



Dossiê:  
Relações literárias México-Brasil

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

50

Ano 28 - 2019 - dez  
ISSN 1982-9701



## REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora

**Márcia Abrahão**

Vice-reitor

**Enrique Huelva Unternbaum**

Decana de pesquisa e pós-graduação

**Helena Shimizu**

Diretora do Instituto de Letras

**Rozana Reigota Naves**

Chefe do departamento de Teoria Literária e Literaturas

**Pedro Mandagará**

Coordenador do programa de Pós-Graduação em Literatura

**Eritelto da Rocha Carvalho**

Editor-Chefe

**André Luís Gomes**

Equipe Editorial

**Pedro Mandagará**

**Patricia Trindade Nakagome**

Editor layout e texto

**André Aires**

Conselho Executivo

**Cláudia Falluh Balduino Ferreira**

**Sylvia Helena Cyntrão**

**Rogério da Silva Lima**

---

### MISSÃO

*A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.*

# CERRADOS 50

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ano 28 | 2019

Brasília, Brasil. Páginas 1-261.

ISSN 1982-9701



Programa de Pós-Graduação  
em Literatura



## Dossiê

### “Relações literárias México-Brasil”

### **Editor-Chefe**

André Luís Gomes

### **Editores**

Pedro Mandagará

Patricia Trindade Nakagome

### **Editor Assistente**

André Aires

### **Organizador deste v. 50**

Erivelto Carvalho

### **Capa**

Bruna Ribeiro Basso

Foto: Erivelto Carvalho (Estátua de Xochipilli, Jardim Botânico do Rio de Janeiro)

### **Projeto Gráfico**

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

### **Diagramação**

Bruna Ribeiro Basso

### **Apoio**

Poslit/IL/UnB

### **Conselho Editorial Consultivo**

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)

Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)

Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)

Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)

Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)

Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)

Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)

Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

---

Cerrados: revista/ do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

- Vol. 1, n. 1 (1992) - Brasília: PósLit, 1992 -

Semestral

ISSN 1982-9701.

1. Literatura. 2. Brasil. 3. México. - Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

---

### **Programa De Pós-Graduação Em Literatura - PósLit**

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012

Campus Universitário Darcy Ribeiro

Asa Norte - Brasília - DF

CEP: 70910-900

Telefone: +55 (61) 3107-7100

---

# Sumário

Apresentação/Presentación \_\_\_\_\_ 8

## Dossiê

Cuerpo y cadáver en la actual poesía mexicana \_\_\_\_\_ 13  
Claudia Dias Sampaio

De prólogos mexicano-brasileños: el caso de Machado de Assis \_\_\_\_\_ 26  
Samantha Escobar Fuentes

Modernidades asimétricas: el giro culturalista en la crítica literaria brasileña y mexicana \_\_\_\_\_ 43  
Sebastián Pineda Buitrago

El cuento brasileño en México: tres antologías \_\_\_\_\_ 64  
José Sánchez Carbó

Entre la Bêtise y la Abjeção: fatalidad y redención en *Historias de amor*, de Rubem Fonseca \_\_\_\_\_ 84  
Felipe Adrian Ríos Baeza

Relações literárias México-Brasil: notas de trabalho 109  
Erivelto da Rocha Carvalho

En torno a la traducción en México de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto \_\_\_\_\_ 128  
Araceli Sulemi Bermúdez Callejas

Miguel de Unamuno e a tradição de *La Mancha*: sobre questões de morte e outridade narradas no breve século XX \_\_\_\_\_ 142  
Ana Clara Magalhães de Medeiros

Recepción y traducción de la narrativa de Rubem Fonseca en México _____	162
Luciano Prado da Silva e Iram Isaí Evangelista Ávila	

## Sessão Livre

Olhar a diferença-resistência do feminino, em busca da borda do nada. _____	185
Aline Magalhães Pinto	

Brasília com poesia: entre as asas da utopia e os eixos da realidade _____	204
Marcos Fabrício Lopes da Silva	

A causa secreta de Machado de Assis: imagens do capitalismo sádico _____	218
Augusto Rodrigues da Silva Junior e Roberto Sarmento Lima	

