônia.

Obedecia, portanto, a um propósito econômico, mas também movia ideais de modernidade e progresso.

Como as demais vias férreas que marcam a Modernidade, a lendária Madeira-Mamoré resulta da combinação de imaginação romântica, otimismo empreendedor e especulação financeira, que “produziu um tipo característico de capitalista, que dominará o cenário de construção das grandes obras públicas internacionais, em especial no terceiro quartel do século XIX” (Hardman, 2005 148).

Ao analisar o significado histórico desse empreendimento Foot Hardman (2005), em uma narrativa em tom de aventura, discute o ideal de modernidade, suas ambições e a adesão das elites brasileiras a projetos modernizantes, como o da construção de uma ferrovia nas selvas amazônicas. Enquanto a narrativa se reporta a espaços europeus, como os das Exposições Universais, a luz da razão parece iluminar o caminho do progresso e da modernização. No entanto, ao cruzar o Atlântico, os avatares da modernidade embrenham-se no lusco-fusco da floresta amazônica e o espetáculo antes luminoso torna-se tragédia e farsa. Conforme Barbosa (2015), a modernidade gerada pela Estrada de Ferro Madeira-Mamoré é incompleta, excludente, violenta e insustentável, pois é altamente consumidora de recursos naturais e humanos. Porto Velho, capital do estado de Rondônia/BR, nasceu e se formou sob esse signo.

A autora (2015) destaca que as locomotivas hoje inertes, como fósseis de antigos animais, guardam em seus vagões tristes histórias, mas também a esperança de uma modernização efetiva e justa. E ao que parece, a população de Porto Velho prefere percebê-la positivamente –como um símbolo de esperança–, do que como sinal do genocídio que exterminou milhares de pessoas durante e após a fixação de seus trilhos.

## **1. Notas sobre a construção da Ferrovia Madeira-Mamoré**

A construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré iniciou-se em 1872, sob a coordenação do Coronel estadunidense George Earl Church. A administradora da obra seria feita pela empresa por ele constituída: Madeira and Mamoré Railway Company Limited, e a execução caberia à empresa britânica Public Works. Dificuldades econômicas decorrentes da guerra franco-prussiana ocasionaram, contudo, a interrupção da obra, que foi retomada no período de 1907 a 1912, sob a coordenação de Percival Farquhar, estadunidense radicado no Rio de Janeiro (Ferreira, 2005).

A ideia de construir a ferrovia surgiu em 1861, com o general boliviano Quentin Quevedo e o engenheiro brasileiro João Martins da Silva Coutinho, em 1861. Para a Bolívia a ferrovia era necessária para o escoamento de produtos; para o Brasil, o motivo

era a guerra do Paraguai que fez sentir a precariedade do sistema de comunicação nacional e de integração da Região Amazônica com o restante do Brasil.

Um dos marcos jurídicos do processo de entendimento sobre a relevância da obra foi o Tratado da Amizade, Limites, Navegação, Comércio e Extradicação, celebrado por Brasil e Bolívia no dia 27 de março de 1867 (Ferreira, 65-66). Esse tratado marca as primeiras tratativas entre Brasil e Bolívia para a edificação de uma ferrovia que contornasse o trecho encachoeirado do Rio Madeira, posteriormente a ferrovia seria responsável por mortes e prejuízos econômicos diversos.

O coronel estadunidense George Church obteve a concessão para construir e gerir a ferrovia pelo prazo de cinco décadas, sendo que a obra deveria ser iniciada em dois anos e concluída em até sete anos (Ferreira, 2005). A empresa responsável pela obra seria a Public Works, a qual enviou, em 1872, um grupo de vinte e cinco engenheiros para Santo Antônio do Madeira, para iniciar os estudos de viabilidade técnica e iniciar o projeto. Contudo, em face das dificuldades representadas pelo meio ambiente amazônico (à época bastante insalubre, sem infraestrutura adequada de saúde e repleto de patógenos e animais peçonhentos), após 10 meses de sua chegada a empresa decidiu retirar-se do local e abandonar a obra.

Uma nova empresa, a Dorsay & Caldwell foi contratada para dar continuidade ao projeto, mas diante da morte de inúmeros funcionários decidiu também rescindir o contrato. A terceira empresa a ser contratada: a Reed Bros & Co. sequer iniciou os trabalhos, anulando o contrato.

Após três tentativas frustradas, Church, em 1877 contratou a empresa P & T Collins que, no início de 1878, veio para o Brasil no vapor Mercedita, o que é narrado no romance *As botas do diabo* de Kurt Falkenburger (1971). Em meio a um cenário adverso, marcado por ataques indígenas, doenças, falta de provisões, fugas de trabalhadores e mortes, foram inaugurados os três primeiros quilômetros da via férrea, quando a meta eram 40 quilômetros. A empresa acabou decretando falência, deixando a obra inconclusa.

Apesar das tentativas frustradas a obra era de interesse do Estado brasileiro, e mais do que isso, tornou-se um dever para com a Bolívia, em razão da assinatura do Tratado de Petrópolis. Por meio desse documento, assinado em 1903, o Brasil comprometeu-se a construir com a Bolívia, no prazo de quatro anos, a estrada de ferro que conectaria Guayamerín a Santo Antônio do Madeira. Para a Bolívia, a infraestrutura era urgente uma vez que, com a Guerra do Pacífico, perdera territórios e sua saída para o mar, de modo que a trajetória de exportação de seus produtos pelo deserto do Atacama era muito dispendiosa, sendo mais vantajoso escoar sua produção pelo Brasil.

O vencedor da concorrência para a edificação da obra foi Joaquim Catrambi, que logo vendeu os direitos a Percival Farquhar, o qual, por seu turno, contratou a empresa May, Jekyll & Randolph para proceder à construção da obra, a qual fora retomada em 1907 e finalmente concluída em 1912. Nessa época, contudo, a produção gomífera já se encontrava em crise devido à preferência dos Estados Unidos por adquirir o produto dos seringais do sudeste asiático.

Devido à grande quantidade de trabalhadores mortos durante a construção da referida ferrovia, ela ficou conhecida como Ferrovia do Diabo, epíteto que sugere a atuação de forças maléficas e sobrenaturais. Ideologia para mascarar o caráter cruel e humano, demasiado humano do Capitalismo como agente propagador da modernidade.

Para Berman (2007), a modernidade é “um tipo de experiência vital, experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo” (Berman 24). Em conformidade, ainda, com Canut e Kawahala (2017), percebemos a modernidade, não como mero período histórico, mas como um tipo de experiência que promoveu uma ruptura com as temporalidades e os modos de vida pretéritos, sobrepondo tempos e espaços em relações conflituosas e violentas. Desse modo, a modernidade um novo tipo de sociedade (Olivo, 2004), constituindo-se ainda em novel paradigma.

Embora a proposta da modernidade fosse levar progresso, desenvolvimento, integração e felicidade (tudo a partir de um ideal europeu), suas promessas de igualdade e de prosperidade configuraram-se em esperanças vãs; pois ao operar a partir de lógicas, epistemologias e técnicas incapazes de compreender a alteridade, acabou por promover a homogeneização, a apropriação utilitarista, o aniquilamento das diferenças, a disjunção. É isso o que vemos na obra *Mad Maria* (1980) e que detalharemos adiante.

Santos caracteriza o paradigma da modernidade como

um processo de marginalização, supressão e subversão de epistemologias, tradições culturais e opções sociais e políticas alternativas em relação às que foram nele incluídas. Processo esse, baseado na racionalidade científica que despreza todo o senso comum, que se ocupa com o que é quantificável, que se assenta na redução da complexidade e que considera que conhecer significa classificar e separar. (2000 118)

Essa redução e disjunção são percebidas primeiramente no campo científico, quando o pensamento moderno se consolidou na Europa renascentista expandindo sua lógica de dissociação para todo o contexto social, produzindo dicotomias como: sujeito x objeto; corpo x alma; espírito x matéria; qualidade x quantidade; finalidade x causalidade; sentimento x razão; liberdade x determinismo; existência x essência (Morin, 2011 270).

Assim, ao considerarmos a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré como um empreendimento modernista, ficam evidentes: (1) o caráter capitalista do empreendimento, organizado em torno de empresas e em função do atendimento de interesses de Estados nacionais modernos; (2) a baixa preocupação desses Estados para com os trabalhadores envolvidos no processo, suas condições de vida e saúde –expressa na escassez de políticas públicas–, como se o contrato com uma empresa privada lhes eximisse de qualquer responsabilidade com a vida das pessoas envolvidas no processo; (3) a violência cotidiana que expõe em cada ato a miséria humana, a exploração, a incompreensão, a falta de sentidos. Essa violência é retratada no romance em análise, com destaque para os trechos em que Joe Caripuna expressa estranhamento frente ao fenômeno. Vítima da violência atroz engendrada pelo projeto contra seu povo e contra ele próprio (corpo, língua, cultura), é ele o personagem mais icônico, que desnuda a violência e denuncia a falta de sentido e o caráter antiético e insustentável do empreendimento modernizante.

O produto final dessa violência é a morte, e embora em vários momentos a ênfase do narrador recaia sobre o meio físico, colorindo-o como selvagem e hostil, ele não é a única “prisão” a ser enfrentada pelos milhares de trabalhadores que vieram para essa porção do Brasil. A principal prisão, o inferno inescapável das personagens, são as próprias relações humanas estabelecidas no espaço.

De acordo com Barbosa (2015), os maus-tratos e as dificuldades inerentes à vida em um ambiente de endemias tropicais, com baixa infraestrutura de saúde e de abastecimento alimentício –onde pouco se produzia e a importação de alimentos saudáveis era feita a um custo que poucos poderiam pagar–, corroboraram para a construção de um imaginário que representava a região como um “inferno verde”, e em perspectivas mais românticas, como um “paraíso perdido”, espaço de belezas inigualáveis, mas no qual o novo Adão e a nova Eva deveriam pagar as suas penas.

A Amazônia encerraria assim os dois topônimos: céu e inferno, sendo a contradição sua marca principal. Marca essa explorada à exaustão por viajantes naturalistas e cronistas. Tais representações sociais responsabilizavam o ambiente, e não os fatores políticos implicados nos empreendimentos colonizadores, pelo adoecimento e morte da população. Mas as mortes não resultavam apenas das condições ambientais adversas, de fato inóspitas para os padrões dos novos ocupantes, mas também, em razão dos inúmeros conflitos entre empregados e empregadores, entre trabalhadores (entre si) e entre trabalhadores e povos indígenas que já habitavam esse espaço. Ambos, homens e meio físico, foram profundamente impactados, cada um resistindo a seu modo: os primeiros como seres de vontade, envoltos em um processo capitalista que testa à exaustão sua capacidade de flexibilidade e adaptação às condições materiais; o segundo como seres inanimados, mas animados de forças telúricas desconhecidas pelos primeiros.

## 2. Literatura e história: uma intersecção

O progresso costuma trazer consequências boas e ruins, ninguém passa por ele sem ficar marcado de alguma forma. Uns ganham e outros perdem. E quando o progresso se materializa na construção de uma ferrovia nos confins da selva amazônica, torna-se ainda mais selvagem e devastador do que se possa imaginar.

Para Antonio Candido (2000), uma das estratégias para chamar a atenção sobre uma dada verdade é exagerá-la. Parece ser isso o que Márcio Souza fez em *Mad Maria*: nesta obra a ficção extrapola a história para lhe dar relevo, sem prejuízo dos objetivos estéticos próprios da literatura.

Segundo Lucien Goldmann (1964), a visão de mundo do autor, na literatura, será sempre expressa, voluntariamente ou não. Os acontecimentos sociais e as relações de classes são elementos cruciais para entender a literatura, o momento de sua construção e os intentos do projeto literário do autor. O autor de *Mad Maria* serve-se de hipérbolos para compor o seu projeto literário, tendo a Amazônia como lócus principal da sua narrativa, não somente a Amazônia brasileira, mas também a boliviana, venezuelana e peruana, pois não foi somente o governo do Brasil que teve a ideia de povoar o “vazio demográfico”, epíteto dessa parte do território.

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra. Dentro do processo de escrita literária, o autor se torna também um historiador à medida que descreve fatos ficcionais, num lócus real e relatando eventos dentro de uma perspectiva coerente e verossímil. (Candido, 186)

Ainda nas veredas de *Literatura e Sociedade* (Candido, 2000) faz referências às formas de retratar a sociedade e ressalta a importância de que os literatos a retratem para mostrar a história não oficial. Conforme Neide Gondim (1994), a Amazônia não foi construída e nem descoberta e sim, foi inventada pelos discursos dos viajantes e exploradores. Nesse sentido, discursos fantasiosos, cheios de narrativas imaginárias sobre a Amazônia foram sendo disseminados. Narrativas construídas na base do imaginário simbólico com cenários ora paradisíacos ora infernais, de inclinação sensacionalista tanto para o bem quanto para o mal, de acordo com os interesses em jogo.

Dentro dessa perspectiva, acontecimentos relacionados às mazelas sofridas pelos autóctones em face dos projetos modernizantes, foram borrados ou fazendo-se a mea-culpa pelos discursos ditos oficiais que, ao tentar camuflar certos fatos, deixam de se responsabilizar e ainda tentam transformar a vítima em culpada.

Em determinada passagem da obra, Joe Caripuna, um indígena que “roubava” pequenos pertences dos trabalhadores da estrada de ferro, foi descoberto e detido:

Tentou correr, mas os civilizados seguraram ele. De seus bolsos caíram espelhos, pentes, canetas, tocos de lápis, canivetes e outras miudezas que ele tirava dos civilizados. Tudo o que tinha lhe foi retirado, incluindo o calção imundo, presente dos homens do Pai Rondon. Os civilizados estavam excitados e batiam nele, batiam com força e ele gritava. (Souza, 1980 56)

Os chamados “civilizados”, chineses, barbadianos, alemães e brasileiros, todos trabalhadores da construção, mantinham seus grupos que se solidarizavam entre os seus iguais. No entanto, os outros grupos eram considerados inimigos e os indígenas, tidos como selvagens, eram hostilizados por todos os grupos.

Os alemães, que segundo o engenheiro Collier, eram “turbulentos” e “idiotas inúteis”, materializam o discurso da hegemonia branca, chamando os pretos barbadianos de “macacos” (Souza, 17).

—Quando me contrataram para fazer esse trabalho, não me avisaram que teríamos negros fazendo o mesmo serviço.

—Oito mil-réis por dia, para agüentar negro ladrão, é pouco.

—Olha lá como eles estão nos olhando. —O alemão vira-se para os barbadianos e grita: —O que foi, macacos?

—Estão rindo de nós, de mim. Existem terras em que negro sabe o seu lugar. Eu já trabalhei na África, no Togo, numa fazenda de cacau. Em Togo um homem trabalhador podia vencer a pobreza, podia sair tranqüilo de sua terra que ali encontraria boas condições, se fosse um homem esperto. (Souza, 17)

Collier era cidadão inglês, orgulhoso de suas origens, súdito do Rei George, e fazia questão de deixar isso bem claro, mesmo quando conversava com o médico norte-americano Dr. Finnegan. Em função de liderança, Collier considerava a todos os outros inferiores a si e chefiava cento e cinquenta trabalhadores com mãos de ferro. No entanto, tinha seus fantasmas, seus medos. E adoecer era um deles. Sabia que “as condições de trabalho não eram o forte daquele projeto maluco” (Souza, 10). Preocupava-se com seu próprio pescoço, mas sabia que aos demais não seria sequer emitido um atestado de óbito digno, com a verdade sobre a causa da morte.

A postura autoritária de Collier tornava precária a comunicação, o que por sua vez desencadeava novos conflitos. Exemplo disso é o fato de que Finnegan não sabia que os barbadianos haviam avisado ao engenheiro sobre o que deveria ser feito com os corpos dos seus quando morressem.

Num embate, um barbadiano corta a cabeça de um alemão após sérias acusações sobre o sumiço de uma camisa de um desses. O alemão acusa os barbadianos pelos roubos, no entanto a confusão das línguas torna a comunicação impossível. E, num momento de fúria, o barbadiano atacado corta a cabeça do alemão, gerando uma tremenda confusão que acaba com alguns mortos dos dois lados.

O sumiço dos objetos deixa os alemães furiosos, um deles tem a sua única camisa roubada. No trabalho, com as costas ardendo por causa do sol, o alemão inicia uma discussão acusando os barbadianos de terem sido os autores do crime:

Mas o homem não pára, está decidido, as costas lhe fazem sofrer e ele está descontrolado. Por isto, segura o primeiro barbadiano que encontra, agarra pelo colarinho e o outro fica perplexo, não estava esperando aquela agressão. O barbadiano, bem mais forte e mais alto que o alemão, solta um suspiro e desvencilha-se do agressor, afastando-o facilmente com poucos movimentos e um empurrão. (Souza, 18)

Cego pelo ódio e ainda mais irritado com as provocações dos seus companheiros, que tiram sarro dele, o alemão fica ainda mais decidido a não relevar a situação e parte para cima dos barbadianos numa investida sem precedentes:

Os guardas aparecem, as armas engatilhadas apontando para os dois grupos de homens. O alemão, irritado, volta a trabalhar. Tudo parece ter se arranjado, os alemães retomam a escavação e os barbadianos começam a caminhar em busca de outro trilho. Mas o rapaz alemão não está conformado, as costas ardem e não deixam ele esquecer que perdeu a única camisa que possuía [...]. Sem que ninguém espere, ele investe contra os barbadianos, segurando a picareta no ar com duas mãos. (Souza, 18)

Um homem humilhado, nessas condições, é um homem perigoso. Pronto para matar, ao menor descuido de quem é o alvo de seu ódio: “não se pode passar o dia todo atolado nesse vômito da natureza sem que os miolos comecem a amolecer” disse Collier, certa vez (Souza, 21).

Embora de costas, os barbadianos ficam unidos como por uma descarga de eletricidade. Reúnem-se no momento exato em que o rapaz alemão partiu correndo com a picareta levantada, pronto para matar. Tudo acontece muito rapidamente e é assim que sempre muitos levam a pior diariamente por ali. Um dos barbadianos trazia um machete preso à cintura, ele saca a arma e com um movimento preciso gira a lâmina com toda a força decapitando o rapaz alemão. Um rumor seco e gutural escapa de todas as gargantas e os homens ficam estáticos, dominados pela surpresa, inclusive o autor da decapitação. (Souza, 18)

Uma cena grotesca, redigida com esmero, com o propósito de impactar. Que deixa o leitor com o mesmo grito gutural na garganta, imaginando os olhos esbugalhados do alemão na cabeça, agora sem vida, atolada na lama. Márcio Souza explorou, sobretudo, a temática do encontro de diferentes culturas, a branca ou civilizada, como pretendiam, e a autóctone ou aborígine e suas consequências num ambiente totalmente hostil, onde as leis de convivência civilizadas não alcançam, só a barbárie impera.

A morte relatada no excerto acima resultou de conflito em torno do desaparecimento de bens de pouco valor material, e nem o perpetrador (o barbadiano autor do homicídio) nem a vítima (o alemão) tinham envolvimento com o furto. Quando o verdadeiro

culpado do sumiço dos pertences dos alemães é descoberto, todos já lhe têm um ódio mortal. Tantas acusações foram feitas e tantas mortes já haviam acontecido por causa dele, que o castigo lhe custou demasiado caro.

Num encontro cultural tão diverso, Márcio Souza arremessa-nos à frente da relação hierárquica das raças, apresentando subsídios para o entendimento de qualquer posição de superioridade entre uma raça e outra, entre uma etnia e outra é meramente circunstancial e histórico. Ali todos são humanos, demasiadamente humanos: lutam pela sobrevivência, lutam por suas paixões, movem-se por suas crenças. No entanto, Collier sabe do desafio que tem nas mãos com cento e cinquenta trabalhadores de diferentes nacionalidades e tantas culturas para lidar. Como o Próspero de *A Tempestade*, de Shakespeare (2011), tem que mostrar a superioridade do homem europeu, ante as demais raças que ali se encontram. A relação de subordinação está presente e ali, naquele canteiro de obras, a diversidade era apenas suportada em favor do bem maior que era a prosperidade financeira de Collier, de Farquar, porque “alguém que perdeu o miolo inventou esta ferrovia” (Souza, 20).

Os barbadianos, ao cortarem as mãos de Joe Caripuna, tiraram-lhe sua razão de viver e deram-lhe uma lição que serviria a todos os que tentassem algo parecido. Diante da fúria enlouquecida, numa verdadeira aplicação da Lei do Talião, Joe tem suas mãos cortadas. É a triste demonstração da lógica capitalista, onde a vida vale pouco ou quase nada face aos objetos e as coisas. Onde os miseráveis trabalhadores, numa demonstração cruel e enraivecida, cortam as mãos dos que roubavam para que não mais pratiquem tal ato considerado infame. Trata-se da crueldade da vingança dos que quase nada possuem contra os que se tornaram inimigos por também serem despossuídos.

Vomitava sangue e os beijos estavam partidos e inchados e mal podia abrir os olhos. Aconteceu então o pior. Os civilizados seguraram ele esticado no chão e colocaram os dois braços dele sobre um dormente. Um civilizado pegou um machado e decepou na altura do antebraço as suas mãos. Ele perdeu os sentidos e pensou que iria atravessar para outro lado e se preparou para encontrar seus antepassados. Os tocos de braços eram a única coisa a se mexer em seu corpo, como pescoços degolados de galinha, esguichando golfadas finas de sangue. (Souza, 56)

Márcio Souza, longe de querer promover o exotismo, dá aos personagens vozes diversas que representam o que se tornou a Amazônia durante a construção da Estrada de ferro Madeira Mamoré, ou a “ferrovia do diabo”. A obra é uma saga escrita com viés de denúncia, de indignação, de registro e principalmente de respeito à história dessa região, tão cobiçada.

### 3. Da estrutura das vozes

Antes de sintetizarmos o conjunto significativo que a obra *Mad Maria* molda ao lado da História, dela tomando elementos e reciprocamente a ela doando, abramos um parêntese para observarmos como a tessitura literária, especificamente seu foco narrativo, tem uma cumplicidade essencial nessa relação íntima com a historicidade.