## Poesia

Faca _____	238
Paula Abramo	

Capivara _____	241
Paula Abramo	

## Ensaio

En el cielo y en la tierra _____	243
José Javier Villareal	

## Entrevista

Entrevista _____	253
Maria Alzira Brum	

---

# Apresentação

*“A viagem da Literatura, como a de Ulisses, não tem retorno”*

*Roberto Bolaño*

Nunca é demais lembrar da frase de Roberto Bolaño em tempos em que a banalização da linguagem, da arte e das mais diversas formas de expressão de saberes, cultura e pensamento se impõe. Bolaño, em certa medida, é o mais recente ícone do “latino-americano” apropriado vorazmente pelo mesmo sistema de produção contra o qual lutou até os seus últimos dias. O sentido da viagem em Bolaño leva a pensar nas formas como se estabelecem os intercâmbios de pesquisa Sul-Sul (ou na sua quase inexistência) desde que sua obra foi reconhecida e incensada, na esteira comum de processos de recepção e decodificação dinâmica que passam pela internacionalização das literaturas brasileira e mexicana na atualidade e retrocedem até pelo menos o chamado boom latino-americano ou às aventuras do Modernismo brasileiro e das Vanguardas históricas no México.

Neste sentido, o conjunto de artigos que aparecem no número 50 da Revista Cerrados estará marcado pelo encontro dos pesquisadores da Universidade de Brasília, da Benemérita Universidad Autónoma de Puebla e da Universidad Iberoamericana de Puebla, que aparecem como um núcleo de colaboração que irrompe no espaço diminuto mas múltiplo de estudiosos e críticos que insistem em levar adiante o universo quase invisível dos contatos entre diversas correntes de pensamento que aproximam duas culturas literárias que se reconhecem na metáfora de um difícil diálogo entre gigantes que teimam em se desconhecer (afirmação que é segura, ao menos parcialmente, para certa perspectiva de suas relações institucionais). Do encontro de Brasília e Puebla nasce, por assim dizer, um desafio ao temor em se estudar relações que são frutíferas para pensar o literário desde outras esferas que não as de um comparatismo acanhado e submergido em seus complexos.

Entre os artigos que aparecem neste número, alguns revelam o eixo central das assimetrias ainda existente nas relações entre Brasil e México, como os de Sebastián Pineda. Outros vão chamar a atenção para autores que, de certa maneira, cruzaram os



muros que os guardavam na condição de estranhos/estrangeiros, como os artigos de Felipe Ríos Baeza e Luciano Prado da Silva & Iram Evangelista Ávila sobre a obra de Rubem Fonseca. Alguns trabalhos vão focar a importância dos processos tradutórios na compreensão dos fluxos do literário num universo em que o mercado mundial do livro se encontra num momento de reorganização (nesta perspectiva aparece o trabalho de Sulemi Bermúdez Callejas). Finalmente, também há espaço no número para uma crítica pensada a partir de uma geografia literária tríplice como o de Ana Clara de Magalhães Medeiros (com uma visão da literatura europeia vista do Brasil a partir da crítica mexicana) e uma leitura singular da atual poesia mexicana por Cláudia Dias Sampaio. A contribuição dos organizadores nessa seara apenas busca a reforçar as perspectivas já destacadas.

Junto ao dossiê dedicado às relações literárias entre Brasil e México, o número conta também com as colaborações da seção livre com os artigos de Aline Magalhães Pinto, Marcos Fabrício Lopes da Silva e Augusto Rodrigues Júnior & Roberto Sarmento Lima. Complementando o dossiê, três documentos valiosos diretamente ligados ao seu eixo principal: dois poemas singularmente sugestivos para uma reflexão sobre as relações México–Brasil, de autoria da poeta Paula Abramo; um ensaio que se configura como uma verdadeira poética mexico–brasileira de autoria do poeta, crítico e tradutor José Javier Villareal; e uma entrevista com a escritora Maria Alzira Lopes Brum, figura ímpar no que se refere ao fluxo de afetos dos círculos de críticos e criadores errantes da aventura literária latino–americana (ou brasileiro–mexicana) em pleno século XXI.

O presente número da Cerrados oferece a sua pequena contribuição ao campo de estudos das relações Brasil–México e agradece pela colaboração de todos os colegas que de alguma forma contribuíram nesta prazerosa empresa, correndo o risco de esquecer o nome de muitos deles. Alguns, porém, não deixarão de estar por aqui como os de Alejandro Lambary, Alejandro Palma, Alicia Ramírez, Jaime Villareal, Ana Cecília Olmos, Lucía Tennina, Consuelo Muñoz, Brenda Ríos, Paul Aguilar Sánchez, Anderson Nunes da Mata, David Betancourt, Javier Pérez–Siller, Edinson Aladino, Javier Hernández Quesada, Cláudia Dias Sampaio, entre outros. Um agradecimento especial aqui também, na fase final de confecção do número, à nossa colega da Universidade Federal de Alagoas, Ana Clara Magalhães de Medeiros. Desde já, convidamos à leitura do número 50 como aventura sem fim e sem retorno. Que aproveitem!

Erivelto da Rocha Carvalho  
José Sánchez Carbó  
Samantha Escobar Fuentes  
(Organizadores)

---

# Presentación

El viaje de la Literatura, como la de Ulises, no tiene retorno

Roberto Bolaño

Nunca es demasiado recordar la frase de Roberto Bolaño en tiempos en que la banalización del lenguaje, de las artes y de las más variadas formas de expresión de saberes, cultura y pensamiento se impone. Bolaño es el más reciente ícono de lo “latinoamericano” apropiado por el mismo sistema de producción contra el que luchó hasta sus últimos días. El sentido del viaje en Bolaño hace pensar en la manera como se establecen los intercambios académicos de investigación Sul-Sul (o en su casi inexistencia) desde que su obra fue reconocida e incensada, a la estela de procesos mutuos de recepción y decodificación dinámica que cruzan la vigente internacionalización de las literaturas brasileña y mexicana y retroceden por lo menos hasta el llamado boom latinoamericano o a las aventuras del Modernismo brasileño y de las Vanguardias históricas en México.

En esta perspectiva, los artículos que forman parte del dossier del número 50 de la Revista Cerrados están marcados por el encuentro, hace un año, entre investigadores de la Universidad de Brasilia con los colegas de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y la Universidad Iberoamericana de Puebla por motivo de una estancia postdoctoral. Desde ahí aparece un núcleo de colaboración que irrumpe en el discreto pero múltiple espacio de estudiosos y críticos que insisten en sacar adelante el universo casi invisible de los contactos entre diversas corrientes de pensamiento que acercan culturas literarias que se reconocen en la metáfora de un difícil diálogo entre dos gigantes que se desconocen (afirmación que es cierta, al menos parcialmente, en el ámbito de algunas de sus estancias institucionales). Del encuentro entre Brasilia y Puebla nasce, por así decirlo, un desafío a las restricciones en se estudiar relaciones especialmente fructíferas para pensar lo literario desde otras esferas que no son las de un comparatismo tímido y sumergido en complejos.

Entre los artículos del dossier dedicado a las relaciones literarias entre México y Brasil, se encuentran algunos que atentan para las asimetrías en las relaciones entre Brasil y México, como el artículo de Sebastián Pineda Buitrago. Otros destacan la relevancia de obras y autores que saltaran el muro de las clasificaciones de lo extraño/extranjero, como

es el caso de las lecturas de la obra de Rubem Fonseca por Felipe Ríos Baeza y Luciano Prado da Silva & Iram Evangelista Ávila. Algunos trabajos parten de la importancia dada a los procesos de traducción en un momento de reorganización del mercado mundial del libro, como el de Sulemi Bermúdez Callejas. También hay espacio en el dossier para una crítica pensada desde una geografía literaria tríplice (con una visión de la literatura europea desde Brasil a partir de la crítica mexicana) tal como la presentada en el artículo de Ana Clara de Medeiros o para una lectura singular de la actual poesía mexicana como el trabajo de Claudia Dias Sampaio. Finalmente, las colaboraciones de los organizadores refuerzan las perspectivas ya señaladas.