Norman Friedman (2002) em *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* apresenta um estudo em que se percebe uma rarefação da presença do narrador ao longo da história das narrativas; um apagamento do narrador que dá licença à fala, à consciência, a todo o conjunto perceptivo das personagens e do ambiente como se ele não estivesse ali - embora, como já foi dito antes, a partir de Lucien Goldmann, esse narrador sempre estará presente. Mas tal apagamento é uma estratégia, principalmente em romances históricos, para permitir que as múltiplas percepções da realidade ofereçam seu relato singular a partir de si mesmas; como é o caso em *Mad Maria*.

Assim, sua narrativa é construída em um procedimento literário que tem certa variação da presença, ora mais evidente, ora imperceptível, do narrador central organizador do universo ficcional-histórico; traçando majoritariamente uma onisciência seletiva múltipla em que este narrador camufla-se no discurso constituinte dos personagens que narram, falam, sentem, julgam, por si mesmas, a partir de seus universos prévios. Chegando ao ponto de passarmos da percepção/narração de um personagem a outro, sem fronteiras formais ou marcas sintáticas, como veremos logo mais. Mas é justamente este procedimento que demarca, a partir de figuras singulares, individualidades, o conjunto dos diferentes discursos circulantes e em enfrentamentos simbólicos, epistêmicos, que confluíram no evento *Mad Maria*. Toda a primeira parte do romance se vale explicitamente deste procedimento, para apresentar as personagens e indiciar os conflitos e dramas humanos que se travarão durante o romance. Para ilustrar de modo sintético, utilizaremos passagens mais radicais do discurso civilizatório, do empreendimento capitalista, ao discurso do nativo, e vice-versa, sobre o mesmo espaço, na figura dos personagens que se seguem.

É o testemunho do discurso de Collier que insiste em uma primitividade do ambiente nas descrições como: “Um corpo suado, metálico, mas de um metal escuro, misturando-se por entre formas esverdeadas, vegetais, avança resfolegando como um dinossauro, ou um estegossauro, ou um brontossauro [...]. No período cambriano devia ser assim” (Souza, 09).

E todo o julgamento do ambiente que se segue é no filtro da consciência do europeu, inglês que foi ali se meter.

A locomotiva avança lentamente, soltando fumaça. É uma bela máquina, como um animal do período jurássico. Na fímbria da floresta, grandes árvores cretáceas, insetos silurianos, borboletas oligocênicas, formigas pliocênicas, juntam-se. A vida fervilha de maneira promíscua e os homens enlouquecem naquele cenário cenozóico. (Souza, 11)

Após esta fala, surpreendentemente, sem nenhuma fronteira formal, sintática, ainda no mote das formigas, causando ambiguidade da mudança de discurso referente ao mesmo objeto, surge na narrativa o fluxo de consciência de um nativo que viria bem depois a ser chamado de Joe, com uma descrição radicalmente de outra lógica, de outra fenomenologia/percepção de mundo:

Como as formigas que subiam e desciam pelos galhos da árvore, ele estava ali mas se sentia invisível. Os civilizados nem pareciam se aperceber de sua presença [...] (Joe Caripuna) não compreendia nada daquele trabalho que estavam fazendo com tanto desespero. É que, embora estivesse sempre por perto, não fazia parte daquele mundo que agora estava invadindo as terras que pertenceram ao seu povo nos tempos dos antigos costumes e que os velhos falavam com emoção [...]. Os civilizados não quiseram ser amansados e apontaram suas espingardas e não deixaram um só velho com vida, apenas as crianças que ficaram chorando e depois correram para a maloca onde contaram o que tinha acontecido. Mas tudo isto já fazia muito tempo, ele tinha visto sua família morrer de feitiço espalhado pelos civilizados, o corpo de seus amigos, irmãos, mãe, pai, os tios, queimando de febre e milhares de feridas espalhadas na pele, soltando mau cheiro. Agora, ele estava sozinho e não saía de perto dos civilizados porque estava invisível, como as formigas. (Souza, 11)

No mesmo procedimento, ininterruptamente, numa relação de vizinhança significativa entre as formigas e os doces de uma confeitaria, já nos vemos mergulhados no “homem objetivo” do empreendimento capitalista no fluxo de consciência e discurso de Farquhar, que considera o Brasil sem uma ordem adequada aos grandes países empreendedores como o seu:

Agora, ele estava sozinho e não saía de perto dos civilizados porque estava invisível, como as formigas.

A vitrine da confeitaria, repleta de variados doces e confeitados, era o seu maior encanto. Todos os dias, quando estava no Rio de Janeiro, antes de subir para o seu escritório, ele atravessava rapidamente a Avenida Central, entrava pela Rua 7 de Setembro, as pastas de documentos sob o braço, bem protegidas, e postava-se alguns minutos frente a vitrine da Confeitaria Colombo. Mas ele não considerava muito a sua objetividade, era um homem sério, por isto aprendera que toda objetividade era uma maneira de Deus se manifestar, através de sua mente [...].

Naquela manhã de 1911, enquanto observava a vitrine da Confeitaria Colombo, Percival Farquhar já era um dos homens mais poderosos do Brasil.

[...] que ele compreendia perfeitamente, pois sabia que num país como o Brasil, repleto de vícios e não inteiramente democrático, a objetividade, ou seja lá que

outro nome usassem, era uma virtude menor frente a dissimulação. E a dissimulação brasileira se parecia muito de perto com aquela cobiça infantil, quase uma volúpia inocente, que ele sentia observando os doces e confeitos defendidos pela vidraça. (Souza, 12)

Finalizando, portanto, a ilustração de tal procedimento de narrar no interior mesmo da perspectiva implícita nos personagens, observemos esta passagem ininterrupta do discurso de Collier ao caripuna, pois será na perspectiva da personagem indígena Joe Caripuna a síntese do presente artigo:

—E pegamos os piores momentos, trinta milhas de pântano. Os homens com as canelas atoladas na água, uma água que parece tinta amarela. Você sabe que eu não sou homem de frescuras, mas esta água é repulsiva, parece um vômito. Não se pode passar o dia todo atolado nesse vômito da natureza sem que os miolos comecem a amolecer.

O chefe dos civilizados ouvia o outro, observando a winchester que estava jogada no chão. Ele sabia o que era uma Winchester, seu povo já tinha usado aquela arma terrível inventada pelo branco. O chefe branco está apanhando a arma emporcalhada de lama, amarelada pelo vômito que o outro branco acabou de se referir com asco. Aquilo não dava para ele entender, a lama era lama e ele não sentia repugnância por ela, nem mesmo pelo vômito, que também era coisa natural. (Souza, 21)

Todo este trecho é fluxo de consciência do nativo, em uma passagem sintaticamente ininterrupta, tendo ruptura diretamente no nível do discurso e de sua percepção.

Não bastasse a colonização espanhola e portuguesa que devastou as populações indígenas nas Américas, a construção da ferrovia foi mais um episódio no livro da história da Amazônia que, lamentavelmente, aconteceu no nível do embate, fazendo dos indígenas e populações ribeirinhas suas maiores vítimas. Rechaçados, restou aos indígenas a adaptação ou a fuga para os lugares mais ermos, aonde os civilizados não chegassem ou demorassem um pouco mais a chegar. O processo de adaptação dos que se deixaram aprisionar, como Joe Caripuna, foi doloroso, custando-lhes quase tudo, quando não, tudo. Até mesmo a vida.

Restou a Joe Caripuna a adaptação a sua nova condição, sem mãos, derrotado, domesticado. Mas tinha ainda a esperança de encontrar seus ancestrais e lhes explicar o porquê de estar chegando do outro lado sem as mãos. Enquanto refletia sobre a morte iminente, não viu o chefe dos brancos chegar correndo com outros homens armados, em seu socorro. Não viu nada, logo esperava encontrar seus antepassados e procurava uma boa maneira para contar a eles por que estava chegando do outro lado sem as mãos (Souza, 56).

A saga da construção da ferrovia é contada de forma memorável em *Mad Maria*, a história do empreendimento que ligava dois pólos de relativo interesse econômico (Porto Velho e Guajará-mirim) enfrentando obstáculos dignos da magnitude amazônica.

A história oficial se exime da responsabilidade não expondo as mazelas causadas aos ribeirinhos e nem aos indígenas dentro do processo de aculturação que lhes foi impingido pelo colonizador que veio à região para sugar dela tudo o que lhe aprouvesse e depois ir para sua terra de origem. Camufla, no entanto, o sofrimento e as mortes deixadas para trás como se os túmulos não falassem por si.

Basta-nos, então, enxergarmos a violência em *Mad Maria* como uma forma de representação da história dita oficial e que, por poder ser contestada pela literatura, se faz presente em trechos marcados pela ambiguidade do contradiscurso do progresso. Essa proposição nos remete a Neide Gondim (1994), que critica os discursos de formação da Amazônia tendo-os como pura invenção para fazer uma história verossímil dentro de um contexto de inverossimilhança.

Satisfatoriamente, Márcio Souza toca na ferida aberta da história com seus discursos de modernização, quando na verdade, o dito “civilizado” usa de atrocidades simplesmente para alcançar seus objetivos em um eterno faz de conta forjador de que as coisas estão sob controle. De fato, foram capazes de impingir ao povo autóctone as mais incivilizadas formas de controle e subjugação.

A história da Amazônia tem sido, do Século XVI até hoje, uma história de muitas perdas. A Amazônia é vítima de sua exuberância, de sua magnitude e suas riquezas. Os ciclos desenvolvimentistas pelos quais passou, e passa ainda, são formas de exploração irracional que não levam em conta suas especificidades, sua gente e sua cultura. Os ciclos da extração da borracha, do ouro, da construção das usinas, desequilibram e destroem sem nenhuma piedade, com o único fito de enriquecer alguns megaempresários brasileiros e estrangeiros. Desse modo, de ciclo em ciclo, grandes empresas buscam explorar e levam à destruição e desequilíbrios ambientais.

Para além dessas questões de processo civilizatório, os discursos de modernização e progresso permeiam a história da Amazônia, juntamente com a ideia de que civilizar a população é condição para o progresso. Assim, a invenção da Amazônia foi se dando de forma gradual e progressiva ao longo da história.

#### **4. Considerações finais**

*Mad Maria* é obra aberta, de narrativa plurivocal e multisseletiva que dialoga com a História. Dentre as várias leituras que é capaz de mobilizar, optamos por um recorte que buscou contribuir com a reflexão sobre a modernidade, entendida como experiência de aproximação de tempos e espaços, de aceleração do tempo de disjunções e marginalizações.

Essa modernidade, ao ser impressa no espaço amazônico a partir de projetos modernizantes, como o da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, subverteu a ordem e as lógicas locais, impondo-se como paradigma dominante e inconciliável com as culturas e as formas de vida locais.

Em sua esteira seguiu-se a sobreposição de interesses exógenos –nomeadamente capitalistas– que promoveram a violência, o etnocídio, a destruição do meio ambiente e a própria degradação do humano, tanto os povos tradicionais, como os colonos e peões desse processo. Para os últimos, a exploração e a morte foi o salário, mas para os indígenas, desterritorializados e agredidos em seu próprio território, a violência possui gradações muito diferentes, pois resultou em etnocídio. O drama da personagem Joe Caripuna simboliza, desse modo, o desespero de todos os que habitavam as Amazônia no contexto de sua modernização.

### **Bibliografia citada**

- Barbosa, Xênia de Castro. *Território e saúde: políticas públicas de combate à dengue em Porto Velho/RO*. Programa de Doutorado em Geografia. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. Companhia de Bolso, São Paulo, 2007.
- Candido, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. T. A. Queiroz, São Paulo, 2000.
- Falkenburger, Kurt. *As botas do diabo*. Tradução de Trude von Laschan. IBRASA, São Paulo, 1971.
- Ferreira, Manuel Rodrigues. *A ferrovia do diabo*. Melhoramentos, São Paulo, 2005.
- Friedman, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico.” Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, nº 53, 2002, pp. 166-82.
- Goldmann, Lucien. *A sociologia do romance*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1976.
- Gondim, Neide. *A invenção da Amazônia*. Marco Zero, São Paulo, 1994.
- Gomes, Márcia Leticia. “Pelos caminhos da história e da ficção: a estrada de ferro Madeira-Mamoré na escrita romanesca de Márcio Souza.” (No prelo)
- Hardman, Francisco Foot. *Trem fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. Companhia das Letras, São Paulo, 2005.

- Kawahala, Edelu, y Canut, Leticia. “O paradigma da modernidade: do que se trata?” *Rizoma: Experiências Interdisciplinares em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas*, vol. 2, nº 1, 2017.
- Morin, Edgar. *O método 4: As ideias. Habitat, vida, costumes, organização*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Sulina, Porto Alegre, 2011.
- Olivo, Luis Carlos Cancelliar. *A reglobalização do Estado e da sociedade em rede na era do acesso*. Fundação Boiteux, Florianópolis, 2004
- Souza Santos, Boaventura de. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Cortez, São Paulo, 2000.
- Souza, Márcio. *Mad Maria*. Record, Rio de Janeiro, 1980.
- Shakespeare, William. *A tempestade*. Tradução de Bárbara Heliodora. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2011.



DIÁLOGOS  
CENTRÍFUGOS

## Literatura, activismo y redes feministas en Cuba. Conversación con Zaida Capote Cruz de Asamblea Feminista

Mariana Smaldone  
(Universidad Nacional de Luján, Argentina)<sup>1</sup>

Zaida Capote Cruz (La Habana, 1967) es una ensayista, docente e investigadora feminista cubana, integrante de *Asamblea Feminista*: un grupo de compañeras que invitan al debate desde un *blog*.<sup>2</sup> Entre sus publicaciones, se hallan: *Loynacianas* (Extramuros, 2017), el *Diccionario de obras cubanas de ensayo y crítica* (Unión, 2013, 2018), cuya redacción dirige, *La nación íntima* (Unión, 2008), *Contra el silencio. Otra lectura de la obra de Dulce María Loynaz* (Letras Cubanas, 2005) y *Tres ensayos ajenos* (Letras Cubanas, Premio Pinos Nuevos, 1994). Tuvo a su cargo la edición crítica de *Jardín. Novela lírica*, de Dulce María Loynaz (Letras Cubanas, 2015).

En esta entrevista, Zaida nos habla no solo de lo que significa su activismo académico, sino sobre todo de su compromiso feminista en Cuba como integrante de *Asamblea Feminista*, junto con Lirians Gordillo Piña (Bauta, 1985) y Helen Hernández Hormilla (Kazán, URSS, 1985). Se refiere, así, a cómo vienen pensando, en red, algunas estrategias feministas y la presentación de una “Solicitud de Ley integral contra la violencia de género en Cuba” a la Asamblea Nacional del Poder Popular, el parlamento cubano, del 22 de noviembre de 2019.<sup>3</sup>

Aprecio enormemente la atención que me brindó Zaida en su casa de La Habana, el 27 de enero de 2020, poco tiempo antes de que comenzara a asolar nuestros países la pandemia y tuviéramos que atravesar esta emergencia sanitaria.<sup>4</sup>

---

1. Profesora y Licenciada en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Especialista en Educación en Géneros y Sexualidades, egresada de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Doctoranda en el Área de Estudios de Género (FFyL-UBA). Docente de la Universidad Nacional de Luján, Argentina.

2. Ver: <https://asambleafeminista.wordpress.com/>

3. La solicitud puede descargarse de la página de Facebook [YositecreoenCuba](https://www.facebook.com/YositecreoenCuba).

4. Quiero agradecer la colaboración de Lorena Leonor Alderete (de Mujeres al pie del cañón en el Feminismo Abya Yala y del Departamento de Género de ATE Nacional, Argentina) con quien pensamos y debatimos algunas de las preguntas, así como también seleccionamos libros y materiales feministas para continuar nuestros intercambios con las compañeras de *Asamblea Feminista*.

### **¿Cómo te presentarías?**

Soy cubana, tengo 52 años y trabajo hace mucho tiempo como investigadora literaria en una institución del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente (CIT-MA), el Instituto de Literatura y Lingüística. A partir de un posgrado que cursé en México sobre estudios de la mujer me he dedicado con mayor frecuencia a trabajar la narrativa femenina cubana a lo largo de la historia, sin desdeñar otros temas. En el ámbito académico, me he vinculado con otros espacios de reflexión sobre la creación cultural femenina, como el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas y la Cátedra de la Mujer de la Universidad de La Habana, en cuyo programa de Maestría enseñé. Por ahí trato de hacer activismo académico e intento producir conocimiento acerca de la genealogía de las escritoras cubanas, su lugar en las antologías, su relación con el canon, entre otros temas, siempre teniendo en cuenta la situación de las mujeres, su lugar en un contexto determinado. Como profesional, destacaría haber formado parte del equipo de redacción de la *Historia de la literatura cubana*, la dirección del *Diccionario de obras cubanas de ensayo y crítica* y mis trabajos sobre escritura autobiográfica y memorias, así como el retorno crítico a la obra de muchas de nuestras precursoras: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ofelia Rodríguez Acosta, Camila Henríquez Ureña, Dulce María Loynaz. Tengo un hijo y estoy casada.

### **¿Qué es “la narrativa femenina” y qué aspectos específicos se pueden destacar en la literatura cubana?**

Cuando hablo de narrativa o literatura femenina suelo referirme a la producida por mujeres. Lo hago, sobre todo, para simplificar un campo de interés que se esfuerza en entender las condiciones en que las escritoras han debido llevar a cabo su propósito y ejercitar su genio, casi siempre en condiciones adversas o, cuando menos, distintas a las de sus coetáneos varones. En general, suele criticarse ese tipo de enfoque con la afirmación de que “no existe una literatura femenina”. Estaría de acuerdo, si hablamos, por ejemplo, del estilo, aun cuando puedan comprobarse ciertas recurrencias estilísticas, como el gesto autobiográfico y lo fantástico en algunas épocas. Sin embargo, como prefiero leer la producción cultural desde su vínculo con el contexto histórico, prefiero hablar de cómo ese ejercicio del talento individual se lleva a cabo en un contexto específico, dada la diferencia entre la condición social de hombres y mujeres. Suelo aclarar que no me interesa definir rasgos de estilo específicos o definir temas de interés de modo apriorístico. Me gusta trabajar con la literatura existente y, quizás porque no tengo imaginación suficiente, eludo imaginar cómo debiera ser una “escritura femenina” que, entre otras cosas, haría a un lado las mil y una condicionantes, más allá del género, que arman una subjetividad e influyen un estilo, para no hablar del contexto histórico, políti-

co, etc., en el cual se escribe toda obra. Elaine Showalter discernía, desde su experiencia de la literatura en lengua inglesa, la sucesión cronológica de una literatura femenina, una feminista y otra de mujeres. Sin embargo, cuando leo obras específicas, esa sucesión, digamos, ascendente, se desarma. Hay autoras de hoy menos desprejuiciadas y feministas que Gertrudis Gómez de Avellaneda, a quien no basta calificar de “femenina” solo porque escribiera a mediados del siglo XIX. Prefiero por otra parte, equiparar “femenina” y “de mujeres” porque en español significan lo mismo. Solo hablo de literatura “feminista” cuando me refiero a aquella cuya intención de denuncia y combate de las desigualdades por razón del género, en la sociedad o en la literatura, pueden comprobarse.

### **¿A partir de qué año, aproximadamente, comenzaste tus investigaciones, sobre todo acerca de la narrativa de mujeres?**

Desde el noventa y tantos. Son casi treinta años de trabajo acumulado en el intento de leer de un modo distinto la tradición literaria cubana, poner de relieve gestos de desacato o rebeldía, muestras de talento inadvertidas, revisar lecturas erróneas sobre el lugar de las autoras cubanas en el canon, siempre poniendo énfasis en el contexto en el cual sus obras vieron la luz. Además, en estos años he establecido un vínculo profundo con muchas otras feministas cubanas, entre las cuales me gustaría nombrar a Lirians Gordillo Piña y Helen Hernández Hormilla, mis compañeras de Asamblea Feminista, el *blog* donde desde hace algunos años ponemos a circular nuestras ideas sobre temas en discusión, sobre todo de actualidad en Cuba.

### **¿Cómo surgió la idea de crear Asamblea Feminista?**

El *blog* surgió poco después de la experiencia, en 2008 de una movilización virtual contra la violencia de género, *Tod@scontralaviolencia*, en la cual participamos con Luisa Campuzano, Marilyn Bobes, Laidi Fernández de Juan, Sandra Álvarez y Danae Diéguez. Con esta última, crítica de cine y profesora del Instituto Superior de Arte, Lirians y Helen, a quienes conocí siendo estudiantes, habían organizado *Mirar desde la sospecha*, un espacio de encuentro sumamente provechoso que consiguió alentar discusiones sobre temas como las diferencias de género, la homofobia, la economía feminista, la relación entre género y salud, la representación política, la ecología, los medios y muchos otros. Aquel espacio nos unió y nos ayudó a identificar temas urgentes. Asimismo, nos encontrábamos en otros lados, como el encuentro anual que organiza, siempre con un tema específico, el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas, que suele reunir gente con intereses comunes procedentes de profesiones, experiencias vitales y culturales y geografías distintas. De esas coincidencias y de la conciencia de la ne-

cesidad de discutir algunos asuntos surgió nuestro *blog*. Un sitio para la divulgación, no solo de nuestras opiniones, sino también de iniciativas afines, eventos culturales, lecturas críticas, discusiones políticas... En fin, todo lo que pudiera despertar nuestro interés.

### **Y justamente así, también se presentan en el *blog*...**

Exacto. Publicamos nuestras opiniones sobre temas específicos de la realidad cubana con la esperanza de generar debates e instalar temas en la discusión pública. El *blog*, además, es una instancia de comunicación colectiva, un generador de redes de colaboración e intercambio, como demuestra tu presencia aquí.