También acompaña el número la sección libre, con artículos de Aline Magalhães Pinto, Marcos Fabrício Lopes da Silva e Augusto Rodrigues Júnior & Roberto Sarmiento Lima. Complementando el dossier, tres documentos valiosos directamente ligados a su eje temático: dos poemas de Paula Abramo, particularmente sugerentes para una reflexión sobre las relaciones literarias México-Brasil; un ensayo crítico que se configura como una verdadera propuesta de poética México-brasileña, de mano del poeta, crítico y traductor José Javier Villareal; y una entrevista con la escritora Maria Alzira Lopes Brum, figura impar en lo que se refiere al flujo de afectos en los círculos de críticos-creadores errantes de la aventura literaria latinoamericana (o brasileño-mexicana) en el siglo XXI.

La Revista Cerrados ofrece así su pequeña pero esperamos que significativa aportación al campo de las relaciones literarias Brasil-México y agradece por la colaboración de los colegas que de alguna manera contribuyeron para que esta placentera empresa se realizara, aunque corriendo el riesgo de olvidar muchos. Algunos de ellos, por lo menos, no dejarán de estar como los de Alejandro Lambary, Alejandro Palma, Alicia Ramírez, Jaime Villareal, Ana Cecília Olmos, Lucía Tennina, Consuelo Muñoz, Brenda Ríos, Paul Aguilar Sánchez, Anderson Nunes da Mata, David Betancourt, Javier Pérez-Siller, Edinson Aladino, Javier Hernández Quesada, Cláudia Dias Sampaio, entre otros. Un agradecimiento especial aquí también, por la colaboración en la fase final de confección del número, a la colega de la Universidade Federal de Alagoas, Ana Clara Magalhães de Medeiros. Desde luego, invitamos a la lectura del número 50 como aventura sin fin y sin retorno. ¡Que disfruten!

Erivelto da Rocha Carvalho  
José Sánchez Carbó  
Samantha Escobar Fuentes  
(Organizadores)

# Dossiê

Relações literárias México-Brasil

---

# Cuerpo y cadáver en la actual poesía mexicana<sup>1</sup>

## Corpo e cadáver na poesia mexicana atual

---

Claudia Dias Sampaio

Pesquisadora na Universidade Nacional  
Autônoma do México

<https://orcid.org/0000-0002-4990-9608>

**Recebido em: 13/06/2019**

**Aceito para publicação em: 17/07/2019**

---

<sup>1</sup> Basado en la conferencia presentada el 7 de marzo de 2019 en la Facultad de Estudios Superiores de Acatlán (UNAM), como parte de las actividades del Seminario de Investigación “Fronteras de Tintas”, coordinado por la Dra. Gabriela Martín. Una primera versión de esta investigación fue presentada el 25 de julio de 2018 en el Departamento de Estudios de Literatura y Cultura de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), por invitación de la Dra. Luciene Azevedo.

---

## Resumen

El cuerpo, vivo y muerto, es una imagen recurrente en cierta poesía en México, sobretodo, en la producción que se inicia en los primeros años de este siglo, la cual muchas veces dialoga con las diversas situaciones de violencia en nuestra sociedad. A partir de poemas que tienen el cuerpo y el cadáver como elementos en sus procedimientos de creación, pondremos en discusión la pregunta que orienta esta investigación: ¿como la muerte habita el lenguaje en la actual poesía mexicana?

---

*“El culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables. Una civilización que niega a la muerte, acaba por negar a la vida”.*

*(El labirinto de la soledad [1950], Octavio Paz)*

*“Has oído alguna vez el quejido de un muerto?”*

*(Pedro Páramo [1955], Juan Rulfo)*

## I. Conviviendo con la muerte

Uno de los grandes temas en la historia del arte, la muerte, es el insondable que acompaña la humanidad desde sus principios. Para la filosofía, el psicoanálisis y la literatura, las relaciones entre muerte y escritura – muerte y lenguaje – han producido reflexiones significativas. El objetivo aquí no es hacer un compendio sobre ellas, sino pensar específicamente en como la muerte habita el lenguaje en la actual poesía de México, desde la lectura de algunos poemas que tienen el cuerpo y el cadáver como elementos en sus procedimientos de creación.

Desde hace un par de años me interesa la cuestión del sujeto que transita por diferentes culturas, cuya singularidad es justo la de estar en la frontera. La constitución del sujeto en el desplazamiento de los límites, y la creación estética que surge de ahí, es algo potente para pensar el lenguaje poético contemporáneo. Así que esta discusión se ubica justo en la frontera, en el límite existencial entre la vida y la muerte. Pensando la frontera como lugar *per se* del desconocido, nada más significativo en ese escenario que el tema de la muerte; como nos enseñan los siguientes versos del poema *Antígona González*, de Sara Uribe:

*: ¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?*

*: una habitante de la frontera*

*: ese extraño lugar*

*: ella está muerta pero habla*

*: ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso (URIBE, 2012).*

En México, la presencia de la muerte en el cotidiano es algo destacado. El hecho puede ser atribuido en parte a la herencia de las culturas pre-colombinas, con sus sacrificios humanos y la idea de la muerte como liberación, entrega de cuerpo y alma a los dioses.

Según el antropólogo Claudio Lomnitz, en *Idea de la muerte en México*, la familiaridad con la muerte es parte de la identidad nacional. Al contrario de Europa y Estados Unidos en el siglo XX, lo cual se caracteriza generalmente como la era de la negación de la muerte, “durante el siglo XX mexicano, la alegre familiaridad con la muerte acabó siendo la piedra angular de la identidad nacional” (LOMNITZ, 2013, p. 21). El antropólogo defiende que la nacionalización de la intimidad irónica con la muerte es una estrategia singularmente mexicana: “es la restauración moderna de un tema medieval: la muerte nos llega a todos y se burla de todos nosotros” (ídem). Así, la herencia de las civilizaciones pre-colombinas, sumadas a ese aspecto entrañable de la identidad nacional, entre la burla y el respeto en los cultos a los antepasados (tan destacado en la cultura mexicana y que va mucho más allá de los estereotipos de la fiesta de lo día de los muertos difundida por Disney/Pixar), confieren la singularidad de la idea que se tiene de la muerte en México, convirtiéndola, según observó André Breton en su temporada en México, a finales de los años 1930, “en un país atractivo a la mirada extranjera, por su poder de conciliación entre la vida y la muerte” (LOMNITZ, 2013, p. 25). Otro aspecto que se conecta a esta reflexión es la presencia impuesta de la muerte como resultado de la violencia, que ha se incrementado asustadoramente en las últimas décadas. Lomnitz busca pensarlo desde hechos históricos:

En realidad, quizá lo más intrigante respecto a México en cuanto nación moderna sea que se definió a si misma como una comunidad de enemigos: enemigos que procreaban [...]. Al protagonista oficial de la nación, el mestizo, se le representa como producto de una violación. [...] Por tradición, México es una nación con una tasa de homicidios alta y con un sistema de prisiones ineficaz. El resultado de todo ello es que, en México, la elaboración cultural de la muerte es distinta (ídem, p. 21).

La reflexión de Lomnitz sobre la complejidad de la elaboración cultural que existe en México encuentra repercusión en el pensamiento de uno de los más importantes ensayistas mexicanos del siglo veinte, Pedro Henríquez Ureña. En “La utopía de América” (1978), Ureña hace un análisis bastante oportuno de la construcción cultural mexicana, resultado de una colonización distinta de la de Brasil, en el sentido de que cuando los españoles llegaron a México, encontraron una civilización ya establecida con la cual tuvieron que negociar e integrarse.

Es lo que nos muestra el monumento que se encuentra en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, escenario de momentos claves y sangrientos en la historia de México: la matanza de más de 40 mil indígenas por los españoles liderados por Hernán



Cortés en 13 de agosto de 1521 y a de los estudiantes por el ejército y por la policía en 1968 bajo el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz; además de haber sido uno de los lugares más afectados por el terremoto de 1985.

Dice la inscripción en el monumento:

“El 13 de agosto de 1521 heroicamente defendido por Cuauhtémoc cayó Tlatelolco en poder de Hernán Cortés. No fue triunfo ni derrota, fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy.”