### **¿Cuáles son las experiencias y acciones específicas que, como feministas en red, vienen realizando contra las violencias de género?**

Hubo en los años noventa por iniciativa de la Asociación de Mujeres Comunicadoras, una experiencia muy útil que hemos rescatado en el *blog*. MAGIN logró articular muchas preguntas, a propósito de muchas dudas, y generó también distintos aprendizajes, muy necesarios. Las *magineras*, como les gusta llamarse, se unieron a principios de los noventa y consiguieron articular programas de formación, produjeron materiales diversos que lograron ubicar en la prensa, la televisión, la radio, que eran sus espacios habituales de trabajo. A sus reuniones asistía gente de otros ámbitos, como yo, profesionales del derecho, la medicina, la economía, la política. Fue un espacio de aprendizaje colectivo que dejó una profunda memoria en sus participantes y la voluntad de continuar trabajando. A aquellas reuniones acudían escritoras y unos pocos escritores. En ellas conocí a mujeres magníficas cuya maravillosa capacidad de trabajo y solidaridad fue una gran enseñanza. De aquella experiencia aprendimos mucho, y también de su fin como asociación, por la falta de capacidad de las estructuras de gobierno –señaladamente, en ese caso la Federación de Mujeres Cubanas (FMC)<sup>5</sup> y el Partido Comunista de Cuba– para reconocer en organizaciones de ese tipo a interlocutores válidos. Las *magineras* marcaron una época y su huella puede comprobarse en el trabajo visible aún hoy de muchas de las integrantes de aquel grupo. Con Tod@scontralaviolencia tuvimos una experiencia más o menos similar. Hicimos llegar nuestras ideas a los ministerios de Salud Pública y Justicia y a la FMC, entre otras instancias; nunca tuvimos noticia del destino de nuestras propuestas.

---

5. La FMC fue fundada por la revolucionaria Vilma Espín Guillois (1930-2007) en agosto de 1960, con la finalidad de garantizar la igualdad y la emancipación de las mujeres. Espín fue la presidenta y principal líder de la organización hasta su fallecimiento. Puede verse, sobre el tema, algunos de los estudios que recopilaron Adriana María Valobra y Mercedes Yusta en su libro *Queridas camaradas. Historias iberoamericanas de mujeres comunistas*. Buenos Aires, Miño Dávila, 2017. En la actualidad Teresa Amarelle Boué es la Secretaria General del Comité Nacional de dicha organización.

### **¿Y en la actualidad...?**

Las instituciones siguieron trabajando, como han hecho siempre, por su cuenta. Por nuestro lado, recientemente presentamos, coincidiendo con la realización de cambios constitucionales, una propuesta de Ley integral contra la violencia de género, como te comenté. Entonces muchas volvimos a reunirnos en el mismo impulso. Es una propuesta muy bien pensada y merecería mayor atención por parte de las autoridades; pero la historia se repite. La única respuesta que nos dio la Asamblea Nacional del Poder Popular fue la comprobación de que habían recibido nuestra solicitud.

### **¿Qué tiene de específico y “de avanzada” esta propuesta de Ley en relación con la vigente Constitución cubana?**

Su mayor contribución sería la consecución de que se tipifique como tal la violencia por razones de género en sus varias manifestaciones y que tales delitos conlleven penas específicas. Lo fundamental, me parece, sería su “integralidad”, una perspectiva transversal que ubica la violencia en sus diseminaciones y busca enfrentarla con un sistema amplio de respuesta, articulado no solo para castigar el delito, sino para prevenirlo y ofrecer apoyo a las víctimas, además de contribuir a educar a la gente en el reconocimiento del componente misógino u homofóbico de tales agresiones y sus contextos. En la discusión constitucional surgieron otros temas. Si bien tenemos, por ejemplo, igualdad salarial, hay un desbalance en el tiempo y los esfuerzos que hombres y mujeres dedican a los trabajos de cuidado familiar y reproducción social, como ha puesto en evidencia la economía feminista. En Cuba, con el creciente envejecimiento poblacional y la suspensión o reducción de servicios públicos después del llamado Período Especial, las necesidades de apoyo familiar han ido creciendo. Aunque nuestra Constitución garantiza el derecho a las disidencias sexuales, no llegó a aprobarse el matrimonio igualitario, con lo cual se reinstala la desigualdad. Se perdió una oportunidad para recuperar apoyos y acercar convicciones, pues el gobierno cubano tuvo una política desastrosa con respecto a la diversidad sexual, causante de la reticencia, cuando no la separación o la negación de gente valiosa del curso de la Revolución. Hubiera sido el momento perfecto para reconocer esos errores y hacer del derecho a garantías legales para parejas distintas, lo cual hubiera sentado un precedente importante. Pero terminó quedando en suspenso hasta la aprobación, por referéndum, del Código de Familia. Nosotras pensamos que los derechos no pueden llevarse a votación. En aquellos días, además, el Estado permitió a la Iglesia ocupar el espacio público con propaganda y publicaciones.

### **¿Qué Iglesia particularmente?**

Las evangélicas, sobre todo, pero también la Iglesia católica. Algunos obispos firmaron una carta pública, porque para ellos el matrimonio igualitario iba contra el dogma de la Iglesia. Pusieron en primer lugar la familia, un valor retrógrado con un único modelo. Y el Estado no reaccionó como esperábamos (de espera y de esperanza) y desestimuló, para decirlo amablemente, la movilización de partidarios del matrimonio igualitario. Hay quienes piensan que el Estado cubano está “comprometido”, por decirlo de algún modo, porque la Iglesia fue uno de los mediadores con el gobierno de Obama para el restablecimiento de las relaciones diplomáticas. No creo que eso justifique la negativa a proclamar un derecho y a posponer una demanda justos. También el aborto se halla bajo fuego. Aunque es legal y está garantizado en los servicios de salud, hay una campaña muy fuerte por el lado de la Iglesia, sin una respuesta contundente por parte del Estado, en un contexto donde las corporaciones religiosas ganan relevancia.

**En la “Solicitud de ley integral contra la violencia de género...”, el año pasado, ustedes plantean que hay una concreta “necesidad de una ley específica sobre violencia de género”. ¿Podés ampliar sobre la importancia de incorporar la definición de “violencia de género” a una Ley Constitucional?**

Claro. Esta ley integral nos interesa que sirva como referente para las otras leyes –es decir, que sea una “ley paraguas” a las cuales deban ajustarse las demás– y concibe las “violencias de género” en un sentido más amplio, no solo contra las mujeres. Permite además tipificar dicha violencia como delito y considera la capacitación de la policía, el sistema judicial, dirigentes y empleadores. Como necesitaría reestructurar y ampliar el sistema actual de atención a estos conflictos, crear albergues para personas violentadas, etc., es una propuesta básica para ir incorporando otras estructuras de atención.

### **¿Actualmente cuentan con albergues o casas para mujeres violentadas?**

No. Hay un sistema de “Casas de orientación a la mujer y la familia”, de la FMC y otros espacios de atención a víctimas de violencia, institucionales e independientes. Pero hasta donde sé ninguno cuenta con servicio de reubicación. La FMC, a la cual casi todas pertenecemos, ha ido perdiendo capacidad de movilización, sobre todo en zonas como La Habana. Tampoco suele proponer o promover cambios, apoyar iniciativas como las nuestras (o al menos dialogar con tales iniciativas). Es una organización muy institucionalizada y esa rigidez, que para apoyar políticas públicas es una ventaja estructural, es más bien limitante para la movilización y el diálogo fluido con el activismo. La FMC trabaja mucho con celebraciones de efemérides o en el reconocimiento de proyectos especí-

ficos, pero no estimula una discusión amplia sobre el lugar de la mujer en la sociedad cubana. Aunque tiene la potestad de proponer leyes al parlamento, aún no ha hecho propuestas de este tenor.

**Nos comentaste que están circulando algunas reticencias respecto de la legalidad del aborto en Cuba: ¿crees que este derecho también corre riesgo?**

Por una parte, hay una corriente que actualmente sostiene que el tema del aborto (libre, gratuito, seguro y como parte de los servicios de salud pública) está resultando contraproducente porque se empezó a usar casi como método contraceptivo. En Cuba también disponemos de otra posibilidad de interrupción del embarazo, la regulación menstrual, una práctica menos complicada, no quirúrgica. Aquí se promueve también el uso del condón y otros métodos anticonceptivos, para evitar embarazos en la adolescencia, no deseados y también para evitar el aborto, por considerarlo, aún en las mejores condiciones, un riesgo. A menudo, cuando se habla de la baja natalidad como causa del envejecimiento poblacional, se responsabiliza a las mujeres por su falta de disposición a la maternidad, sin sopesar otras causas, como la emigración, los niveles de desarrollo social o la pérdida o reducción de servicios públicos de cuidado. Hasta cierta culpabilización puede hallarse en medios de prensa oficiales. La posibilidad de limitar el acceso al aborto es una discusión que, aunque inaudible, sigue en pie.

**En relación con la propuesta de ley, que desde el feminismo están teniendo respecto a las personas LGITBQ, ¿hay alguna propuesta de “cupos trans”, o similar, para garantizar el acceso al trabajo, al estudio y la educación superior en particular?**

Aquí no se ha manejado el sistema de cuotas. Se supone que todos tenemos iguales derechos, aunque hay discriminación. Se han creado redes de apoyo en el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX),<sup>6</sup> aunque las disidencias sexuales no aparecen en la vida pública con un movimiento claramente perceptible ni han llegado a construir alianzas con otros grupos para la defensa de sus derechos. En 2019 la jornada contra la homofobia canceló el desfile callejero para celebrar la jornada a puertas cerradas. Desde fuera de la institución se convocó otra marcha, desautorizada por el CENESEX, como si el derecho a manifestarse tuviera que estar avalado por una institución. Tras el revés sufrido por la propuesta de incluir el matrimonio igualitario en la Constitución, este episodio puso a la vista algunas disensiones al interior de la comunidad LGTBI.

---

6. El Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX) es una institución docente, investigativa y de asistencia en el área de la “sexualidad humana”. Su actual directora es Mariela Castro Espín.

### **¿Cuál es tu visión respecto de la prostitución y cómo se vive en Cuba?**

A diferencia de otros países, en Cuba la prostitución dista de ser una condición normalizada; es ilegal, pero se persiguen más, me parece, el proxenetismo o la trata. La prostitución involucra mucho más que la prestación de un servicio y pone en riesgo la integridad de la persona. Pero no he visto datos o estadísticas. En Cuba suele registrarse a menudo, en documentos culturales como narraciones o canciones, la práctica del “jinetismo”, una prostitución dirigida sobre todo a extranjeros donde el intercambio económico involucra muchas veces una red de afectos que puede evolucionar a una relación cercana y llegar incluso a formas legales, como el matrimonio. Pero mi conocimiento del asunto es, si acaso, teórico. Desde esa perspectiva, la prostitución es parte de un proceso de expropiación continuo hasta dejarle a la persona, como único bien, el propio cuerpo. Aunque haya prostitutas empoderadas y organizaciones de cooperación, la prostitución suele conllevar una situación de precariedad laboral, de salud, psicológica, de derechos, que me parece muy dura.

### **Teniendo en cuenta el escenario de protagonismo de las luchas feministas que, desde hace unos años, vienen motorizando las resistencias contra los gobiernos neoliberales y los golpes de Estado: ¿qué miradas o consideraciones circulan, sobre todo entre los grupos de mujeres cubanas, acerca de estas capacidades organizativas y de resistencias propias de los feminismos regionales?**

Yo creo que estamos mirándonos el ombligo, sin ver más allá de lo que parecen asuntos específicos. Una de las cosas que me interesa mucho desde Asamblea Feminista es meternos en política en otros ámbitos. Porque el feminismo no está solo y no se puede centrar únicamente en el tema de las mujeres o del género. Obviamente, hay muchos feminismos, y el cambio que defendemos es hacia mayor justicia. La comunidad feminista tiene que elegir cómo y hacia dónde empujar para conseguir esa justicia. A menudo nos centramos tanto en el asunto de la equidad de género que perdemos de vista el contexto económico y político de las desigualdades. En los días del golpe de estado en Bolivia surgió una serie de comentarios sobre el machismo de los dirigentes defenestrados. Fue un momento interesante para plantear ciertas prioridades. ¿Preferimos defender nuestros derechos en un contexto de capitalismo rampante, de expropiación de los bienes colectivos, de violación de los derechos humanos? En casos como el de Bolivia, con un golpe en curso, ¿hubiera sido más digno enfrentar abiertamente el golpe, como hicieron tantas mujeres bolivianas a riesgo de sus vidas, que poner a circular justo en ese momento descalificaciones del liderazgo bajo ataque de los golpistas? En aquellos días, cuando una tiene que elegir si estar del lado de la justicia y hacer a un lado demandas

específicas, porque hay un bien mayor en juego, que involucra el futuro, llegué a cuestionarme mis convicciones. Mientras leía las críticas al machismo de los dirigentes del MAS, veía en la televisión a alcaldesas, legisladoras y activistas enfrentando en las calles la violencia golpista y me preguntaba cómo era posible elegir, justo entonces, agredir a los gobernantes desplazados. En casos como esos aflora no solo la heterogeneidad dentro del feminismo, sino incluso la percepción de que el feminismo no es, no puede ser, nuestra única definición.

**Zaida: ¿alguna otra experiencia o aspecto que quieras agregar en relación con tu mirada y tu activismo feminista?**

Quería añadir algo sobre el activismo tal como lo entiendo. Como comentaba antes, aquí todo está sumamente institucionalizado, aun cuando se trate de ONGs, y a menudo la labor de activismo se hace con el acompañamiento, incluso financiero, de agencias de cooperación internacional. Trato de evitar llegar a ser una profesional del activismo (sé que es un oxímoron, pero es frecuente). Es una convicción, y no pretende ser una norma para otras personas, pero es a lo que aspiro. A propósito, tras el comienzo de la campaña por una Ley integral contra la violencia de género hemos ido hallando puntos en común con otras firmantes y comenzado a participar en grupos de trabajo que prometen ser muy fructíferos. Pero eso es el futuro, por ahora. Quisiera agradecer mucho, también en nombre de la Asamblea Feminista, la divulgación de nuestro trabajo, y a las compañeras que nos enviaron libros y materiales, que circularemos por acá y comentaremos luego en la Asamblea.

# EXHUMACIONES



## Fuentes para un rescate documental *visual* de Alberto Beltrán

---

Diana Hernández Castillo

(Universidad Autónoma Metropolitana, México)<sup>1</sup>

### Introducción

El objetivo de este rescate documental fue compilar, digitalmente, las imágenes que amplíen el vasto -pero disperso- acervo del grabador mexicano Alberto Beltrán (1923-2002). Aunque algunas instituciones se han dado a la tarea de recopilar y exhibir sus ilustraciones en exposiciones diversas (Genis, 2010: 47), una parte de su trabajo yace en archivos, sitios web e instituciones culturales como la Hemeroteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Museo de la Caricatura, el Taller de Gráfica Popular (TGP), el Centro de Información y Documentación (CID “Alberto Beltrán”), el Fondo Histórico de la Universidad Obrero Mexicana (UOMVLT) o bien, se encuentra extraviado. Al respecto, Genis dice que “No se sabe a ciencia cierta cuánta obra dejó ni dónde está toda. [...] Habrá que hacer una relación precisa de todas sus obras y su localización, lo que representa una tarea ardua y compleja” (2010 47-48). Siendo Beltrán caricaturista político, sus obras se ciñeron a los ejes medulares del arte revolucionario y nacionalista y de esta manera colaboró en diversas publicaciones importantes como *Excélsior*, *El Día*, *Novedades*, *La Prensa*, *Diario de la Tarde*, *El Gallo Ilustrado* y *Agua Cero*, por mencionar algunas (Genis, 2010 45).

Siendo las publicaciones periódicas vehículos importantes para el trabajo del grabador, este rescate documental, en menor medida, también pretende destacar la fuente donde se encuentra la obra de Beltrán: *Paralelo 20*. En investigaciones pasadas nos habíamos dado a la tarea de analizar este impreso interpretando, analizando y transcribiendo sobre sus diversos tópicos (Hernández, 2019; 2020), pero las ilustraciones del caricaturista en este periódico merecían un tratamiento aparte. Al ser parte importante del arte mexicano, Beltrán y sus imágenes han sido objeto de varios estudios académicos en los cuales, en algunos casos, previamente debe realizarse un trabajo de archivo. En este sentido, sus imágenes en *Paralelo 20* fueron mencionadas brevemente por Villegas

---

1. Licenciada en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa (UAM-I) y pasante de la Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades en la misma institución, sede Cuajimalpa (UAM-C).

Torres (2003)<sup>2</sup> quien aseveró que “En el material de esos años [1957] también apareció la publicación *Paralelo 20* realizada para la campaña presidencial de Adolfo López Mateos. No se analizó debido a que sólo aparecieron dos hojas sueltas y la información quedaba fragmentada, por lo cual queda para una futura investigación” (2003 417 y 537). Lo anteriormente dicho ejemplifica no sólo lo disperso del acervo del grabador, también refuerza el enigma del impreso que hemos analizado, pues su poquísima e incompleta presencia en otros archivos, en el caso de Villegas Torres, provocó que se clasificara como una publicación de “partido político” (2003 417). Por tanto, consideramos pertinente mostrar las imágenes de Beltrán en *Paralelo 20* con el propósito de dar a conocer su colaboración en otras fuentes documentales, poco conocidas, resguardadas en otros archivos como el Taller-Laboratorio de Historia de la Ciencia y la Archivística (UAMI-TLHCA) de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa (UAM-I). De esta manera, *fuera del archivo*, mediante la difusión y la digitalización de las imágenes, podemos compartir información que complementa (Tortolero, 2007 152) o suscite nuevos enfoques de *Paralelo 20*, de Beltrán mismo y de sus ilustraciones.

### **Desencasillando a Beltrán. Del caricaturista político al aterrizaje en las redes intelectuales, la cultura impresa y el mundo editorial.**

Pero ¿por qué estaría un periódico con tendencias marxistas y antiimperialistas en un archivo histórico que resguarda tesis, revistas y documentación en torno a las ciencias naturales como la física? En algunos de los artículos del impreso que estamos develando, Manuel Sandoval Vallarta (1899-1977) fue objeto de burlas y desprestigio ante la situación de la energía nuclear en México (véase *Paralelo 20*, 1957a; 1957b) y quizá adquirió este periódico para saber qué escribía sobre él la prensa mexicana, pues la localización de este impreso está en el Fondo Manuel Sandoval Vallarta del UAMI-TLHCA. Estos tópicos, entre otros, influyeron e impulsaron -entre otros factores- la elaboración de las imágenes que realizó Beltrán para esta publicación.

Algunos trabajos han afirmado que el grabador, para realizar sus obras, debía estar “adentrándose en pueblos de serranías abruptas y en bravas barriadas urbanas, [...] relacionándose con la gente y dibujando lo que veía [...] su visión era auténticamente popular. No pretendía ensalzar un modo ideal de vida, sino presentar una imagen real y vívida de lo que pasaba en el país” (Genis, 2010 45-46). Sin embargo, debemos tener presente que las revistas, si pensamos que la versión anterior de este impreso de 1955 a 1956 fue una publicación de este tipo (véase Hernández, 2019), poseían un “deber ser [...] vinculado a sus orígenes. Desde que se consolidaron como impresos tenían un

---

2. Si bien se pudo revisar esta tesis de doctorado, no pudimos tener acceso a los libros de Villegas Torres (2005; 2007).

papel central en la sociedad, como medio de divulgación, recepción y circulación del conocimiento científico, artístico, literario o filosófico para las clases medias ilustradas emergentes” (Zuluaga, 2020 17). En este sentido, las revistas se pueden visualizar como “nudos-espacios” que “permiten la formación de redes, a través de una de sus funciones académicas más sustanciales: la difusión de ideas-texto” (Granados, 2012 9) o, en este caso, lo que hemos denominado *ideas-imagen*. Si bien, aunque para 1957 este impreso transitó hacia una nueva modalidad con nuevos colaboradores, nuevas redes y un nuevo contenido que respondió a la colocación de este impreso como un órgano de prensa, aún podía conservar su “deber ser” el cual se originó no sólo en las publicaciones, también en la fundación de Empresa Editorial *Paralelo 20* S. A.<sup>3</sup> Asimismo, en las revistas se pueden rastrear lazos de cultura, una latente “construcción” de lectores, así como la conformación de una opinión pública que giraba en torno al mundo autor-lector (Granados, 2012 10-11; Dosse, 2007 165) de *Paralelo 20*. Durante el siglo XX, y nuestro impreso se apega a esta premisa, “no hay dudas de que la cultura impresa, los libros y otro tipo de soporte, como las publicaciones periódicas, son una parte insoslayable de la cultura política e intelectual de las sociedades a nivel global” (Saferstein, 2021 s/p) en donde las revistas son “‘soportes prácticos’ de las redes intelectuales” al establecer diálogos e interacciones de tipo intelectual y social que construyen “estructuras de sociabilidad” resultado del “intercambio de símbolos y capitales culturales” (Pita, citada en Zuluaga, 2020 18).

Respecto al medio intelectual artístico mexicano, a lo largo de su carrera artística, Beltrán tuvo cercanías y conexiones con el reconocido grabador Leopoldo Méndez (1902-1969), el creador de *La familia Burrón*, Gabriel Vargas (1915-2010), el muralista Pablo O’Higgins (1904-1983), así como con otros miembros de equipos o casas editoriales. Tales relaciones, en algunos casos, rindieron frutos, por ejemplo: la fundación de nuevas publicaciones como *El Día* (Durán, 2002). De esta manera, podemos señalar que “la edición es fundamental para pensar la relación entre intelectuales, política y cultura impresa [...] para pensar el surgimiento de corrientes, formaciones, grupos y figuras políticas e intelectuales” (Saferstein, 2021 s/p). Y *Paralelo 20* no fue la excepción, pues es plausible rastrear otras redes, ideologías y pensamientos del caricaturista si vislumbramos los nexos con su director Jesús Alejandro Martínez (¿?),<sup>4</sup> quien según Schmidt, fue cercano a Vicente Lombardo Toledano (1894-1968) y miembro del Partido Popular Socialista (PPS) (Schmidt, 1965: s/p; Saferstein, 2021 s/p), así como con otros intelectuales que vertieron sus “ideas-texto” en este periódico y Beltrán las complementó con sus *ideas-imagen*, ilustraciones que el equipo editorial valoraba considerablemente (Cfr.

3. Esta editorial apareció en el directorio tanto de *Paralelo 20. Revista Nacional* como de *Paralelo 20*.

4. Los signos de interrogación entre paréntesis indican que no hemos encontrado los datos de nacimiento y/o defunción de estos individuos.

*Paralelo 20*, 1957a 1 y 1957b 1) porque para 1957 el grabador ya gozaba de cierto prestigio al ser ganador del Premio Nacional de Grabado y al participar en campañas de alfabetización en comunidades indígenas (Torres Seoane, 2013 s/p). Así, podemos concebir la actividad editorial de nuestra publicación como originadora y propiciadora de “espacios de sociabilidad para que distintos grupos políticos e intelectuales surgieran, se expandieran y encontraron un medio para difundir sus ideas, sobre todo en el espacio de las izquierdas” (Saferstein, 2021 s/p).

Como se verá a lo largo del rescate documental, la publicación, su contenido, sus colaboradores y su director se pueden ceñir a diversas corrientes ideológicas latentes en la década de 1950 que se pueden ligar a ciertos intelectuales de la época, como Lombardo Toledano. En este sentido, la relación que enunció Schmidt, entre Lombardo y el director de esta publicación, así como su afiliación al PPS, debe analizarse aún más pues hacia 1955 Martínez, en *Paralelo 20. Revista Nacional*, criticó severamente al Partido Popular (PP) de “sui generis” cuyos miembros intelectuales carecían de arraigo popular y, ante lo desafortunado de su improvisación, causaban desconfianza en el pueblo gracias a su publicidad para desacreditar a los progresistas. Asimismo, Lombardo, al igual que los candidatos de este partido, fueron catalogados por Martínez como gobiernistas (Martínez, 1955: 19). Cinco años después, en 1960, el PP se convirtió en PPS (Bolívar, 1998: 210) y ello arroja una pequeña hipótesis: quizá la tríada Martínez-Lombardo-PPS se forjó una vez extinto *Paralelo 20*. Pero ¿qué hay de Beltrán? Él ya poseía una sólida conexión con Lombardo, pues desde 1950 elaboró propaganda del PP e informaba sobre las conferencias lombardistas (Cfr. Beltrán 1950; 1954-1955b; 1954-1955c). ¿Habrá sido Beltrán piedra angular en la relación entre el director del PP/PPS y el director de *Paralelo 20*? En este rescate no pretendemos contestar esta pregunta, que puede ser una futura investigación, pero sí podemos afirmar que a pesar de lo paradójico de las relaciones -o redes- intelectuales que se pueden tejer entre Lombardo, Beltrán y Martínez, era indudable que éste último poseía un marcado lenguaje y pensamiento apegado a los conceptos de Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895), lo que da fe de las traducciones al español, por Wenceslao Roces (1897-1992), de las obras de estos autores (Illades, 2018 31). A pesar de que *Paralelo 20* fue un soporte en el cual circularon y se intercambiaron múltiples ideas, pensamientos y corrientes ideológicas que permeaban en el mundo intelectual mexicano a mediados del siglo XX (Saferstein, 2021 s/p); no logró expandirse, por el contrario, se extinguió. No así la carrera de algunos de sus miembros. Después de la “desaparición” de este impreso, la carrera de Beltrán continuó y, siendo una trayectoria considerable, ameritó la realización de varios homenajes y recopilaciones de sus obras.

## Las ideas-imagen de Beltrán. Entre el gesto y las repercusiones sociales de la “Era del Átomo”

Dicho lo anterior, este rescate documental se apega a las representaciones o realidades *visuales* recuperando las ilustraciones del grabador en *Paralelo 20* durante los meses de junio y julio de 1957. Para algunas de las viñetas, daremos una brevísima reseña de los artículos que Beltrán ilustró con el objetivo de contextualizar su obra, cuyos ejes medulares podían estar alineados a las corrientes revolucionarias y nacionalistas, pero creemos que también se encontraban en consonancia con la ideología y pensamiento del equipo editorial de este impreso cuyo propósito, dentro del denominado “periodismo iconográfico”, se alineó al núcleo de los conceptos o, mejor dicho, a las ideas que buscaban transmitir al público lector. Es decir, persiguió, o tenía por objetivo, una opinión derivada del tema elegido para *caricaturizar* y, de esta manera, manifestar humorísticamente varias situaciones y/o para representar lo ridículo y satírico de tales sucesos (Abreu, 2001 s/p). Si bien, ello fue resultado de las previas interpretaciones políticas y perspectivas sobre el gobierno, la Iglesia, la energía nuclear, entre otras temáticas presentes en el autor y sus colegas dentro de este “nudo-espacio” que fue *Paralelo 20* (Abreu, 2001 s/p; Granados, 2012 10-11).

Ahora bien, Beltrán en otras revistas e impresos había ejemplificado algunas “situaciones populares” que retrataron la vida urbana y rural (Durán, 2002 s/p). En este rescate veremos cómo representó las repercusiones sociales de las detonaciones atómicas en EE. UU., pues los colaboradores que redactaron esas notas periodísticas demandaban la pervivencia de la especie humana posicionándose en contra de la energía nuclear denunciando lo que puede catalogarse como un conflicto ambiental, categoría usada “para todo aquel conflicto en cuyo centro esté la disputa por un recurso o las externalidades que produce su uso” (Soto *et. al.*, 2008 192). Una externalidad es el costo de una actividad productiva que no fue tomada en cuenta por el actor social que efectuó las decisiones económicas y, por tanto, no se hace cargo de ellas. Y estos costos pueden ser trasladados a bienes públicos o comunes por ejemplo (Cafferata, 2004 183). En esta situación se suscita una externalidad negativa, ejemplificada de la siguiente manera: “la producción de energía nuclear trae beneficios para el generador de la electricidad pero trae impactos negativos sobre el medio ambiente con la creación de desechos radioactivos” (Vázquez, 2014 4). Las externalidades negativas las resintieron los colaboradores de *Paralelo 20* y propiciaron en ellos el deseo de erradicar los problemas ambientales en territorio mexicano ocasionados por los experimentos de carácter nuclear en el sur de EE. UU. Estos efectos, observados por la intelectualidad mexicana, suscitaron protestas e inconformidades que se materializaron en “ideas-texto” y en el caso de Beltrán, en *ideas-imagen*. Sin embargo, los intelectuales de *Paralelo 20* estaban conscientes de

los otros tópicos que aquejaban a la sociedad mexicana en rubros socio-políticos y culturales. En este sentido, es menester señalar que para analizar sus imágenes podríamos aproximarnos a una historia de los gestos y/o al “análisis de la gestualidad histórica, el estudio de los códigos gestuales propios de una época [...] en la medida que se entienda que los códigos gestuales de cada época histórica, reflejan y traducen las mutaciones y modificaciones, también las permanencias de los códigos socioculturales” (Ugarte, 1989 161). Asimismo, el gesto manifiesta y representa a partir de lo que Ugarte define como una “triple función social” que “cumple como medio de comunicación, como forma de expresión de sentimientos y como indicador o signo de pertenencia a medios socioculturales definidos” (1989 162). De esta manera, el gesto transmitirá estados anímicos, sociabilidades, así como fenómenos y distinciones sociales, culturales, económicas y políticas (1989 162) y ello puede visualizarse en algunas de las siguientes imágenes:

Imagen 1<sup>5</sup>

Fuente: (Paralelo 20, 1957a).

5. Agradezco el apoyo del Sr. Mario González Sánchez para la digitalización de las imágenes.

Imágenes 2 y 3



Fuente: (Paralelo 20, 1957a 8-9).

Imagen 4



Fuente: (Paralelo 20, 1957a 8).

Imagen 5



Fuente: (Paralelo 20, 1957a 11).

Imagen 6



Fuente: (Paralelo 20, 1957a 13).

## Imagen 7



Fuente: (*Paralelo 20*, 1957a s/p).

En las ilustraciones anteriores vimos esas *ideas-imagen* cuyas funciones eran más que complementar un escrito, en realidad estaban en consonancia con las protestas de Mario Salazar Mallén (¿?) y Fernando Izaña (¿?), “ideas-texto” cristalizadas en artículos elaborados para tomar conciencia acerca de las repercusiones de los usos bélicos de la energía nuclear. Sin embargo, Beltrán ya antes había representado, y denunciado, visualmente las consecuencias de la bomba atómica y la bomba de hidrógeno (Cfr. Beltrán, 1952; 1954), armamentos que habían adquirido un notable impacto cultural y humorístico que inclusive trastocó el mundo de la farándula. Por ejemplo, un artista mexicano, Emilio “El Indio” Fernández (1904-1986), aseveró que “Jamás la humanidad tuvo arma más fuerte que el cinematógrafo, es superior a la bomba H, pues las masas se han entregado con absoluta devoción a la pantalla de plata” (Cfr. *Excélsior*, 1957 4-B).

Para el caso de *Paralelo 20*, el grabador pudo hacer uso de los gestos intolerantes y jerárquicos- propios de los personajes políticos que hicieron caso omiso de estas peticiones y movilizaciones sociales del pueblo mexicano cuyas gesticulaciones transmitieron estados anímicos alterados de una sociedad que, adentrándose a la “Era del Átomo”, sufrió las consecuencias, tanto físicas como emocionales, de las armas y pruebas nucleares de mediados del siglo XX. Inclusive, Beltrán cuando hace uso de las metáforas del peligro, como la nube tóxica ilustrada con cráneos humanos, vemos que en estos símbolos están implícitos los sentimientos y sensaciones negativas. El reclamo y disgusto de los intelectuales de *Paralelo 20*, al menos para estos cartones y viñetas, eran consecuencias de las acciones de EE.UU., las cuales repudiaban. Ello nos traslada a la persistente línea

de combate contra el imperialismo estadounidense y la simpatía por el comunismo, ideologías presentes en Lombardo Toledano, Leopoldo Méndez, O'Higgins, el TGP (Illades, 2018 31) y en Beltrán mismo desde fines de la década de 1940 (Cfr. Beltrán, 1948; 1949). Estas corrientes trastocaron las críticas a la problemática nuclear en el periódico y la denuncia se hizo mediante la mofa de aquellos personajes cuyos gestos y palabras condenaban a los que ellos consideraban como “detractores” y traidores: comunistas y miembros del pueblo mexicano que no debían ser tomados en cuenta o escuchados. Aquí podríamos indagar la existencia de la “jerarquía gestual” que distingue y enseña quiénes son condenables y/o rechazados al ser objeto de burlas o, por el contrario, quiénes o qué grupos son susceptibles de ser apoyados y protegidos (Ugarte, 1989 162) por la intelectualidad, pero también por el público lector. De esta manera, comenzamos a adentrarnos en aquellas *ideas-imagen* de carácter político que denunciaron otras problemáticas de corte socio-cultural y religioso, entre otros.

### Las *ideas-imagen* de Beltrán. Entre el gesto y la exhibición de los “enemigos” de México

Como vimos anteriormente, en *Paralelo 20* estaba presente el “rechazo yanqui”. Pero también se representó y exhibió a quienes ellos consideraban como los otros enemigos de México, aquellos mexicanos que se desenvolvían en rubros como el político y el económico, pero también en el mundo artístico y el capitalista como veremos a continuación:

Imagen 8



Fuente: (*Paralelo 20*, 1957a 6).

## Imagen 9



Fuente: (Paralelo 20, 1957a 3).

En los aspectos económico-políticos se satirizó, descriptivamente, al secretario de Estado John Foster Dulles (1888-1959). Además, denunciaron a los mexicanos “vendepatrias”, “líderes descastados”, “prietolaurens”, industriales, banqueros y militares mexicanos, así como “demás vivales que por unos cuantos centavos norteamericanos son capaces de llamar rojillas hasta a sus reverendas madres” (Presbítero Dáctilo, 1957b 3), y la *idea-imagen* que acompañó a esta “*idea-texto*” es la siguiente:

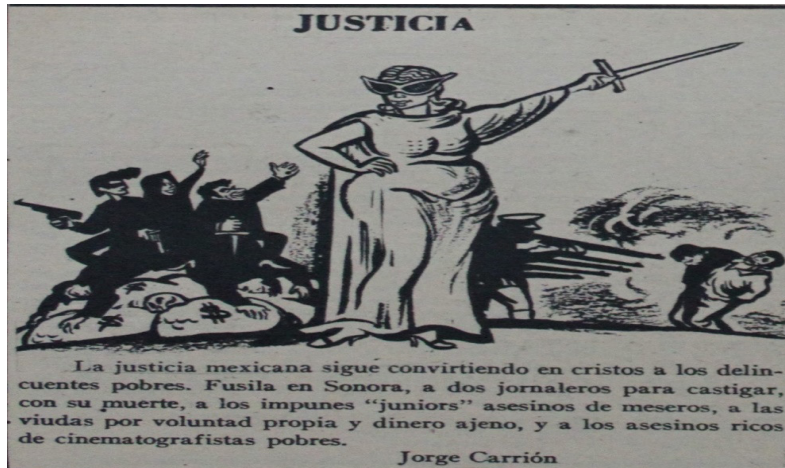
## Imagen 10



Fuente: (Paralelo 20, 1957b 3).

Además de los “vendepatrias” y los políticos estadounidenses, *Paralelo 20* satirizó y exhibió la justicia mexicana:

Imagen 11



Fuente: (*Paralelo 20*, 1957b 3).

Y el sistema democrático electoral, pues ante la inminencia de las elecciones federales de 1958, el intelectual Renato Leduc (1897-1986) criticó este sistema calificándolo de “escalafonario” y “de dedo”, ejerciéndose así una “práctica del ‘tapado’ o de los ‘tapados’” (Leduc, 1957b s/p) por parte de los miembros del Partido Revolucionario Institucional (PRI) (Villegas, 2003 371). Beltrán ilustró este artículo de la siguiente manera:

Imagen 12



Fuente: (*Paralelo 20*, 1957b).

## Imagen 13



Fuente: (*Paralelo 20*, 1957b s/p).

Las ilustraciones de este apartado ejemplifican y señalan, pero sobre todo exhiben a aquellos grupos e individuos, tanto nacionales como extranjeros, considerados por el mundo editorial e intelectual de *Paralelo 20* como los principales males que aquejaban al México de los 50's: políticos priístas, antimalinchistas, concanacos, eustaquios, banqueros -es decir aquellos individuos que los simpatizantes del PP ligaban al Partido Acción Nacional (PAN) (Cfr. Beltrán, 1954-1955a; Villegas, 2003 518-519)-, militares, capitalistas y vendepatrias, entre otros. Asimismo, en la imagen 10, podemos ver el uso de adjetivos peyorativos para referirse a los alcohólicos, homosexuales y delincuentes.

Por otro lado, el reconocido periodista y comunista, Mario Gill (¿?-1973) escribió sobre el peliagudo tópico de la religión revelando la existencia de más “enemigos” en México: los denominados “curas atómicos” en Salina Cruz, Oaxaca. Estos individuos, provenientes de EE. UU., irrespetando la Carta Magna y desplazando a los presbíteros mexicanos, impusieron un culto religioso que incluía un interrogatorio a los habitantes para saber quiénes eran comunistas. Si no simpatizaban con esta ideología, posteriormente establecían alzas en los sacramentos y reemplazaban a las figuras religiosas por otras con rasgos caucásicos; prácticas que, entremezcladas con el turismo del Istmo de Tehuantepec, amenazaban con resquebrajar la vida cotidiana, económica, cultural y cosmogónica de los lugareños quienes, en su intento fallido de linchar a los sacerdotes estadounidenses, tuvieron que migrar a Juchitán para recibir los servicios religiosos y los sacramentos (Gill, 1957b 8-9). Estas “ideas-texto” de Gill, Beltrán las complementó visualmente con esta viñeta:

Imágenes 14 y 15



Fuente: (Paralelo 20, 1957b 8-9).

Además del aspecto religioso, las demás imágenes de Beltrán dejaban entrever otras problemáticas en varios ámbitos. En el plano cultural, Juan Almagre (¿?) denunció en *Paralelo 20* la injusticia del rechazo y exclusión del pintor Desiderio Escamilla (1921-¿?) del “Salón de la plástica mexicana”, parte del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), una orden dictada por el distinguido artista Jorge Crespo de la Serna (1887-1978). Almagre finaliza su nota argumentando “Aceptemos, lector, las **inapelables decisiones** del Jurado, pero antes, por favor, ayúdenos a realizar esta obra piadosa [...] erigir un monumento en el Paseo de la Reforma con las estatuas de Crespo de la Serna, de Orozco Romero y del señor Correa: **AL JURADO INFALIBLE**” (Almagre, 1957b 10), lo que fue ilustrado así:

Imagen 16



Fuente: (*Paralelo 20*, 1957b 11).

Si recapitulamos lo observado en las imágenes de este apartado, veremos la presencia de gestos jerárquicos en aquellos personajes que eran los enemigos potenciales de México y su pueblo: la metamorfosis *gestual/corporal* de banqueros y empresarios, por mencionar algunos, en el actor mexicano Mario Moreno “Cantinflas” (1911-1993), el sistema capitalista que lucra con la muerte, una justicia ridiculizada y sexualizada, individuos que, aunque se cubren el rostro, en sus gesticulaciones dejaron entrever la realidad del sistema electoral mexicano. También vimos representados a quienes Gill consideraba extranjeros intransigentes que usaban la religión para aprovecharse de los oaxaqueños y, de paso, perseguir comunistas, así como la represión presente en el INBA, ante cualquier inconformidad, ejercida por artistas con una gran trayectoria prestigiosa.

Pero ¿qué hay del plano internacional? La última viñeta de este rescate documental atañe a la denuncia, por Sebastián R. Ponce (¿?), de la represión, asesinatos, censura y vejaciones cometidas durante el mandato de Marcos Pérez Jiménez (1914-2001). Si bien, Ponce condenó las dictaduras de Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975), Alfredo Stroessner (1912-2006) y Juan Domingo Perón (1895-1974), entre otros, se centró en describir la implementación de compañías petroleras extranjeras y la miseria del pueblo venezolano (Ponce, 1957b 10-14) y la *idea-imagen* de Beltrán fue ésta:

Imagen 17



Fuente: (Paralelo 20, 1957b 14).

Acompañada de la ilustración, vemos la reflexión de José Domingo Lavín (¿?) quien anteriormente ya había escrito libros cuyos tópicos eran las compañías petroleras en México, las brechas económicas, la industrialización, así como la presencia de los denominados *trusts* (Lavín, 1945; 1948; 1950). Si bien, esta viñeta se apega a la realidad mexicana cuyos personajes, al igual que las otras imágenes, cuentan con posturas corporales, gestos y ademanes que detallan la situación petrolera mexicana, una vez enunciado el problema venezolano.

## Reflexiones finales

A medida que se ha analizado el contenido de este impreso, desde un primer instante, podemos comenzar a reflexionar y conjeturar por qué fue una publicación de corta duración (1955-1957). Anteriormente señalábamos que quizá fue por su contenido subversivo (Hernández, 2019 137-138), al igual que la constante presencia de denuncias tanto nacionales como internacionales. Pero es indudable que las redes intelectuales que se pueden rastrear en *Paralelo 20*, entendiéndolo como un “nudo-espacio”, permiten interrogarnos sobre su contenido y su desaparición (véase Hernández, 2019 135). Aunque quizá es momento de cuestionarnos sobre su origen, pues la fuente misma va contestando estas preguntas al analizar sus prácticas editoriales, el mundo de la cultura impresa y la circulación de ideas en el medio intelectual mexicano donde Beltrán -al igual que los demás colaboradores- tejieron, reforzaron, propiciaron (o quizá resquebrajaron) redes intelectuales, pero también como dice Granados, se puede investigar una “sociología del intelectual” estudiando “sus proyectos, sus posicionamientos ideológicos, su pensamiento en torno a la sociedad, la cultura y la ciencia” (Granados, 2012 10). Por ejemplo, Beltrán, antes de colaborar en *Paralelo 20*, ya traía consigo algunas premisas, ideologías y pensamientos que transformó en *ideas-imagen* sobre el combate al imperialismo estadounidense, la simpatía por el comunismo, la oposición a los usos bélicos de la energía nuclear, la pugna por la necesidad de cambiar el sistema democrático electoral mexicano, entre otros, que indican por qué el grabador pudo colaborar ilustrando los artículos de los intelectuales de este impreso. Dicho lo anterior recapitulamos argumentando que, con el análisis de fuentes, así como con el rescate documental tanto visual y textual, vemos que esta publicación periódica no fungió como propaganda para las campañas presidenciales del PRI (Villegas, 2003 417) por el contrario, la editorial consideraba que el PRI ni siquiera podía definirse como un partido político (*Paralelo 20*, 1956 3) y en cambio sí reflejó la ideología antiimperialista y marxista de la época, entre otros temas. Por tanto, esta documentación -al igual que los intelectuales que emprendieron el proyecto Empresa Editorial Paralelo 20- puede ser un objeto de estudio en sí.

Si bien, reiteramos que el propósito principal de este rescate documental fue difundir, digitalmente, las obras de Beltrán en esta publicación *enigmática*, para poner este material a disposición de otros historiadores y/o académicos que deseen utilizarla y estudiarla para que se propicien nuevos diálogos, debates y perspectivas, pues si bien nos hemos detenido a mencionar el papel que pudo tener *Paralelo 20* dentro de las publicaciones periódicas, de las corrientes ideológicas de la década de 1950, así como la sociología del intelectual, las redes intelectuales, la cultura impresa y el mundo de la edición, ello es sólo una pequeña intromisión y perspectiva, pues es la fuente misma la que nos invita a reflexionar sobre ella desde otros enfoques multi e interdisciplinarios.