Segundo Ureña, aunque con una realidad empobrecida, México era el único país del Nuevo Mundo dónde había (y hay todavía) una tradición larga y perdurable para todas las cosas, desde la industria minera a los tejidos, astronomía, letras, pintura, música, etc. Mencionando algunas antiguas ciudades, como Puebla, Querétaro, Oaxaca, Morelia, Mérida y León, él afirma que estas se parecen hermanas, no hijas, de las ciudades españolas, “porque las ciudades españolas, salvo las extremadamente arcaicas, como Ávila y Toledo, no tienen aspecto medieval sino el aspecto que les dieron los siglos XVI a XVIII, cuando precisamente se edificaban las viejas ciudades mexicanas” (UREÑA, 1978, p. 6). Cuanto a la capital, Ciudad de México, Ureña presenta una imagen de una tríplice ciudad, dónde todavía conviven en una continua lucha entre antiguas y nuevas tradiciones, la civilización azteca, el México colonial y el cosmopolitismo de una moderna megalópolis. Dicha configuración, aunque con los conflictos y tragedias que también son parte de su historia, es lo que, según Ureña, hace con que México pueda seguir creando una vida y una cultura particulares, “únicas, suyas” (ídem).

Una cultura singular, que da cabida a un imaginario que produjo, y ha sido construido, por obras como los grabados de José Guadalupe Posada [1852–1913] y una Literatura en la cual se encuentran *Labirinto de la soledad* [1950], de Octavio Paz; *Pedro Páramo* [1955], de Juan Rulfo; *Nostalgia de la muerte* [1938], de Xavier Villarrutia; *Muerte sin fin* [1939], de José Gorostiza, entre tantas otras; que han contribuido para afirmar el aspecto particular de la visión mexicana de la muerte.

La dinámica entre Eros e Tánatos sucede así desde el convivio con ese imaginario, en la rememoración de los antepasados y en el culto a la ancestralidad; por medio de una construcción social que relaciona la muerte a la identidad nacional, de la cual resulta el poder de conciliación entre vida y muerte. Sin embargo, ¿el escenario actual pondría en jaque el abordaje particular que la cultura mexicana tiene de la muerte? ¿O éste funge como diferencial significativo por lo cual los poetas vienen trabajando sus lenguajes en tiempos de una violencia despiadada que devasta sistemáticamente, convirtiendo cuerpos en cadáveres?



José Guadalupe Posada (1852-1913)



Posada, Catrina, por Rocha (caricaturista Oaxaqueño)

Quizá podamos relacionar ese poder de conciliación entre vida y muerte a cierta producción de poesía en México, que se presenta como respuesta a la situación de

violencia. Tan potente cuanto la pulsión vital que estalla en situaciones extremas, como cuando al borde de la muerte, de enfrentarse a la muerte, surgen todas las posibilidades de luchar por la vida; lo que pone en escena la vitalidad y la plenitud de un cuerpo que está justo en la consciencia de su límite.

En un trecho de una entrevista con el poeta y ensayista Luis Felipe Fabre, encontramos su procedimiento respecto a la relación entre cuerpo y poema en el contexto de los límites y de la pulsión de vida. Según Fabre, sus poemas están “llenos de bocas y culos: entradas y salidas cuyo sentido y función –me gusta pensar– son intercambiables e inestables, la salida puede convertirse en entrada y viceversa. Como en el sexo” (FABRE, 2016). Es decir, un cuerpo abierto.

La imagen del cuerpo: erotizado (vivo), abierto, en fragmentos, o muerto (cadáver); en sus hendiduras y fisuras de un cuerpo herido, o desaparecido a causa de la violencia, se presenta a nivel de tematización, y también está inscrita en el cuerpo mismo de los poemas. Como en *Antígona Gonzalez*, de Sara Uribe y *Manca*, de Joana Adcok. Poemarios publicados posteriormente a la supuesta ruptura de paradigmas que, según Luis Felipe Fabre, ocurrió en la poesía mexicana a principios de este siglo.