**Bibliografía citada**

- Abreu, Carlos. "Periodismo iconográfico (VII). Hacia una definición de caricatura." *Revista Latina de Comunicación Social*, vol. 4, n° 40, 2001, s/p.
- Alberto Beltrán. *1923-2002: cronista e ilustrador de México*. UNAM/IIB, México, 2003, 76 p.
- Almagre, Juan. "Con brocha de aire." *Paralelo 20*, México, Distrito Federal, 1° julio 1957b, pp. 10-11. En: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Taller-Laboratorio de Historia de la Ciencia y la Archivística (UAMI-TLHCA), Ciudad de México. Fondo Manuel Sandoval Vallarta. Sección Hemerográfica, Subsección: Periódicos, Serie: Científica, Caja 2, s/f.
- Beltrán, Alberto. "¿Sería el politiquero o el banquero?". *Taller de Gráfica Popular Pictorial Collection 1935-1990*, 1954-1955a. [nmstatehood.unm.edu/node/56566](http://nmstatehood.unm.edu/node/56566)
- . "Conferencias sobre la China nueva por Vicente Lombardo Toledano." *Taller de Gráfica Popular Pictorial Collection 1935-1990*. 1950. [nmstatehood.unm.edu/node/56821](http://nmstatehood.unm.edu/node/56821)
- . "Corrido del congreso de la paz." *Taller de Gráfica Popular Pictorial Collection 1935-1990*, 1949. [nmstatehood.unm.edu/node/56785](http://nmstatehood.unm.edu/node/56785)
- . "Cortando los tentáculos." *Taller de Gráfica Popular Pictorial Collection 1935-1990*, 1948. [nmstatehood.unm.edu/node/56489](http://nmstatehood.unm.edu/node/56489)
- . "El resplandor: A. Sanjiro, pescador japonés que morirá sin culpa, víctima de la bomba H." *Taller de Gráfica Popular Pictorial Collection 1935-1990*, 1954. [nmstatehood.unm.edu/node/56447](http://nmstatehood.unm.edu/node/56447)
- . "Esto se acabó." *Taller de Gráfica Popular Pictorial Collection 1935-1990* 1954-1955b. [nmstatehood.unm.edu/node/56522](http://nmstatehood.unm.edu/node/56522)
- . "Para qué quiere ser el candidato." *Taller de Gráfica Popular Pictorial Collection 1935-1990* 1954-1955c. [nmstatehood.unm.edu/node/56555](http://nmstatehood.unm.edu/node/56555)
- . "Pedimos la prohibición absoluta de la bomba atómica". *Taller de Gráfica Popular Pictorial Collection 1935-1990*, 1952. [nmstatehood.unm.edu/node/56822](http://nmstatehood.unm.edu/node/56822)
- Bolívar Meza, Rosendo, "La mesa redonda de los marxistas mexicanos: el partido popular y el partido popular socialista." *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, vol. 16, n° 16, 1998, pp. 193-213.
- Cafferatta, Néstor A. *Introducción al derecho ambiental*. INE/SEMARNAT/PNOMA, México, 2004.
- Dosse, François. *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Universitat de València, Valencia, 2007.
- Durán, Catalina. "Alberto Beltrán: un legado por descubrir." *Revista Casa del Tiempo*, julio 2002, s/p.
- "«El cine, arma superior a la bomba H» Dice el Indio." *Excélsior*, México, Distrito Federal, 4 junio 1957, p. 4-B.

- “Encuesta permanente. El P.R.I. cambia de capitán.” *Paralelo 20. Revista Nacional*. 1956, p. 3. En: Hemeroteca Nacional de México (HNM).
- Genis, José. “*In Memoriam*. Alberto Beltrán, *el arte del grabado al servicio del pueblo*.” *Trabajadores*, Universidad Obrera de México, 2010, pp. 45-48.
- Gill, Mario. “Espías con sotana y radar en el Istmo.” *Paralelo 20*, (México, Distrito Federal). 1ro de julio, 1957b, pp. 8-9. En: UAMI-TLHCA, Ciudad de México. Fondo Manuel Sandoval Vallarta. Sección Hemerográfica, Subsección: Periódicos, Serie: Científica, Caja 2, s/f.
- Granados, Aimer. *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*. UAM-C/Juan Pablos Editor, México, 2012.
- Hernández Castillo, Diana. “(Des)archivando a *Pedro Páramo*, *Paralelo 20. Revista Nacional y Paralelo 20*.” *Tenso Diagonal*, n° 7, 2019, pp. 131-40.
- . “«Crímenes sin castigo», La denuncia a las injusticias del ingenio azucarero de Atencingo, Puebla, en la prensa mexicana durante 1957.” *Emergentes sociales en América Latina: estudios multidisciplinares, propuestas y reflexiones para el siglo XXI*. Edición de Gustavo Noberto Duperré. Global Knowledge Academics de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2020, pp. 179-89.
- Illades, Carlos. *El Marxismo en México*. Taurus, México, 2018.
- Lavín, José Domingo. *En la brecha mexicana: temas económicos para México y Latino-América*, E.D.I.A.P.S.A., México, 1948.
- . *Petróleo, pasado, presente y futuro de una industria mexicana*. E.D.I.A.P.S.A., México, 1950.
- . *Plan inmediato de industrialización en México*. Impr. Monterrubio, México, 1945.
- Leduc, Renato, “¿Quién manejará al tapado?” *Paralelo 20*, (México, Distrito Federal). 1ro de julio, 1957b, s/p. En: UAMI-TLHCA, Ciudad de México. Fondo Manuel Sandoval Vallarta. Sección Hemerográfica, Subsección: Periódicos, Serie: Científica, Caja 2, s/f.
- Martínez, Jesús Alejandro. “Carta al Presidente de la República.” *Paralelo 20. Revista Nacional*, 1955, pp. 18-19. En: HNM.
- Paralelo 20*, México, Distrito Federal. 15 junio 1957a, pp. 1-16. En: UAMI-TLHCA, Ciudad de México. Fondo Manuel Sandoval Vallarta. Sección Hemerográfica, Subsección: Periódicos, Serie: Científica, Caja 2, s/f.
- . México, Distrito Federal. 1ro julio 1957b, pp. 1-16. En: UAMI-TLHCA, Ciudad de México. Fondo Manuel Sandoval Vallarta. Sección Hemerográfica, Subsección: Periódicos, Serie: Científica, Caja 2, s/f.
- Ponce, Sebastián R. “El pequeño monstruo del caribe.” *Paralelo 20*, (México, Distrito Federal). 1ro julio 1957b, p. 10-14. En: UAMI-TLHCA, Ciudad de México. Fondo Manuel Sandoval Vallarta. Sección Hemerográfica, Subsección: Periódicos, Serie: Científica, Caja 2, s/f.

- Presbítero Dáctilo. "Reflexiones piadosas." *Paralelo 20*, México, Distrito Federal. 1ro julio 1957b, p. 3. En: UAMI-TLHCA, Ciudad de México. Fondo Manuel Sandoval Vallarta. Sección Hemerográfica, Subsección: Periódicos, Serie: Científica, Caja 2, s/f.
- Saferstein, Ezequiel. "Prácticas editoriales y cultura impresa entre los intelectuales latinoamericanos en el siglo XX." *Historia Mexicana*. Coordinación de Aimer Granados y Sebastián Rivera Mir. Vol. 71, n° 2, 2021, s/p. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3960>
- Schmidt, Karl M. *Communism in Mexico: A Study in Political Frustration*. University of Texas Press, Texas, 1965.
- Soto, David, et al. "Formas de la protesta ambiental campesina. Ejemplos latinoamericanos." *Naturaleza en declive*. Coordinación de Reinaldo Funes Monzote. Centro Francisco Tomás y Valiente, España, 2008, pp. 187-230.
- Torres Seoane, Javier. "Elena Poniatowska: Un gran artista olvidado, Alberto Beltrán." *La Mula*, 2013, s/p. [elarriero.lamula.pe/2013/01/29/elena-poniatowska-un-gran-artista-olvidado-alberto-beltran/javierto/](http://elarriero.lamula.pe/2013/01/29/elena-poniatowska-un-gran-artista-olvidado-alberto-beltran/javierto/)
- Tortolero Cervantes, Yolia. "«Reseña de 'Guía general del Archivo Histórico Científico Manuel Sandoval Vallarta» de José Carlos Castañeda Reyes." *Signos Históricos*. Edición de Martha Ortega Soto y Federico Lazarín Miranda. N° 18, 2007, pp. 150-54.
- Ugarte Blanco, Juana. "Aproximación metodológica a la Historia de los gestos." *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, n° 8, 1989, pp. 161-70.
- Vázquez Manzanares, Víctor Manuel. "Externalidades y medioambiente." *Revista Iberoamericana de Organización de Empresas y Marketing*, n° 1, 2014, 15 p. [www.academia.edu/14999613/Externalidades\\_y\\_medioambiente](http://www.academia.edu/14999613/Externalidades_y_medioambiente)
- Villegas Torres, Fabiola Martha. *Alberto Beltrán: una vida creadora*. Seminario de Cultura Mexicana, México, 2005.
- . *Alberto Beltrán y el libro ilustrado*. Dirección General de Culturas Populares, México, 2007.
- . *El artista Alberto Beltrán*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte, FFyL UNAM, 2003.
- Zuluaga Quintero, Diego Alejandro. "¿Las revistas académicas construyen conocimiento? [Editorial]." *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, vol. 11, n° 1, 2020, pp. 16-21.



E  
N  
T  
R  
O  
P  
Í  
A  
S  
  
L  
I  
M  
I  
N  
A  
R  
E  
S

*Claudia S*

## Poemas

---

David González  
(Argentina)<sup>1</sup>

la voz  
abre los fuegos  
de la materia

habla en mi

no alcanza el tacto  
para trascenderla.

no ser nada  
de la piel para adentro  
fiable prudencia

---

1. Nació en Buenos Aires, en 1979 y vive en Viedma, Patagonia Argentina desde 1986. Poeta que actúa. Publica textos y poemas en revistas impresas o digitales de Latinoamérica, Estados Unidos y España. Publica la Plaquette de poesía *11* (ediciones de La Mariposa y La Iguana) en el año 2016. Publica en 2019, *40° 63°*, un poemario editado por Vela al Viento. Participa en diversos eventos culturales de Argentina (Fiesta de la Palabra Bariloche, Feria del Libro de Viedma, Feria Internacional del Libro de Comodoro Rivadavia, lectura de poesía en teatros, bares, marchas, escuelas, entre otros. Miembro fundador de Paralelo 40° Literatura durante 2018-2019. Integra 11+ 4, un colectivo artístico de diversos lenguajes (poesía, música, imagen, teatro, etc.) con Manuel Espinosa, Sebastián Labaronne, Gaston Larreguy y Ramón Espinosa (2016-2020). Integra Ojos de Perro, historias escritas a 4 manos, con Laura Raiteri. Relatos con ilustraciones de Chelo Candia.

los pájaros rebotan  
entre  
la pelvis  
y el habla.

las ceremonias creativas  
son un huevo de serpiente  
sostenido por dos palos

ambas manos entrelazadas  
tornan en espiral la sombra

cierran el occidente  
que habito y me habita.

nazca  
reciba los nutrientes necesarios para desarrollar su cerebro  
siéntase el perro de Pavlov antes de saber que existe algo llamado así  
tenga una familia disfuncional  
lea siempre cualquier cosa que caiga en sus manos  
lea poesía

lea poesía desordenadamente  
lea poesía hasta pensar que no hay más nada nuevo por decir  
piense en no volver a escribir  
sienta la poesía rondar en la nuca  
conozca la incineración  
use las palabras como bayonetas  
tenga amigos y piérdalos  
sea genital  
invéntese una moral o un dios  
regocíjese en el barro y la altura  
indague en la intensidad  
inmólese  
siéntase morir  
resucite  
entiéndase uno más  
descifre el run run del viento.

*Patria o Muerte*

en la pared

palabras estalactitas

incrustándose

en dudar

sólo 2 habitantes por km 2

algunos  
(los menos)  
entienden los vientos..

huesos del esqueleto social  
erguidos de ausentes  
bailan la música del polvo

descartes de la memoria  
enterrados en descampados

el miedo gotea y calla  
quedan en fotos los muertos.

# NOTAS TRANSVERSALES



## Trazos, huellas, rastros, archivo: cuando la vida y la ficción se encuentran

María Cristina Dalmagro  
(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

López-Gay, Patricia.  
*Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida.*  
Iberoramericana-Vervuet.  
Madrid-Frankfurt, 2020. 244 págs.



Los umbrales se atraviesan y se multiplican en un libro que propone un nutrido recorrido teórico y un variado recorrido genérico en torno a dos vertientes que lo sostienen: la fiebre de archivo y la autoficción. Organizado en tres apartados, pero engarzados en una línea de continuidad sostenida, *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*, de Patricia López-Gay es una propuesta novedosa, profunda e ilustrativa de los nuevos derroteros de la reflexión sobre las narrativas de vida, sean estas fotográficas, literarias o digitales.

*Ficciones de verdad* “interroga la medida en que la práctica del archivo y su pensamiento en constante transformación inciden en las escrituras biográficas y autobiográficas del presente” (20). Fuertemente apoyada en las reflexiones derridianas –en su *Mal de archivo*–, el libro explora distintas expresiones artísticas que, con diversas modalidades, cuestionan lo real. Los dos ejes que articulan la totalidad del libro son minuciosa y profundamente desmenuzados, analizados y ejemplificados a lo largo del texto. Así, la narrativa vivencial y la fiebre de archivo atraviesan la totalidad de la obra.

El giro autoficcional, tan propio de la narrativa de los últimos años, toma cuerpo a través de una perspectiva transgenérica que toma como punto de partida la autofotografía de un suicidio, pasa por *Don Quijote*, discurso que –para la autora– se elabora a partir de archivos y en donde la autoficción interconecta realidad y ficción; aborda la autotraducción y la construcción de un archivo histórico personal en Jorge Semprún; se detiene en análisis de nuevas y viejas “tecnologías del yo” –parafraseando a Foucault–

para examinar la narrativa vivencial de Marta Sanz en *La lección de anatomía* y en *Clavícula*; atraviesa las autoficciones de Javier Marías, Enrique Vilas Matas y su contextualización en la época de la (pos)producción digital y el retorno a lo político, para arribar a un capítulo final en donde se recogen las reflexiones y se abren nuevas perspectivas para trabajar en el campo de las ficciones de verdad y su correlación con el archivo.

Para la autora es fundamental hacer pie en un aparato teórico que combina las reflexiones críticas sobre autobiografía, autoficción, función autoral, borramiento del autor –entre otras posibilidades–, y deseo de archivo. En este enlace reside la originalidad de la propuesta de López-Gay, además del abordaje de distintos géneros que le permiten abrir el abanico de posibilidades hacia distintos campos de reflexión. Y singulariza el corpus de análisis en la literatura autoficcional producida en España, desde la óptica del archivo.

Toma como punto de partida, de modo muy atinado, una exposición de Monserat Soto titulada: *Archivo de Archivos: 1998-2006* (2007) y lo analiza en su función de un proyecto “atravesado por la tentativa de asociación, siempre provisoria, de trazas que el yo interpreta, relaciona narrativamente entre sí” (18).

Las nociones de “traza”, “rastros”, relacionamiento narrativo y posibilidad de archivar signaron el análisis de dicha exposición, verdadera construcción de una memoria cultural. Dichas nociones articulan la totalidad de los análisis críticos que atraviesan *Ficciones de verdad*.

El libro se organiza en cuatro partes, cada una de ellas constituida por diversos capítulos que focalizan temáticas particulares. En “Umbral de entrada”, se reflexiona sobre dos nociones claves de la obra, la de “fiebre de archivo” y la del giro autoficcional en las narrativas de vida; en una segunda parte, “Panorámicas: fiebre de archivo y autoficciones”, se trabaja con la fotografía como paradigma moderno del archivo y se analiza específicamente un caso particular: el autorretrato de un suicida, “El ahogado”, de Hippolyte Bayard (octubre de 1849), obra que es el resultado de la combinación de una fotografía, en donde se escenifica la muerte imaginada del propio autor, con un texto (una nota sarcástica con la cual el autor explica su suicidio). El cuestionamiento de lo real es claro, así como también el marco de opacidad y fragmentariedad que se genera.

Apoiada en la base teórica que proporcionó el ensayo “La mort de l’auteur” de Roland Barthes (1968), reflexiona sobre esta sentencia de la “destitución del monopolio del creador-Dios” encarnado en el autor de una obra de arte (38).

El próximo apartado, titulado: “Enfoque preliminar: Jorge Semprún. La autoficción, de Francia a España”, se detiene a analizar el proyecto de (re)escritura de memorias de Semprún. Al finalizar la dictadura franquista, el autor “ordena, reordena y comenta

diversos archivos personales e históricos” (38) y escribe, de acuerdo con López-Gay, la primera autobiografía española que se presenta a su vez como novela: la *Autobiografía de Federico Sánchez*.

La Cuarta parte, “Primeros planos: La autoficción de Javier Marías, Enrique Vila-Matas y Marta Sanz” propone el análisis de diversas obras, que componen el corpus: *Todas las almas* (1989), *Miramientos* (1997), *Negra espalda del tiempo* (1998), *Literatura y fantasma* (2007) y *Las huellas dispersas* (2017), de Marías; *La ciudad nerviosa* (2000), *Dietario voluble* (2008), *Una vida maravillosa* (2011), *[escribir] PARÍS* (2012) o, *Cabinet d’amateur, una novela oblicua* (2019), de Vila-Matas; “Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio” (2014), *La lección de anatomía* (2008, 2014), *No tan incendiario* (2015), *Clavícula* (2017) o *Monstruas y centauros* (2018), de Sanz. Todos estos textos, a los que se suman escritos biográficos-ensayísticos, entrevistas varias y textos en línea (blogs, sitios de la web), tienen, a su vez, elementos en común. Todos ellos son, según López-Gay, narrativas anfibia, demandantes de una crítica anfibia también (40). Por sus características se denominan también “narrativas mestizas”, heterogéneas, en las cuales se perfila siempre una ambigüedad, una fusión/confusión entre ficción y realidad que deja un manto de sospecha en el lector y vela/desvela al autor quien, a su vez, en esa narrativa vivencial no solo deja sus trazos, sus huellas, sus fragmentos, sino que construye, también, en el mismo acto, un archivo narrativo de la vida. “Archivo, luego existo” parece ser el lema que signa este tipo de narrativas.

Cuando se aborda la producción de Enrique Vila-Matas, recogida en “*Lo ya dicho: de la colección al archivo*” y “*La autoficción en la época de la (pos)producción digital*”, el foco se concentra en la práctica de archivo cotidiano, importante por su intento de pensar la realidad como ficción y asignarle significado. La autoficción, es, en este autor, de acuerdo con López-Gay, “escritura de vida que cuestiona la sacralización de la originalidad como autonomía de autor” (43).

En relación con la obra de Marta Sanz y con un original trabajo sobre una autora cuyas expresiones artísticas autoficcionales son muy particulares, López-Gay acierta a titular los apartados del capítulo como: “¡Esto no es un selfi!” y “El retorno de lo político”. La autora se autorepresenta tatuando en público su cuerpo, con autotatuajes, de manera tal que su propio cuerpo se convierte en archivo.

Hay una clara línea que atraviesa la totalidad de los textos de los corpus seleccionados en este libro y esta es la necesidad que se pone de manifiesto en los diversos textos, de diversos géneros y épocas: la de ordenar el relato de la vida. Para ello, se vuelve una necesidad ficcionalizar lo real y, por tanto, dichos relatos están marcados por la ambigüedad y la flexibilización de los límites entre imaginación, recuerdo, realidad. Se generan las narraciones híbridas, mestizas, eclécticas, en las cuales es posible reconocer

solo trazos, fragmentos, huellas, pero a la vez una clara pulsión de bios, de vida que es, a la vez, ímpetu y deseo de archivo.

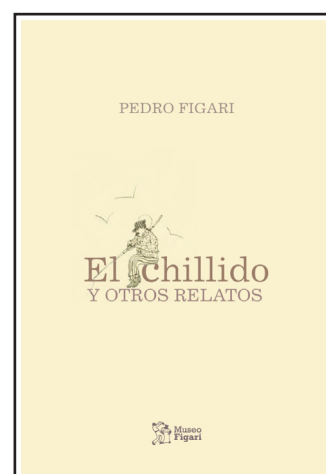
El capítulo de cierre del libro ofrece una reflexión atinada sobre “la idea, recurrente en la autoficción, de la continuidad existencial que desborda la presencia física del yo-autor, aquí archivista, en el *tiempo* (214). De allí el título que inaugura el último capítulo: “La autoficción: un deseo incontenible de bios”.

*Ficciones de verdad* constituye, sin lugar a dudas, un importante y original aporte a los estudios sobre la autoficción contemporánea. La nutrida fundamentación teórica, la especificidad y la amplitud del trabajo sobre el corpus español considerado en este libro servirá, seguramente, de incentivo para trasladar sus reflexiones hacia otras literaturas. No solo genera conocimientos nuevos, sino que estimula a pensar en esa relación siempre tan sutil, controvertida, ambigua, entre narraciones vivenciales, deseo de borramiento del yo en el texto y, a la vez, aunque parezca paradójico, sed de archivo.

## Contra graves y solemnes Pedro Figari, narrador: *El chillido y otros relatos*

Paula Cameto  
(Instituto de Profesores Artigas, Uruguay)

Figari, Pedro. *El chillido y otros relatos*.  
Museo Figari, Montevideo, 2019.



A mediados del siglo XX, interesado por la producción escrita de Pedro Figari, Ángel Rama publicó *La aventura intelectual de Figari* (1951), un estudio en el que analizaba una obra integral de múltiple expresión: pictórica, intelectual y literaria. En el año 2011 el Museo Figari inauguró una muestra itinerante, *Pedro Figari: hombre múltiple*, buscando exponer

las facetas creativas desplazadas por la canónica imagen del pintor, presentándolo como abogado, pedagogo, político, periodista, filósofo, poeta.

El interés de Rama se centraba sobre todo en su teoría estética y producción literaria, siendo esta última prácticamente desconocida en territorio uruguayo; en 1951 reunió diez relatos de Figari bajo el título *Cuentos*.<sup>1</sup> La importancia de la edición es señalada por el investigador Alejandro Gortázar en un estudio acerca del tema de los afrodescendientes en estos textos: “Rama ubica los cuentos de Figari en la literatura uruguaya, algo que no había ocurrido antes porque estaban inéditos y porque el conjunto de la obra literaria del pintor había sido publicada en París” (139). Durante su residencia en esta ciudad (1925-1933) el artista realizó la mayor parte de su obra, tanto pictórica como literaria –narrativa, poética y teatral–, publicando el poemario ilustrado *El arquitecto* (1927), la curiosa novela utópica *Historia Kiria* y el cuento “Dans l’autre monde”, ambos en 1930.<sup>2</sup>

1. Como lo expresa en el Prólogo, nueve de estos textos formaban parte de un volumen de diecisiete cuentos que Figari había preparado para publicar en 1928, pero que nunca imprimió. Rama incorpora un décimo texto, “Sadi Ballah”, que se hallaba junto a otros dieciséis relatos sueltos que los hijos del artista conservaban.

2. Todos los títulos mencionados, incluyendo el que convoca esta reseña, se encuentran digitalizados y son de acceso público en la página oficial del Museo Figari, que además cuenta con un importante acervo digital de la producción sobre y del creador: [www.museofigari.gub.uy/innovaportal/v/11552/20/mecweb/libros-escritos-por-figari?3colid=6227&breadid=11558](http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/v/11552/20/mecweb/libros-escritos-por-figari?3colid=6227&breadid=11558)

En el año 2019, tras un importante trabajo de investigación en el Archivo Figari perteneciente al Museo Histórico Nacional, el Museo Figari editó *El chillido y otros relatos*, libro ilustrado que reúne dieciocho cuentos inéditos<sup>3</sup> seleccionados por el investigador y crítico de arte Pablo Thiago Rocca y el investigador Juan Manuel Sánchez Puntigliano, quienes acompañan la edición con notas y dos textos críticos de su autoría. Continuando con el concepto de hombre múltiple, la publicación pretende ampliar el conocimiento del corpus narrativo del artista empleando un criterio selectivo radicalmente opuesto al de Rama. Si este eligió aquellos cuentos costumbristas que, como sus cuadros más populares, “transparentan idéntica idealización de la vida americana” (*Cuentos*, 7), el propósito declarado por los dos investigadores es poner a prueba esta noción, con una muestra que coloca en primer plano relatos que quedaron intencionalmente fuera de la edición de 1951.<sup>4</sup> Lo novedoso de la nueva selección radica en los textos que bordean el territorio de lo fantástico, lo inquietante y sombrío de lo real, incursionan en el mundo onírico, destacando además el tono humorístico y el impulso aleccionador del pedagogo.

### ***Lo onírico, lo inquietante, lo fantástico***

En el cuento “De media vigilia” el narrador relata tres sueños que le sucedieron de forma consecutiva; las tres secuencias son independientes, separadas gráficamente por asteriscos y argumentalmente por el despertar del personaje. Esta estructura episódica, la velocidad con que suceden las acciones disparatadas y el tono humorístico hacen pensar, como lo anotan los editores, en el montaje cinematográfico del cine mudo, y más concretamente el de Charles Chaplin, figura admirada por el artista y referenciada en el propio cuento: “Lo seguí con la mirada, inquieto y ansioso, hasta que se achicó por la distancia como Carlitos Chaplin” (11).

En Figari no hay, salvo alguna excepción, una intención de instalar en el lector el desacomodo frente a la categoría de lo real: los acontecimientos que no pueden ser explicados mediante las leyes del pensamiento lógico-racional pertenecen al mundo onírico. Aunque el lector pueda sentir cierta desilusión al descubrir que todo era un sueño, reconocerá la agudeza y candidez con la que el autor expresa aquellos resortes psíquicos, sensitivos y corporales que se manifiestan en el proceso del soñar.

“Las macanas de Benítez” presenta la misma estructura argumental; en cada sueño el narrador se transfigura en algún personaje extravagante envuelto en situaciones insólitas: Abdón I Benítez, rey de Paranaquay de gira por París; Napoleón I enfrentándose

---

3. Salvo “Un cuento de Broqua”, publicado póstumamente.

4. Es el caso de “El destino”, “El Museo Grevin”, “Un cuento de Broqua”, “El fin del mundo”, “El chillido”, “Las macanas de Benítez” o “El circo: ¡Hap!”.

en plena guerra a la amputación de su brazo izquierdo; un tenor de ópera que en medio del espectáculo es amenazado por el director de orquesta devenido en león; un joven seducido por princesas con enormes escotes, entre otras.

Aunque onírico también, “El chillido” responde a una única historia-sueño, con un registro en clave de pesadilla. Su protagonista conoce a una hermosa joven, Úrsula, y al final de la primera página ya se ha concertado el casamiento; así de rápido resuelve el narrador la presentación, así de rápido se precipita sin obstáculo alguno a lo que le interesa contar. En una noche clara pero sin luna, de regreso de la quinta de una tía de la muchacha y en compañía de esta y su cuñado don León Cabrera, el joven percibe que este “comienza a dar chillidos, cada vez más acerados, y, al propio tiempo, a vista de ojo va tomando el aspecto de un chillido”. A partir de ese momento el personaje intenta huir de esta presencia inquietante e inexplicable que lo acosa; la persecución se interrumpe con un violento movimiento que lo hace despertar.

Misma forma que el anterior presenta “El fin del mundo”: por una razón que no se explica y no interesa, salvo la alusión a un fenómeno de “luz intensísima, y luego una sombra al propio tiempo que una honda, horrenda conmoción” (64), el protagonista se convierte, junto al resto del género humano, en un insecto, focalizando la narración desde su interior para dar cuenta de lo que siente y piensa, pues su conciencia “se había convertido en conciencia de insecto... no sin sentir que algo quedaba dentro de lo que antes había sido, hombre.” (64). Es inevitable para quien haya leído *La metamorfosis* de Kafka no tender un puente entre ambos textos; los editores, previendo tal resorte en el público lector, aclaran en una nota al pie: “Es muy poco probable que Figari hubiera leído *La metamorfosis* de Kafka, cuya primera traducción al español se atribuye a Jorge Luis Borges en 1938, año de la muerte de Figari” (64).

En “El fin del mundo” hay una crítica social que apunta a señalar la alienación y deshumanización del individuo pero de una forma diametralmente opuesta a la del relato del checo, porque este insecto se siente a gusto con su transformación: despojado de su cartera, la agenda, el reloj y la camisa (signos de la vida moderna), siente que “todo aquello antes me esclavizaba”, y ahora su vida adquiere, “cada vez más, la serenidad estoica y el optimismo de una planta, la que cambia sus hojas, sus flores y frutos sin dejar de ser [...] Era un verdadero deleite una vida tan sencilla” (65). El despertar será la vuelta a la esclavitud y el sueño su clara liberación.

Una nota ominosa e inquietante se apodera de los cuentos “El Museo Grévin”, “Papá” y “El destino”, en los que “despunta una preocupación en Figari que no ha sido percibida en otras ramas de su producción artística: el tema del doble. Hay una sensación ontológica fatídica, que no por poseer un talante humorístico deja de mostrar una fractura esencial en su percepción integral del ser humano” (Thiago Rocca, 90).

“Un cuento de Broqua” es una historia de tipo fantástica y el narrador deja al lector “la tarea de colegir lo que hay de cierto” (49): los muertos que no aceptan el fin de sus días en la tierra devienen peces que habitan en el Río de la Plata, bordeando las costas, “atraídos por el amor al terruño” (51). En el diálogo que el pescador Broqua sostiene con el bagre –Roque Elotario en vida humana– que lo pone al tanto de esta peculiaridad, Figari aprovecha para advertir acerca del problema de los residuos que van a parar a las aguas de los cauces naturales: “solo se me ocurre pedirles que tengan más cuidado con los residuos [...] ¡y ya verá que ni eso me van a conceder” (53).

### Enseñar y entretener

“Hay humorismo en el circo, y basta con eso para saber que es bueno”, reivindica el personaje de “El circo: ¡Hap!”. No sería desacertado afirmar que a través de la caracterización del espectáculo circense Figari manifiesta su propia poética, que sigue la máxima horaciana de *enseñar deleitando*: “Baste decir que el circo es un espectáculo de bondad, de buen humor, de alegría, de camaradería, para ver que se trata de algo muy serio, y, además, muy moral y moralizador. Cuando uno sale del circo se nota más bueno, puesto que ha salubricado su alma” (69). En este cuento se ridiculiza la pose de los hombres graves y solemnes que no saben reír ni apreciar la belleza de la vida mundana:

Como la vida, en el fondo, está hecha de cosas pequeñas e infantiles, las que, a fuerza de ser hermosas (a veces) nos parecen grandes, los solemnistas, que viven de la apariencia de lo grande, exclusivamente, y desdeñan lo pequeño... no van al circo, que les parece ser un espectáculo inferior, para niños, y olvidan así que ellos son niños... Son niños tristes, es eso todo. (69)

Predomina en la mayoría de los textos el mismo sentido del humor desenfadado que Rama atribuye a la personalidad de Figari, que a veces se convierte en un tono jocoso contra convenciones sociales y comportamientos humanos, como las “amistades” cultivadas por interés de favores en “Las cosas de Contreras”. En “El milagro” el blanco son las iglesias que engañan a los feligreses con falsos milagros, mientras que los relatos “El amor” y “Carta a una antigua amante” ridiculizan con picardía los casamientos desiguales entre hombres viejos y muchachas jóvenes.

Los personajes de las historias parecen muñecos o títeres que se encuentran, junto a las anécdotas concretas y de escaso desarrollo, al servicio de la transmisión de una idea, de una enseñanza. Hay una deliberada intención ejemplarizante que atraviesa todos los textos, sean del tipo costumbrista, onírico o fantástico, que responde a la firme convicción de Figari de que el arte está “al servicio del mejoramiento humano” (*La aventura...*, 37).

Para quienes no sean graves ni solemnes, la lectura de estos breves relatos resultará una auténtica aventura atravesada por el impulso edificante, el sentido del humor y la imaginación desbordante de un hombre que, formado bajo la corriente del positivismo, no se contentó con representar el mundo conocido por el pensamiento lógico-racional y jugó a transgredir sus límites, con la ingenuidad y el placer del niño que sabe que todo juego es cosa seria y divertida. Así lo decía el propio autor en el prefacio de *Cuentos*: “Aun cuando presumo que a los graves y solemnes –tendenciosos– no les interesarán, y lo lamento, esto no puede impedir que me dirija a los demás: a mis afines espirituales, más humanos. A ellos va mi relato”.

### **Bibliografía citada**

Figari, Pedro. *Cuentos*. Arca, Montevideo, 1965.

Gortázar, Alejandro. “Los cuentos de Figari: literatura, vanguardia y representaciones de los afrodescendientes.” *Pedro Figari: el presente de una utopía*. Coordinación de Antonio Romano e Inés Moreno. Universidad de la República, Montevideo, 2016, pp 131-47.

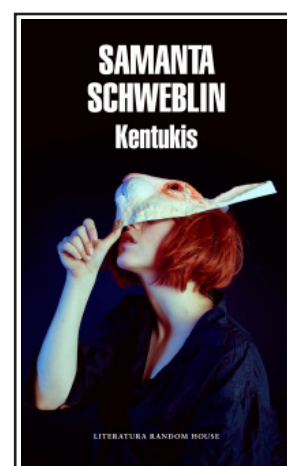
Rama, Ángel. *La aventura intelectual de Figari*. Fabula, Montevideo, 1951.  
---. Prólogo. *Cuentos*. De Pedro Figari. Arca, Montevideo, 1965, pp. 5-14.

## **Kentukis, una respuesta a la soledad**

*Iris Esteves*

(Consejo de Educación Secundaria  
Centro Regional de Profesores del Centro, Uruguay)

Schweblin, Samanta.  
*Kentukis*. Peguin Random House,  
Buenos Aires, 2018. 221 págs.



De la mano de Literatura Random House, la prestigiosa escritora argentina Samanta Schweblin nos presenta *Kentukis*, su última novela con la cual obtuvo el Premio Mandarache de Jóvenes Lectores de Cartagena. En *Kentukis*, Samanta Schweblin concibe un nuevo uso de la tecnología, tan verosímil que refleja una temática actual: la tecnología pretendiendo cubrir y alimentar necesidades humanas. Necesidades que conllevan a introducir en nuestras vidas a perfectos desconocidos, dejando que invadan la intimidad a un alto precio, desconocer sus verdaderas intenciones. La soledad, las ausencias, las ansias de pertenecer, el miedo, son temas recurrentes, así como también la monstruosidad humana reflejada en diversas patologías que no nos son extrañas.

En una entrevista brindada a Fabiana Scherer (2019), la autora explica claramente qué es un kentuki:

Es una mascota que, bajo la apariencia tosca e inofensiva que puede dar un peluche, brinda acceso remoto a las vidas privadas de otras personas. Es decir, si uno tiene un kentuki circulando por su departamento, lo que hay dentro de ese dispositivo es otro ser humano, un húngaro o una canadiense, no puede saberse, un usuario particular asignado para siempre a ese peluche en particular.

Al incursionar en la lectura, el lector se encontrará con un epígrafe que cuenta con dos citas, ambas lo introducen en la obra de forma simbólica, dado que su alcance será comprendido en su totalidad una vez avanzada la lectura. La primera, es tomada del “Manual de seguridad. Retroexcavadora JCB, 2016”, el cual expresa, “Antes de encender el dispositivo verifique que todos los hombres estén resguardados de sus partes peligrosas”.

Su mensaje, en forma de consejo de seguridad puede inducir al lector a realizar la analogía entre “el dispositivo” con sus “partes peligrosas” y el texto que tiene en sus manos, generando en el gran expectativa. La segunda, es tomada de la novela de ciencia ficción *La mano izquierda de la oscuridad*, escrita por Úrsula K. Le Guin en el año 1969. Por medio de una interrogación interpela al lector y lo invita a reflexionar acerca de otros mundos, otros hombres y otras vidas, “¿Nos contará usted de los otros mundos allá entre las estrellas, de los otros hombres, de las otras vidas?”.

“Lo primero que hicieron fue mostrar las tetas” (9), así comienza la primera historia de varias que se presentan de forma alternada a lo largo de sus treinta y cinco partes sin numerar. Si bien varias de estas historias podrían ser cuentos autónomos dada su estructura, en su mayoría las distintas narraciones se entremezclan presentándose en una secuencia.

Su epónimo y emblemático título hace referencia a peluches con diferentes formas, –conejos, dragones, topos, cuervos, lechuzas, pandas–, no hay dos kentukis iguales, cambian los colores, las texturas e incluso pueden estar caracterizados. No son lindos pero sí sofisticados, se pueden adquirir en el mercado a un precio que lejos está de ser económico lo que los hace ser objeto de deseo para todos aquellos que no pueden costearlo, no obstante la compra incluye un año gratis de datos móviles. Poseen una cámara de última generación, la cual permite que se establezca un vínculo entre dos interlocutores, sin embargo este vínculo se caracteriza por una relación de dependencia entre un “amo” y un “ser” kentuki.

Las diferentes historias paralelas, narradas en tercera persona, se desarrollan en distintas ciudades, South Bend, Hong Kong, Perú, Erfurt, Mendoza, Dubái, Cape Town, entre otras, empero la distancia, las diferencias culturales, sociales e idiomáticas son derribadas ante la presencia de los kentukis. Estas “mascotas” pueden ver y oír pero no hablar, esto provoca que los protagonistas creen nuevos sistemas de comunicación, propios y diversos donde incluso el silencio será uno de ellos.

Sus personajes son variados, no solo pertenecen a lugares distintos sino también abarcan todas las edades y condiciones sociales y emocionales, -ancianos solitarios, mujeres adultas, jóvenes aventureras, niños desolados, entre otros-, entran en contacto y comparten sus vidas por medio de los kentukis. No hay héroes ni villanos, hay personajes que logran conectar con el lector de diversas maneras, despertando el amor, la ternura e incluso el odio.

La repercusión de *Kentukis* fue arrolladora, *The New Yorker*, publicó en sus páginas: “Lo genial no es lo que dice Schweblin, sino cómo lo dice. Tiene un diseño tan enigmático y disciplinado que el libro parece pertenecer a un nuevo género literario”.

Es importante señalar que gran parte de la crítica ubica a *Kentukis* dentro de la ciencia ficción, definida por Darko Suvin (1984) como:

una contradicción desarrollada, una irrealidad real, con seres no humanos humanizados. Otros Mundos como este mundo y así por el estilo. Lo que viene a significar –potencialmente hablando– estamos en un espacio de *extrañamiento* poderoso, validado por el *phatos* y el prestigio de las normas cognoscitivas fundamentales de nuestro tiempo. (11)

Esta “irrealidad real” de la que nos habla Suvin se identifica en la obra dado que realismo y ciencia ficción se conjugan en el cuerpo de la novela, incluso es sugerido por Schweblin en el epílogo al citar a una de las máximas exponentes de la ciencia ficción. A propósito del tema, en una entrevista otorgada a Página 12 y citada por Esteban Bentancour (2019), Schweblin afirmó:

Hay algo en la literatura que me llama mucho la atención con este tema; y es que vivimos en un mundo hiperconectado –desde la soledad, pero hiperconectados– y vivimos eso de una manera muy naturalizada. [...] Pero después, cuando esa tecnología la llevamos al papel, a la literatura, la catalogamos como ciencia ficción, o literatura futurista... o de anticipación. Y me resulta muy fascinante este “ruido” que hay: es como si la tecnología la pudiéramos asimilar muy fácilmente, pero todavía no tuviéramos el tiempo para pensarla.

La lectura amena, producto de una prosa ágil y sencilla, un léxico cuidado y comprensible hacen que la obra sea devorada por el lector dado que lo introduce casi sin darse cuenta en un mundo futurista que no le es ajeno.

Su lectura es ampliamente recomendable dado que una vez finalizada el lector tendrá más preguntas que respuestas, podrá reflexionar sobre su relación con la tecnología, sobre su forma de interactuar con el mundo y su forma de relacionarse con él.

## Bibliografía citada

Betancour, Esteban. “Kentukis, de Samanta Schweblin: expandiendo las lecciones de *Black Mirror*.” *Visión prospectiva*, 10 agosto 2019. [ebentancour.com/kentukis-de-samanta-schweblinexpandiendo-las-lecciones-de-black-mirror/](http://ebentancour.com/kentukis-de-samanta-schweblinexpandiendo-las-lecciones-de-black-mirror/)

Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal, Madrid, 2005.

Scherer, Fabiana. “Samanta Schweblin: la pluma inquietante de la autora argentina más premiada.” *La Nación*, 7 octubre 2018. [www.lanacion.com.ar/lifestyle/samanta-schweblin-plumainquietante-nid2178182](http://www.lanacion.com.ar/lifestyle/samanta-schweblin-plumainquietante-nid2178182)

Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

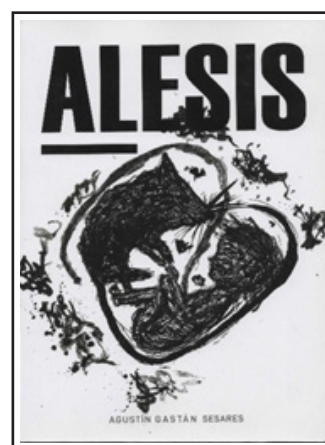
## **Alesis, el hijo marginal de la desidia del Estado y la sociedad**

Mariana Moreira

(Consejo de Educación Secundaria,  
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, Uruguay)

Gastán, Agustín. *Alesis*.  
El Retobao Editores,  
Montevideo, 2020. 156 págs.

*Y sepan cuantos me escuchan  
de mis penas el relato  
que nunca peleó ni mato  
sino por necesidad;  
y que a tanta alversidá  
sólo me arrojó el mal trato.*  
José Hernández, *Martín Fierro*.



*Alesis*, así, a secas, tal cual se lee, es la primera novela publicada por el profesor de literatura y músico Agustín Gastán Sesares y, antes de adentrarme a ella, me es preciso recordar algunas palabras de Hugo Achugar que, a pesar de situarse en un texto cuya temática está alejada de la que nos compete, resultan significativas en relación al relato de Gastán:

Si contar la historia o contar un cuento presupone que siempre opera la elección –elección realizada por quien cuenta y por quien tiene el poder para contar–, se llega a una verdad casi de perogrullo: nunca se cuenta todo. Y no parecería ser posible contarlo todo pues para poder contar una historia uno tiene que proceder a una elección y ello supone privilegiar, olvidar, silenciar. Elección en múltiples sentidos y además una elección significativa pues entre otras cosas aquel que cuenta tiene que elegir cuándo empieza y cuándo termina su historia. Hay una especie de lógica, de lógica discursiva que hace imposible evadir la elección/selección y por lo tanto el silencio o el olvido. (22)

Debo aclarar que lo planteado no solo aplica a la novela, sino también a esta breve reseña que intentará esbozar la complejidad de su contenido sin caer en el *spoiler*.

Lo primero que debo señalar sobre *Alesis* en forma casi obligatoria dado su atractivo, antes de abordar el contenido en sí, es su portada. La ilustración que allí se exhibe, realizada por Belén Medori, nos adelanta con su trazo violento, en un intenso color negro sobre fondo blanco, la violencia misma que sufrirá el protagonista a lo largo de la historia. A esta debe sumarse el prólogo muy cuidado y meticuloso escrito por Miguel Avero quien, con su estilo particular que ha ido desarrollando desde hace un tiempo, nos invita a recorrer el interior del libro como si de la casa de un viejo amigo o familiar, que espera nuestra presencia, se tratase.

En cuanto a la novela, esta consta de veintitrés capítulos breves, cada uno de ellos precedido de un título que funciona a modo de introducción, donde se va desarrollando la vida de Alesis comenzando por su nacimiento, pero también en ellos se va construyendo al narrador, que se va transformando a lo largo de la historia para finalmente volverse parte de ella. Este último no solamente intenta construir al personaje a lo largo del relato, sino que, en alguna medida, lo que en realidad hace es reconstruirlo a partir de sus averiguaciones, de aquello que oyó, le contaron, o él mismo presencié, creando de esta forma una especie de juego dentro de la historia, donde por momentos se fisura el pacto ficcional. Por esta razón, algunos de los sucesos presentados en el texto luego son desmentidos o invalidados por la aparición de una nueva versión de lo ocurrido, dejando siempre espacio a las dudas y a lo que el lector quiera dar por válido. Especialmente en algunas oportunidades, donde la acidez del narrador se toma el atrevimiento de interpelar directamente al lector sobre lo expuesto, con la intención de hacerlo cómplice, como ocurre casi al principio del relato cuando expresa: “no debe centrarse el lector en las pérdidas que el protagonista de estas historias sufrió. Tal vez esto lo lleve a creer que la narración de la desdichada vida de Alesis esconda un intento de justificación sobre sus actos. Quien crea conveniente tomar partido por lo dicho anteriormente, puede estar seguro que se equivoca rotundamente” (21). O como ocurre también en el momento en que se refiere al abandono sufrido por el personaje: “¿Están obligadas las madres a querer aquello que engendraron? ¿Dónde ubicaría el perfecto lector a la adicta Esperanza?” (107).