En el prólogo a la antología organizada por él, *La edad de oro: antología de poesía mexicana actual*, Fabre defiende que “el modelo poético imperante entró en crisis y nuevas poéticas, más audaces y en mayor sintonía con su tiempo, salieron a escena” (FABRE, 2012). Una observación interesante que leemos en ese prólogo dice respecto al diálogo entre poetas de generaciones distintas y el efecto que las obras de los más jóvenes produjeron en las generaciones anteriores. La crítica de sus pares latinoamericanos, de que “a la poesía mexicana le faltaba calle”, acaba por provocar un cambio también en las generaciones anteriores de poetas: “Es decir, no sólo se trata de escribir diferente hoy sino de escribir diferente ayer: el cambio de paradigma poético también modifica su pasado” (FABRE, 2012). Podríamos pensar, por ejemplo, en la obra de Coral Bracho, cuyos algunos de los poemas recientes tratan sobre la violencia, como los de *Todo en orden* (2016), que habla del mundo en guerra en que vivimos, uno de los temas es la tragedia de los estudiantes de Ayotzinapa, como muestran los versos del poema “Aquí”:

Aquí  
corro en las guerras,  
hay los que se apoderan del territorio,  
[...] Hay que dejar sin rostro,  
sin miembros  
toda voz, desvirtuar toda unión es la consigna (BRACHO, 2016).

Casi siempre asociado a la violencia, el tema de la muerte se presenta desde distintos procedimientos, uno de ellos es como una suerte de actualización del imaginario de las antiguas civilizaciones que poblaran a México, como los Mayas y los Aztecas, que se volvieron más conocidos en el contexto internacional; actualización construida por medio de una superposición de relatos y de imágenes también presentes en la cultura mexicana actual. En *Manca* (2013), de Juana Adcock, el cuerpo decapitado se muestra a partir de un procedimiento de convertir en presencia la ausencia.

#### CABEZA

Cuenta la leyenda que en ocasiones, durante las guerras pre-colombinas, de colonia, independencia y revolución, salía de los montes cierta raza de mexicanos que sabían sobrevivir aún cuando les cortaban la cabeza. El cuerpo entraba en un estado de sueño, las orejas aleteaban, las cabezas se iban volando y en la mañana, justo antes de despertar en el silencio después de la batalla, regresaban a pegarse al cuerpo. Pero una bolsa de basura por fina que fuera podía impedir que la cabeza se pegara y entonces caía al suelo, boqueando. Si encontrabas una en la calle lo propio era darle el tiro de gracia, patearla al río o hundirle dos dedos en la faringe.

La ausencia de la cabeza del guerrero decapitado, que se hace presente en el poema de Adcock desde el título y de la imagen gráfica del poema, presenta la confluencia de distintos tiempos, el México pre-hispánico y el México actual, con sus recurrentes noticias sobre los decapitados en las guerras entre narcotraficantes.

Son parte de la cultura y del imaginario en México ciertos relatos e imágenes muy propios, como los decapitados en los “juegos de pelotas”; los altares de cráneos humanos (los Tzompantli); la Coyolxauhquique, que está en el Templo Mayor, en el mero centro de la Ciudad de México. O aún los célebres sacrificios humanos del México pre-hispánico, que vemos representados, por ejemplo, en el campo de fútbol de Chichén Itzá, donde una de las imágenes más impresionantes es justo la de un hombre cuya cabeza está separada del cuerpo, en el lugar de ella encuéntrense serpientes y él sigue vivo. Imagen plasmada

en el poema de Joana Adcock. Huellas de las guerras de las civilizaciones pre-colombinas que siguen siendo un enigma.

Dicha herencia cultural pareciera ampliar el horizonte imaginativo de los que producen poesía, algunos de los cuales, como Adcock, preocupados en actualizar dicho imaginario conectándolo con el mundo en que vivimos. Haciéndonos pensar así en la noción de contemporáneo según la cual un “gran artista es inevitablemente contemporáneo”, así que “no existe arte no contemporáneo (que no revele su propio tiempo)”, como lo defendió la poeta rusa Marina Tsvietáieva (2017); o aún en el célebre ensayo del italiano Giorgio Agamben, “¿Que es lo contemporáneo?” y su noción de contemporáneo como “aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad” (AGAMBEN, 2011).