Otra particularidad del narrador es su habilidad para desviarse, en cierta forma, de la historia central para ir creando un espacio mucho más amplio, al darle a “Las Bacas” (barrio donde se desarrolla la mayor parte de la acción) un pasado histórico tan contaminado de violencia y vacíos como el presente que se narra, que se va intercalando en el relato buscando dejar en evidencia algunos vicios propios de un Estado omiso frente a las necesidades de sus habitantes, como ocurre en el capítulo “El héroe de la patria” o, cuando en el capítulo “Loreley” se hace referencia a las elecciones realizadas cuarenta años antes, que le permitieron a un hombre poner su quiosco honrado que luego debió mudar su mercancía:

El quiosco se levantó gracias a unas pancartas que debían permanecer todo el día frente al negocio de Boñato. Las banderas llegaron después, junto a las listas de votación. La victoria aplastante le permitió mantener su negocio por unos meses. Luego la enclenque inversión, desapareció tan rápido como había aparecido. El Boñato encontró la única solución posible, entre la humareda del chasqui recién aspirado por los habitantes más jóvenes de Las Bacas. (89)

Al mismo tiempo, el narrador aprovecha sus desvíos para construir al resto de los personajes, de lo más variopintos, que podemos encontrar habitando ese lugar, como también en los barrios vecinos que existen en la ficción. Dentro de estos, vale la pena destacar a aquellos que reciben una atención especial dentro del relato, puesto que corrieron con la suerte de ser “entrevistados” con la intención de establecer cierto grado de verosimilitud, sobre cuestiones casi inverosímiles en algunas oportunidades, como la que se presenta en el capítulo “A-Dioses” y que viene acompañada de la siguiente aclaración: “Citaré textualmente lo que me dijo el señor Olmedo con unos cafés y pan con dulce de membrillo de por medio. Entiéndase la introducción de modismos en el relato como fiel reflejo de una existencia honesta y terrenal del hombre que había esquilado ovejas desde que tenía siete años, hasta ese momento de la charla, con unos bien vividos ochenta y siete” (70).

A grandes rasgos, la obra presenta la vida miserable de un joven que nace en lo más bajo de la sociedad a partir de un realismo crudo, que no pretende agradar al lector a través de mostrar una violencia “edulcorada”, sino todo lo contrario, como ya se puede percibir desde la narración del nacimiento: “Alesis debió ser tomado por el barro del piso mojado, culpa de una enorme gotera que el agujero innato de la chapa construía. Los primeros sonidos del nacido, se acomodaban entre agua contaminada de óxido y barro mezclado con las heces de los perros sarnosos que miraban estupefactos lo ocurrido” (14). La ausencia de afecto, que se da desde el momento en que es recibido por el barro, en lugar de una madre cariñosa, va a ser una constante durante todo, o casi todo, el relato; así como también la carencia de tantas otras cosas como la simple sensación del calor en su cuerpo: “Alesis se escabullía entre la carne podrida intentando buscar el calor que todavía se le negaba” (16).

De este modo, Alesis es presentado en la novela como la imagen que condensa a todos aquellos niños que son olvidados por la sociedad, por el Estado y por un mundo que los expulsa, más allá de las fronteras de la “civilización”; él es la encarnación de lo marginal desde su nacimiento, que no logra encontrar su lugar en el mundo porque el mundo se niega a darle un lugar.

En *Alesis*, la muerte, la violencia, las drogas, la prostitución, la corrupción y el hambre son los elementos cotidianos con los que convivirá el personaje, y de los que se nutrirá una historia contundente que interpelará al lector.

En cuanto al punto débil de la narración, éste radica en algunos aspectos de la redacción, tal vez por la falta de voluntad de un teclado rebelde que no fue capaz de seguir la urgencia de su autor durante el parto de su obra, o por alguna omisión del propio escritor que no reparó en algunos errores. Aun así, luego de haber esbozado de la mejor manera posible la complejidad de la obra, solo queda destacar lo fluido de la prosa de Gastán, su actualidad y la capacidad crítica del autor para representar los vicios de la sociedad a partir de una ficción cruda, capaz de sorprender al lector y hacerlo reflexionar sobre su propio lugar en el mundo y su responsabilidad frente a la marginalidad. Dicho todo esto, queda hecha la invitación a que cada uno asuma el riesgo y se deje interpelar por la lectura de *Alesis*.

### **Bibliografía citada**

Achugar, Hugo. “La nación entre el olvido y la memoria. Hacia una narración democrática de la nación.” *Cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Compilado por Álvaro Rico. Trilce, Montevideo, 1995, pp. 15-28.

## **Masculinidades a flor de piel. *Manifiesto para unicornios insatisfechos* de Ignacio Revello**

Guillermo Vilarrubí Lazo  
(Consejo de Educación Secundaria, Uruguay)

Revello, Ignacio.  
*Manifiesto para unicornios insatisfechos*.  
Montevideo, 2020.



El joven dramaturgo uruguayo Ignacio Revello escribe su ópera prima *Manifiesto para Unicornios insatisfechos* en el 2019 y ese mismo año gana el primer premio “Juan Carlos Onetti” en dramaturgia otorgado por la Intendencia Municipal de Montevideo. Su trayectoria en el cine como también en talleres de escritura teatral motivaron la necesidad de lanzarse al mundo de la literatura.

*Manifiesto para unicornios insatisfechos* es la expresión más clara de un joven uruguayo que, mediante vivencias personales, creará una obra donde la fusión entre ficción y autoficción quedará plasmada de manera explícita. El dramaturgo y director teatral uruguayo Sergio Blanco, en su ensayo *La autoficción: una ingeniería del yo* (2016), señala que la amenaza más grande que estamos sufriendo en este siglo es la des-subjetivación dirigida por las nuevas economías de mercado que han generado autoritarismos políticos, integrismos religiosos y comunitarismos sociales que han prohibido y sancionado las distintas formas de expresión individual. De esta manera, la autoficción para Blanco buscará resistir y será emblema de las generaciones venideras. Blanco señala también que las escrituras del yo no son hijas de este siglo XXI, sino que escritores anteriores como Sócrates, San Agustín, Santa Teresa de Jesús, Montaigne, Rousseau, Rimbaud, entre otros, ya lo habían puesto en práctica.

Un prólogo y nueve escenas abarca la totalidad de la obra y en ella quedará expresa la necesidad de problematizar cómo se perciben unos a otros los distintos colectivos masculinos que deambulan por la ciudad de Montevideo. En una entrevista al dramaturgo

que realicé personalmente, este expresaba lo siguiente: “En Uruguay no se habla tanto de la masculinidad y distintas sexualidades, es decir, no se comenta tanto. Sentí que había un lugar para explorar”. Esto es lo que van a hacer los doce personajes que formarán parte de la obra: explorar. Un intento de conocer al otro, de conocerse a uno mismo, de explorar la sexualidad, será el tema fundamental de la obra y que todos los personajes cumplirán fehacientemente.

En el prólogo titulado “Cómo poner a tu ex en escena sin morir en el intento”, Gabriel va a interactuar con el autor de la obra. Gabriel es la ex pareja del autor. Realidad y ficción colisionarán generando en el lector y luego en el espectador la extrañeza de la situación. Revello escribió una escena en la que daría voz y palabra y luego en una puesta en escena cuerpo a una situación vivida con Gabriel. De esta forma Gabriel dice lo que Revello quiere que diga, es decir, no tiene voz. El varón hegemónico, blanco, occidental, heterosexual dominará al otro, esto es lo que ha se ha tomado como “normal” desde hace siglos. Aquí parece darse vuelta, el que domina al otro es homosexual. Las primeras palabras de Gabriel dan comienzo a la obra: “Gabriel.– Hola. Yo soy el ex de quien escribió esta obra. Hace unos años salimos un par de meses, y por circunstancias que ambos acordamos no divulgar aquí, nuestro vínculo se terminó. Él escribió este texto. Este texto que estoy diciendo en este momento” (9).

Es en la primera escena donde aparecen tres personajes masculinos que están grabando una publicidad televisiva para una conocida marca uruguaya de bebida alcohólica. Como lo señala el título de la escena: “Grappamiel sobre el abdomen de un cuerpo hegemónico”, los tres personajes estarán interpretando en un set televisivo una escena publicitaria, es decir, se plantea la situación de que los personajes estarán actuando mientras actúan estar actuando, teatro dentro del teatro. No es un recurso novedoso, porque por ejemplo Shakespeare ya lo había utilizado en *Hamlet*, pero la novedad es que es en un set de televisión, entonces el código de actuación para televisión es distinto al del teatro, aquí está la dificultad planteada. En esta escena el conflicto central es que se quiere forzar la inclusión de varones gays en una publicidad de Grappamiel con la intención de captar un nicho de mercado no explorado antes. La necesidad es vender, no incluir. Uno de los tres personajes llamado Ezequiel al finalizar la escena va a reflexionar solo a través de un monólogo lo que acaba de vivenciar:

Ezequiel.– ...se que la publicidad siempre fue una mierda. Soy consciente de mi ingenuidad al pensar que, porque ahora las hacen con protagonistas gay, la cosa sería distinta. Que iban a dejar de estereotipar, de mostrar solo caras y cuerpos lindos. Pero no deja de sorprenderme exactamente lo mismo. Los mismos rostros hegemónicos extremadamente maquillados e iluminados como superhéroes. Lo único que logra es que un pibito gay flaquito y tímido vea esto y empiece a ir al gimnasio para ser como uds. y poder levantar otros pibes. Y que si no lo logra, se hunda en la depresión y termine estudiando actuación para buscar la aceptación y

popularidad que no tuvo de chico. Y su mayor logro actoral será un rol secundario en una publicidad barata y ofensiva de grappamiel. (19)

La defensa de un lugar antihegemónico será uno de los temas más importantes de esta obra y que constantemente latirá en cada una de las escenas. Doce varones que le gritarán al mundo la necesidad de ser aceptados tal y como son, sin prejuicios ni tabúes. Para Josep Vicent Marqués (1997): “ser varón es ser importante porque comunica con lo importante, ya que todo lo importante es definido como masculino. [...] el discurso patriarcal sobre el varón «se olvida» de que la importancia de ser varón solo se debe a que las mujeres son definidas como no importantes” (19). Los varones homosexuales no son importantes para la sociedad actual, y estos doce varones no buscan serlo, sino el no ser juzgados y poder disfrutar de la vida así como lo puede hacer un varón heterosexual. Ezequiel es uno de los personajes con que el autor declara sentirse más identificado por su propia historia de vida:

el personaje de Ezequiel, no fue consciente [...] por ser actor y lo que expresa su monólogo. [...] Hay algo en el espíritu del personaje, la incomodidad; me considero una persona muy incómoda, [...] y me siento muy identificado, siento que me cuesta mucho expresar lo que me pasa, liberarme en todos los sentidos de la vida. Si me pongo de espectador de la obra, siento que con ese personaje generaría una conexión.

Su dramaturgia está completamente atravesada por vivencias personales que vuelca indefectiblemente en la obra. Si bien son doce personajes bien diferenciados, muchas de las situaciones fueron vividas por Ignacio Revello y que pone en palabras de otros personajes sus distintas vivencias y experiencias de vida.

De alguna manera, todas las escenas parecen aisladas como si fueran unitarios de televisión, donde los personajes son todos distintos. Estos comienzan a tener relación por comentarios de otros personajes y por apariciones inesperadas de personajes que han estado en otra escena con otros. Esto genera un entramado ficcional donde se concatenan personajes e historias y donde parecen habitar todos en un mismo círculo familiar. Es en la escena tercera donde aparece un personaje llamado Luciano que cuestiona las elecciones que debe hacer un varón cuando es niño. La sociedad patriarcalista inculca en el varón la necesidad de optar, por ejemplo, entre uno u otro cuadro de fútbol. Estará muy mal visto que el niño sea de dos cuadros: “Una vez que sos hincha de Peñarol, sos hincha de Peñarol. No podés ir un domingo a ver al manya y otro al tricolor. Podrás, como mucho, pasarte al otro cuadro... pero ¿ambos?” (26).

Todo texto dramático está pensado para ser puesto en escena. Lo esencial es poder vislumbrar al leerlo cómo se manifiestan en nuestra imaginación las acciones, los distintos espacios, el tiempo, los distintos personajes y sus vínculos, sus características y cómo también ese acontecimiento se nos hace posible. La diversidad de personajes que

transitan por el dispositivo escénico elegido por Revello, y que se traduce en una calesita dividida en cuatro partes independientes, muestra claramente lo circular de la historia y de ese eterno retorno a volver a un mismo punto sin explicación aparente. Es que en una sociedad donde no están zanjados ciertos problemas, el punto cero es inevitable. Todos los personajes luchan por un mundo distinto en donde la aceptación y el respeto se unan para construir una sociedad equitativa, respetuosa y diversa. Todas las sociedades en la historia de la humanidad han sido diversas pero no se ha aceptado realmente esa diversidad como un valor en sí, todo lo contrario, se ha denostado lo diverso como algo peyorativo, negativo, que poco tiene que ver con lo “normal” o “común” o “lo que debe ser”. Hemos sido educados con valores donde lo distinto es un pecado y acceder a ello sería casi como aceptar la guillotina social. Sergio Blanco (2016) afirma por tanto que

la autoficción vuelve a activarse como una forma de resistir a este individualismo totalizador que termina formateando comportamientos y conductas aberrantes, para volver así a relatos autoficcionales que aspiren a una palabra singular, libre, autónoma e independiente. Una palabra ajena de los mercados, los misiles y las modas. Una palabra que se busca y que busca. Una palabra que se abre a los espacios interiores de retrospectión y reflexión. Una palabra que duda. Que tiembla. Que se piensa. (4)

La libertad y la autonomía del texto presentado por Revello augura la posibilidad de problematizar sobre la cuestión del varón homosexual desde un lugar totalmente revolucionario para el contexto actual donde muchos varones se ven sumamente excluidos de la sociedad. La obra pondera a doce seres perdidos que de alguna manera desnudan sus miserias. Revello declara en la entrevista que la obra es “una fantasía psicodélica, en la que los estereotipos son puestos en la licuadora y espolvoreados con brillantina y grappamiel”.

*Manifiesto para unicornios insatisfechos* rompe absolutamente con aquellos prejuicios que las sociedades machistas y patriarcalistas imponen en ellas. El varón heterosexual que suele ser el macho hegemónico y dominante en la sociedad se verá totalmente cuestionado y denostado para dar paso a una sociedad que incluya a todos aquellos que por siglos quedaron al margen.

### **Bibliografía citada**

- Blanco, Sergio. *La autoficción: una ingeniería del yo*. Punto de Vista, Madrid, 2016.
- Marqués, Josep Vincent. *Masculinidades. Poder y crisis*. Ediciones de las Mujeres, 1997.
- Vilarrubí, Guillermo. “Entrevista a Ignacio Revello.” Montevideo, 24 Set. 2020. [Inédita].

## La palabra como cuerpo y ritual. Visiones y señales tras la lectura de *Pandemia* de Federico Machado

Belén Medori

(Instituto de Profesores Artigas

Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, Uruguay)

Machado, Federico.

*Pandemia.*

Dios Dorado, Montevideo, 2017.



Sin lugar a dudas la palabra que titula a este poemario ha cobrado una nueva densidad tras la experiencia mundial que nos encontramos atravesando. Esta densidad permanece de un modo inquietante durante toda la lectura, y parece incrementarse cuando vemos la fecha de publicación: 2017.

El joven montevideano Federico Machado, perteneciente en ese momento al grupo de poesía ultra joven *En el camino de los perros*, a sus veintiún años de edad transitaba por varios territorios fronterizos: entre la literatura y la profecía, entre la poesía y la narrativa, entre lo sonoro y lo visual, entre el peso sólido de la tradición latina y judeo cristiana y la liviandad orbitante de nuestras actuales sociedades de control.<sup>1</sup>

De este espacio fronterizo emergió una unidad conceptual; la composición poética de *Pandemia* no se encuentra únicamente en cada uno de sus poemas, por el contrario, los textos en su conjunto forman un recorrido, un camino donde se sostiene la bruma que queda después del caos: “...escondednos del rostro de aquel que está sentado sobre el trono, y de la ira del Cordero; porque el gran día de su ira ha llegado; ¿y quién podrá sostenerse en pie?”. El pasaje 6:12-17 del “Libro de las Revelaciones” funciona como epígrafe general de todo el poemario.

1. Retomando el análisis de las “sociedades disciplinarias” de Foucault, Deleuze plantea que ellas son nuestro pasado inmediato: hemos ingresado a las “sociedades de control”. El control sustituye a la disciplina. “«Control» es el nombre puesto por Burroughs para designar al nuevo monstruo que Foucault reconoció como nuestro futuro inmediato” (Deleuze, 278). El control es continuo y se ejerce por estímulos fragmentarios, desconectados entre sí, he aquí el oxímoron. “El hombre de la disciplina era productor discontinuo de energía, pero el hombre del control es más bien ondulatorio, permanece en órbita, suspendido sobre una onda continua” (282).

La catástrofe extraña, el final de un ciclo, la naturaleza devenida enemiga de la vida, la igualdad de los mortales ante un juicio divino enfurecido e inexorable, el ocultamiento, el miedo. "...y la madre tierra abortando/ en pleno siglo de las luces/ en pleno siglo de la inercia" (14), Machado toma el barro del Apocalipsis para darle el cuerpo de la caída de la Modernidad. De los reyes y los siervos escondidos en las cuevas a la niña del naplam corriendo desnuda. Personalmente considero que el color del aura de esta fotografía es el mismo que poseen las palabras del yo lírico: un cuerpo escapando del desastre en un estado de total vulnerabilidad.

Como lectores somos testigos visuales de un recorrido en reversa que va realizado este yo. Los poemas se encuentran divididos y contenidos en tres secciones que leídas entre sí dejan en evidencia la decreción: "Km 187", "Km 86" y "KM 0". Muchas resonancias pueden despertarse ante la visión de esta especie de "carteles" que se instalan de repente ocupando una carilla: señal de tránsito, medida, camino, carretera.

El eterno tópico literario del Homo Viator es uno de los ejes conceptuales fundantes del poemario. A través de la sucesión de poemas somos observadores de los diversos pasajes y avances (o retrocesos, dependiendo de la perspectiva que adoptemos) del yo en medio de un paisaje postapocalíptico, con vestigios del mundo anterior recubiertos de ácaros, de muerte.

A través de la línea conceptual y estética del caligrama, los poemas son además de la voz y palabra de este yo lírico, materia corporal y visual de un mundo distópico. La palabra explota no solo su potencialidad de signo lingüístico sino también su lugar de creación y composición visual, gráfica. Los cuerpos de los poemas van creando en el blanco de las páginas las distintas geografías donde la voz de ese yo sobrevive, persiste, avanza (o retrocede, otra vez).

"Migraciones" es el poema que da inicio a una seguidilla de títulos con sustantivos referidos a diversos tramos, obstáculos, pasajes, escollos propios del andar (o del escapar). La palabra es relato poético del escape y en simultáneo es creación gráfica de diversos territorios, caminos por donde se está escapando.

"...oficinas públicas en llamas/ corbatas pendiendo de los ventiladores industriales/ susurros/ en conductos de cobre// todas las líneas muertas// (la distancia es un germen/ expandiéndose)" (Machado, 8). Ya no hay contención posible para el cuerpo en esta máquina. Es necesario moverse, huir del desvanecimiento de aquello que alguna vez supo gobernar y sostener nuestras vidas modernas.

La supervivencia persiste aunque por momentos nos haga preguntarnos para qué, por qué. Hay un *otro*, una *otra* que acompaña: Marian. Contracción de María y de Ana. Un simple nombre que se diferencia de la masa de una especie acabada: "te busco

entre miles de ojos en blanco” (Machado, 8). Un nombre que abandona el grupo de los *ellos*, para ser el *tú* y un *otro posible*, un *nosotros* con el yo lírico: “huimos/ la ciudad se desvanece, Marian/ pronto lo que resta/ es el eco borroso de los faros/ todavía encendidos” (Machado, 9).

El yo dibuja con sus palabras la exterioridad del mundo, la interioridad propia y la de Marian, ese *tú* al que habla que por momentos como lectores podemos llegar a sentirnos confundidos en ella: “el pulso nervioso de tus ojos/ te hace moverlos compulsivamente/ una y otra vez/ a la estación abandonada/ a las vías sin nombre/ a las puertas del granero/ [...] años en vela, Marian/ y tu cerebro empezó a dibujar caras familiares en la/ ventana/ y nidos de ácaros en tu almohada” (Machado, 10).

Marian es otredad y por tanto potencia de novedad, de diferencia en el advenimiento. Es ese *otro* que nos hace hablar no solo para decir lo que queremos decir sino para que sepa que estamos aquí, que existimos: “La toma de la palabra, inseparable de un *dictum* particular exhibe la pura y simple *decibilidad*, carente de cualquier contenido concunstandado” (Virno, 59). Existe en todo acto de habla, en todo discurso, un carácter ritual. Al margen de su contenido, en el momento de la toma de la palabra, mientras el discurso se está produciendo, alguien está existiendo, se está visibilizando ante un *otro*. Visibilizando su existencia y su capacidad de decir.

“...el rito, en efecto, es una praxis, no una indagación conceptual. La producción de un enunciado (no su texto) permite al locutor manifestarse, lo vuelve literalmente visible. «Habla para que pueda verte», escribió una vez Lichtenberg [...] en dicha exposición consiste la obra inconfundible del rito” (56). En *Cuando el verbo se hace carne*, Paolo Virno nos recuerda el anverso y el reverso de la producción de nuestras palabras: entre lo cognitivo y lo ritual. Comunicar que estamos comunicando y por ende existiendo. Existen varios modos de extrañar la cualidad semántica de nuestros actos de habla para explotar su otra condición: la de ritual, la de mera exposición de existencia. En *Pandemia* podemos asistir a la investigación y explotación del lenguaje, la comunicación y la poesía en este aspecto.

Con la palabra del poema se crea la geografía hostil que odia a la vida. Con la palabra del poema se crea la conciencia que escapa de allí. Con la palabra del poema se inicia un rito para convocar los ojos del *otro*. En un mundo lleno de “ojos en blanco”, existe la posibilidad de comunicarle a otros ojos, distintos a esos que no pueden ver nada, que estoy aquí, que estoy vivo, que estoy escapando, que me estoy moviendo. Estoy hablando. Estoy aquí.

Extrañar gráficamente a la palabra en la hoja, quitar los espacios entre dos palabras distintas, versificar para crear una geografía poética no sólo semántica sino también visual, usar otros códigos de comunicación que dan cuenta del deseo comunicativo por

encima del mensaje, modificar la ubicación de natural de los espacios entre las palabras para que la única forma posible de leer sea en voz alta, a través de la asociación sonora... Estas son algunas de las técnicas-rituales que Machado como creador nos invita a asistir.

En el contexto de una sociedad de control y de progresivo aislamiento, donde la alienación termina de hacerse carne por la invisibilidad del otro cuerpo, por el silenciamiento de la otra voz, no es tarde para recordar que podemos hablar y que un *otro* puede vernos, quizás desde un lugar distinto del de la vigilancia. No es tarde para recordar que la palabra no solo es semántica, representante de un significado, una imagen virtual, sino que también es cuerpo. La poesía es cuerpo con el que se pueden crear nuevas geografías, nuevos espacios fronterizos entre géneros, nuevos espejos inquietantes –“entra en el salón de espejos- dije/ cierra las puertas por dentro/ que nadie te está mirando” (Machado, 31)– que nos hagan preguntarnos en qué tiempo se encuentra la distopía, que nos haga preguntarnos a qué territorio pertenece. Habitar el espacio fronterizo del arte como manifestación estética-política (forma indisoluble).

Todavía no es tarde para recordar el cuerpo de nuestras palabras, para experimentar el ritual de hablarnos y por lo tanto de vernos. Todavía no es tarde para aprendernos y preguntarnos por nuestras palabras. Mientras podamos hablar, quizás, no será tarde para preguntarnos por nuestros cuerpos. Mientras nuestros ojos no se pongan en reversa, quizás, podamos ver hablar a un *otro*, recordar su cuerpo, recordar su existencia. Mientras conservemos el cuerpo de la palabra y a nuestros ojos, quizás, podamos asistir a estas experiencia ritual y preguntarnos por nuestro hablar y nuestras presencias.

### **Bibliografía citada**

- Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control.” *Conversaciones 1972-1990*. Traducido por José Luis Pardo. Pre-Textos, Valencia, 2014, pp. 277-86.
- Virno, Paolo. *Cuando el verbo se hace carne*. Traducido por Eduardo Sadier. Tinta Limón, Buenos Aires, 2013.

## **SOBRE LA REVISTA. CONDICIONES Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS**

### **Sobre la Revista**

1. *Tenso Diagonal* es una publicación electrónica arbitrada, de periodicidad semestral, y de consulta libre y gratuita, cuyo Equipo editorial está integrado por académicos latinoamericanos. Es un emprendimiento de Proyecto Tenso Diagonal. La temática de la revista es amplia en las áreas de la investigación literaria y de las humanidades, con énfasis en las literaturas, culturas y comunidades fronterizas; por tanto, el público objetivo es el interesado en dichas áreas. En este sentido, *Tenso Diagonal* es una revista que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico, a través de la publicación de trabajos que persigan el rigor académico y la originalidad, tendientes a la reflexión y al debate pluralista. Asimismo, la revista incluye secciones dedicadas a la opinión, el rescate de documentos, entrevista, creaciones literarias y de artes plásticas, y reseñas bibliográficas.

2. La revista tiene una política de libre acceso (*Open Access*) a todos los artículos que la componen, autorizando su reproducción total o parcial, con la condición de que se cite la fuente (Licencia Creative Commons “Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional”). Por consiguiente, *Tenso Diagonal* provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de hacer disponible gratuitamente los trabajos publicados, lo cual fomenta un mayor intercambio de conocimiento global.

3. *Tenso Diagonal* tiene una frecuencia de publicación semestral, a fines de junio y fines de diciembre.

4. La revista contiene las siguientes secciones: Manifiesto (editorial/opinión), Territorios Usurpados (dossier), Zona de Clivaje (apartado misceláneo), Diálogos Centrifugos (entrevistas y conversaciones), Exhumaciones (rescate documental), Entropías Liminares (creaciones personales) y Notas Transversales (reseña y crítica).

### **Condiciones Generales**

1. *Tenso Diagonal* acepta solo trabajos originales e inéditos. No deben estar en proceso de evaluación ni tener compromisos con otras revistas o editoriales. Los trabajos escritos serán recibidos por medio del correo electrónico de la revista (revista@tensodiagonal.org), o a través del registro en el sitio web de la revista. Los formatos aceptados son: doc, docx u odt.

2. Los conceptos vertidos en los textos son de responsabilidad exclusiva del autor o los autores.

3. Todos los trabajos serán sometidos a una valoración preliminar por parte del Consejo Editor, que se reserva el derecho de determinar si los artículos se ajustan a las líneas de interés de la revista y cumplen con los requisitos imprescindibles de un trabajo académico.

4. La revista admite escritos en español o en portugués. No obstante, todos los textos que estén dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” deben contener un resumen en lengua inglesa y otro en la lengua del cuerpo del trabajo (de hasta 300 palabras). Asimismo, debe presentar hasta cinco palabras clave en ambas lenguas.

5. Todas las colaboraciones destinadas a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” serán sometidas a arbitraje. La evaluación de cada texto será realizada por uno o dos especialistas en la materia –externos al Consejo Editor de la revista–, integrantes del Comité Académico o designados ad hoc por *Tenso Diagonal*. Dicha evaluación podrá determinar: la publicación del trabajo, la publicación con modificaciones o la no publicación. Las condiciones del arbitraje implicarán el anonimato tanto de la identidad del autor como de los evaluadores (revisión por par doble ciego). Si los dictámenes implicaran modificaciones, los autores tendrán un máximo de tres semanas como límite para realizar y reenviar las correcciones; a continuación, el artículo será remitido a los evaluadores para un dictamen definitivo.

6. En los casos que los procesos de arbitraje excedan los límites de tiempo propios a la edición del número correspondiente, *Tenso Diagonal* se compromete a publicar los trabajos en su número inmediato siguiente.

7. La presentación de los trabajos dirigidos a las secciones “Territorios Usurpados” y “Zona de Clivaje” se realizará a través de dos documentos. El primero estará compuesto por el título y el texto del artículo, no mencionando ninguna referencia identificadora del autor o los autores. El segundo documento deberá especificar los datos completos del autor o los autores (nombre y apellido, filiación académica, correo electrónico y dirección postal), un breve currículum y el título del texto. Por otra parte, los trabajos destinados a otras secciones de la revista se presentarán por medio de un único documento.

8. Los derechos de los textos aceptados pertenecerán a *Tenso Diagonal* hasta el momento en que sean publicados por la revista. A posteriori, el autor o los autores dispondrán de los derechos sobre sus respectivos trabajos con la condición de hacer referencia a su edición en *Tenso Diagonal*.

9. La presentación de las colaboraciones implica el conocimiento y la aceptación de las presentes condiciones.

## **Normas para la Presentación de Trabajos**

1. El estilo de las notas y de las citas, así como también el de la bibliografía deben seguir las normas propuestas por la *Modern Language Association* (MLA) en su última edición, con las especificidades mencionadas a continuación:

1.a. Las notas deben presentarse a pie de página, y las llamadas correlativas se indicarán en el espacio siguiente del vocablo precedente; si hubiese puntuación después de dicho signo, se indicarán a continuación y mediante un formato en cuerpo menor y en superíndice.

1.b. Las citas hasta cuatro líneas deben exponerse formando parte del cuerpo del texto, en letra normal y entre comillas. Las citas que excedan las cuatro líneas se desplegarán fuera del cuerpo del texto, dejando un espacio antes y después de esta, con un margen izquierdo superior y sin comillas. Inmediatamente después de cada cita debe explicitarse la referencia bibliográfica correspondiente entre paréntesis (si la bibliografía contara con un único texto del autor citado, alcanza con indicar solo el número de página).

1.c. La bibliografía debe expresarse por orden alfabético del apellido del autor, siguiendo el orden y la presentación siguiente:

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Editorial, Ciudad, Año.

En el caso de artículos:

Apellido, Nombre. "Título del artículo." *Nombre de la publicación*, n°, Fecha de edición, pp. (números de páginas entre que se ubica).

Se sugiere, para otras variantes, consultar el *MLA Handbook* (2016).

2. No se aceptarán trabajos que no cumplan con las normas de presentación explicitadas.

## **Normas Éticas**

### ***Responsabilidades de los directores y del Equipo editorial***

1. Los directores y el Equipo editorial de la revista asegurarán la calidad del material que se publica, con criterios objetivos, descartando toda discriminación en función de pertenencia étnica, orientación sexual y creencia religiosa, filosófica o política de los/as autores/as.

2. Los directores y el Equipo editorial deberán proteger la integridad y reserva de la información confidencial suministrada por los colaboradores de la revista.

3. Los directores y el Equipo editorial tienen vedado el uso del material no publicado para su beneficio personal o institucional sin el consentimiento y aprobación expresa de los colaboradores.

4. Los directores y el Equipo editorial se comprometen a seleccionar y asignar evaluadores idóneos para la revisión de las publicaciones, de acuerdo a su área de competencia y experticia.

5. Los directores y el Equipo editorial garantizarán el anonimato de los evaluadores y de los autores del material recibido.

6. Los directores y el Equipo editorial se comprometen a evitar todo conflicto de interés entre los participantes de la producción.

7. Los directores y el Equipo editorial se obligan a publicar correcciones, clarificaciones, retractaciones y disculpas si la circunstancia lo exigiera.

8. Es responsabilidad de los directores fomentar la transparencia, de acuerdo al protocolo de evaluación de la revista y según normas y pautas establecidas; así como comunicar los resultados de los dictámenes de los evaluadores.

9. Los directores y se comprometen a cumplir con los plazos de publicación establecidos.

10. *Tenso Diagonal* no cobrará a los/as autores/as o colaboradores/as ningún cargo por la publicación de sus trabajos, los que estarán disponibles online y libremente a partir de la publicación de la revista.

### ***Responsabilidades de los evaluadores***

1. Los evaluadores se comprometen a aplicar criterios claros y objetivos en sus revisiones, eludiendo todo tipo de discriminación étnica, sexual o religiosa de los autores/as.

2. Los evaluadores se obligan a advertir a la dirección de la revista acerca de posibles conflictos de intereses, previo a la aceptación de los artículos a evaluar.

3. Los evaluadores se comprometen a colaborar voluntariamente en un proceso de revisión riguroso y ecuánime.

4. Los evaluadores deberán conocer y respetar los protocolos de evaluación establecidos por la revista, así como el cumplimiento de los plazos establecidos por la dirección editorial.

5. Los evaluadores deberán respetar la confidencialidad del material encomendado a revisión, y a no difundir o utilizar los contenidos de los artículos evaluados.

### **Responsabilidades de los autores**

1. Los autores o colaboradores se harán responsables por el contenido de sus artículos, y deben garantizar la fiabilidad de los datos entregados, así como también garantizar la originalidad del material enviado y de no infringir los derechos de autor de terceros.

2. *Tenso Diagonal* rechaza firmemente cualquier situación de plagio, parcial o total. El autor o colaborador debe evidenciar un correcto reconocimiento de las fuentes utilizadas.

3. Los autores deben expresar los posibles conflictos de intereses de cualquier índole que pudieran existir, ya sea por incompatibilidades relacionadas a intereses económicos, pertenencias institucionales, posiciones académicas, relaciones laborales o personales.

4. Es de exclusiva responsabilidad de los autores el envío del material bajo el formato y las directrices de estilo establecido por la revista. *Tenso Diagonal* se reserva el derecho de rechazar aquellos envíos que no se adecuen a las de presentación.

5. *Tenso Diagonal* no acepta trabajos publicados con anterioridad, sea cual sea el formato en el que se sustente, o que estén en proceso de publicación en otras revistas o editoriales.

### **Política Antiplagio**

Teniendo en cuenta su declaración de exigencia de originalidad, *Tenso Diagonal* publica trabajos originales e inéditos producidos por una o más personas que declaran su autoría. Los autores, al pretender publicar en *Tenso Diagonal*, deben aceptar las normas y condiciones de la revista, haciendo constar que su trabajo es original e inédito. Asimismo, que no poseen compromisos con otras revistas o editoriales.

Con la intención de asegurar el carácter de original e inédito de los contenidos de la revista, los editores se comprometen a llevar a cabo un riguroso control de antiplagio sobre los trabajos recibidos. Estos controles se efectúan a través de una operación interna del Equipo editorial utilizando diversas herramientas de búsqueda en Internet y de otros repositorios bibliográficos, además del recurso de herramientas informáticas de antiplagio.

Conjuntamente, en la instancia del arbitraje, se solicita a los evaluadores –como conocedores de las fuentes y especialistas en el tema– que también presten atención a factibles indicadores de plagio.

## Declaración de Privacidad

Para *Tensodiagonal* es fundamental garantizar la ética de los artículos que se publican. Por tal motivo, todos los involucrados en el proceso de publicación (Equipo editorial, autores y evaluadores) se comprometen a conocer y actuar de acuerdo a normas éticas para asegurar el cumplimiento de las buenas prácticas editoriales.

Los nombres y las direcciones de correo electrónico recibidos en esta revista se utilizarán, de modo exclusivo, para los fines establecidos en ella y no se compartirán a terceros o para su usufructo con otros propósitos.

## Proyecto Tensodiagonal

Proyecto Tensodiagonal es una entidad sin fines de lucro, integrada por académicos latinoamericanos, que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico a través del impulso de investigaciones, publicaciones de libros y de la revista, y eventos académicos –como todas las ediciones del Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2016-19), entre otros. Todas las actividades llevadas a cabo por Proyecto Tensodiagonal se sustentan por medio de aportes de sus directivos o donaciones de amigos; por consiguiente, Proyecto Tensodiagonal no exige ningún tipo de pago por sus acciones –tampoco efectúa remuneraciones–; asimismo, para preservar su independencia y autonomía, no admite avisos publicitarios externos.

Funciona bajo el patrocinio de: Díaz Grey Editores (Nueva York, Estados Unidos), Grupo de investigación “Literatura y Cultura del Norte de México” (LICUNOME) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua (México), “Devir-Amazônia: Grupo de pesquisa em Educação, Literatura e Interculturalidade” de la Universidade Federal de Rondônia (Brasil), “Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya” (G.I.L.F.U., Uruguay) y “Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante” (Uruguay).

Correo electrónico: [proyecto@tensodiagonal.org](mailto:proyecto@tensodiagonal.org)

Domicilio: Av. del Libertador 1881bis, of. 104, Código Postal: 11.826. Montevideo, Uruguay.

Teléfono: 00598 29243568

Autoridades actuales:

Mag. Marcelo Damonte

[marcelo.damonte@tensodiagonal.org](mailto:marcelo.damonte@tensodiagonal.org)

Dr. Claudio Paolini

[claudio.paolini@tensodiagonal.org](mailto:claudio.paolini@tensodiagonal.org)

Mag. Virginia Frade

[virginia.frade@tensodiagonal.org](mailto:virginia.frade@tensodiagonal.org)

## CONVOCATORIAS PARA EL PRÓXIMO NÚMERO

*Tenso Diagonal* convoca a presentar artículos para las secciones “Zona de Clivaje” y “Territorios Usurpados” del número 11. En ambas convocatorias, el plazo de recepción de trabajos vence el 5 de abril del 2021.

Para la sección “Zona de Clivaje” (apartado misceláneo), la convocatoria es en las áreas de literatura, cultura y sociedad.

Y en cuanto a “Territorios Usurpados” (dossier temático), se propone la recepción de escritos sobre “Artes escénicas y Estado en Iberoamérica”. Dossier coordinado por la Dra. Yanina Andrea Leonardi (CONICET - Universidad de Buenos Aires, Argentina) y la Dra. María Eugenia Cadús (CONICET - Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes, Argentina).

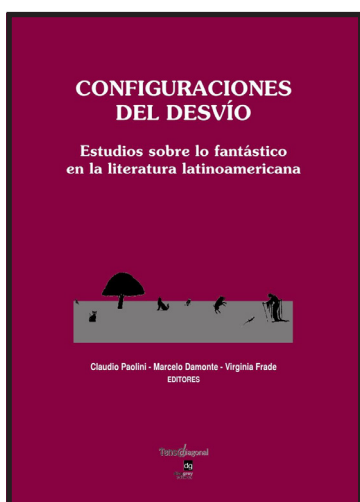
En la primera mitad del siglo XX, y en particular, en los períodos de posguerra, en diversas sociedades europeas y latinoamericanas, se legitimó el rol del Estado y sus estrategias planificadoras en tanto vías adecuadas para la reconstrucción y reorganización de la sociedad. Este intervencionismo estatal, que respondía a un clima de época, también incursionó en el área de la cultura a partir de medidas como la creación y modernización de las instituciones culturales tanto de índole artística como educativa, la fundación de agencias de promoción del arte y la cultura, el incremento del patrimonio cultural local y la democratización del consumo cultural –haciéndolo extensivo a otros sectores sociales–, entre otras. En el caso concreto de las Artes escénicas, como el teatro y la danza, observamos la creación y modernización de salas teatrales de envergadura, de formaciones artísticas de relevancia para estas disciplinas como elencos y ballets de alcance nacional, provincial y municipal, instituciones educativas artísticas como los conservatorios y seminarios, las agencias de fomento, o la promoción de celebraciones de magnitud en el espacio público donde las artes escénicas ocupaban un rol preponderante, la edición de libros y revistas especializadas, entre otras medidas. En todas ellas, el Estado se erige como organizador de la actividad cultural, alcanzando así significativas transformaciones en el desarrollo de las artes escénicas en cuestión, tales como, por ejemplo, los debates en torno a la profesionalización de los/as artistas.

El presente dossier tiene por objeto convocar trabajos que se ocupen del estudio de los procesos de intervencionismo estatal de las artes escénicas –la danza y el teatro– en Iberoamérica a lo largo del siglo XX, contemplando sus proyecciones en la actualidad. Nos interesa reflexionar sobre lo acontecido en el territorio latinoamericano en función de entender su especificidad; pero también sobre aquellas experiencias acontecidas en

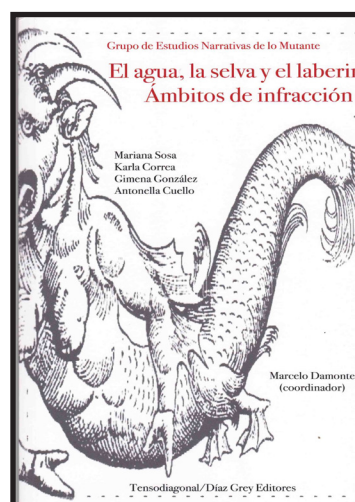
España en el período de la Segunda República y la Guerra Civil que debido a la estada de sus creadores en América tuvieron un fuerte impacto sobre las culturas de América Latina. A partir de este eje central, proponemos una serie de lineamientos temáticos sugeridos que servirán para organizar la propuesta:

- Agencias estatales de promoción de las artes escénicas.
- Celebraciones públicas organizadas por el Estado donde intervienen las artes escénicas en roles centrales.
- Creación y modernización de teatros oficiales.
- Fundación de instituciones artísticas educativas.
- Formación de artistas y profesionalización de los mismos.
- Políticas editoriales específicas de las artes escénicas.
- Rol de agentes intelectuales en el diseño de las políticas públicas de las artes escénicas.
- Creación de elencos y ballets.
- Programación de las salas oficiales.
- Analizar los conceptos de “hispanismo”, “latinoamericano” y “nacionalismo” en los proyectos culturales en cuestión.
- Tensiones y relaciones entre “alta cultura” y “cultura popular” en los proyectos culturales en cuestión.
- La conformación de archivos especializados en las artes escénicas.

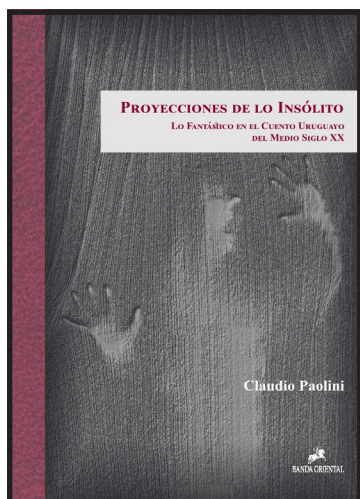
## LIBROS EDITADOS Y/O AUSPICIADOS POR *TENSO DIAGONAL*



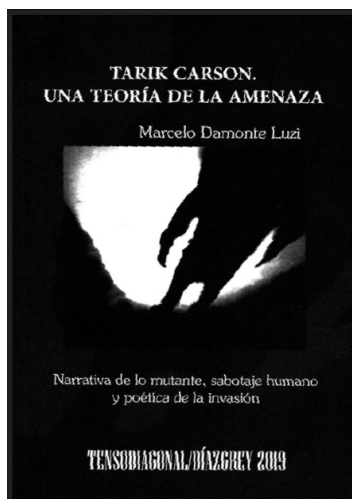
Paolini, Claudio, Marcelo Damonte, y Virginia Frade, editores. *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2017. 192 págs.



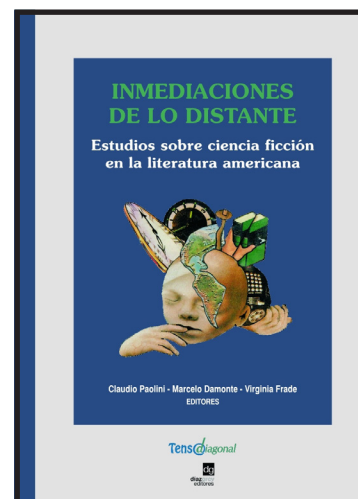
Damonte, Marcelo, coordinador. *El agua, la selva y el laberinto. Ámbitos de infracción*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2018. 64 págs.



Paolini, Claudio. *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2019. 480 págs.



Damonte, Marcelo. *Tarik Carson. Una teoría de la amenaza*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2019. 192 págs.



Paolini, Claudio, Marcelo Damonte, y Virginia Frade, editores. *Inmediaciones de lo distante. Estudios sobre ciencia ficción en la literatura americana*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2020. 208 págs.