Tzompantli, Teotihuacán



Coyolxauhqui, Templo Mayor

A partir de la idea de mantenerse en conexión con nuestro tiempo, aunque que nos parezca lo más odioso, como decía Tsvietáieva respecto a lo suyo, “¿Lo que significa escribir hoy en ese contexto de violencia? ¿Cuales retos enfrentamos en el ejercicio de la escritura cuando a la precariedad del trabajo y la muerte aterradora son las pautas de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos lanzamos en la tarea de escribir, literalmente, rodeado de muertos?” Dichas cuestiones son presentadas por Cristina Rivera Garza en el ensayo *Los muertos indóciles: necroescritura y desapropiación* (2013). Garza también es autora de uno de los poemas íconos respecto al tema de la violencia actual en México “La reclamante”, así como “Los muertos”, de María Rivera.

Tomando por objeto de análisis *Antígona Gonzalez*, de Sara Uribe, para presentar uno de los conceptos estructurales de su ensayo, el de *desapropiación*, Garza defiende que el yo lírico de dicho poema es un conjunto de voces que denuncian los millones de desapariciones que ocurren en el país, son voceros de la comunidad.

Sin embargo, esa voz también es la expresión de la ausencia de voz de esa misma comunidad, la impotencia frente a la impunidad y el miedo que sobrepone el deseo de denunciar una desaparición. Dicha ausencia, la comunidad silenciada ante la amenaza de aún más violencia, se convierte en presencia desde el lenguaje, desde el cual el hablar se vuelve posible, como leemos en ese trecho del poema de Sara Uribe:

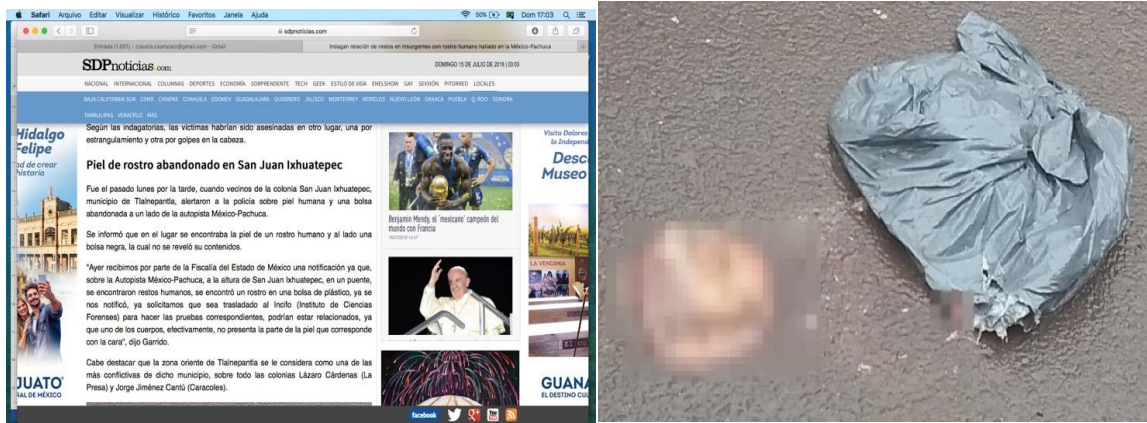
No querían decirme nada. Como si al nombrar tu ausencia todo tuviera mayor solidez. Como si callarla la volviera menos real. No querían decirme nada porque sabían que iría a buscarte. Sabían que iría a tu casa a interrogar a tu esposa, a reclamarle que no diera aviso de inmediato, que nadie denunciara tu desaparición.

Nuestro hermano mayor y tu mujer en la pequeña sala de tu casa. Tus hijos jugando fútbol con los vecinos.

Nuestro hermano mayor y tu mujer diciéndome que Ninguno había acudido a las autoridades, que Nadie acudiría, que lo mejor para todos era que Nadie acudiera (URIBE, 2012)

En el ensayo *Los muertos indóciles...* Rivera Garza nos presenta la problemática de la relación entre escritura y muerte, y lo hace desde los conceptos de *necroescritura* y *desapropiación*. El término *necroescritura* sugiere vínculos entre literatura y muerte. Inspirada, entre otros, por textos de autores como Foucault y Agamben, y, especialmente en el artículo “Necropolitics”, que Achille Mbembé publicó en *Public culture*, 2003, según la autora, “las necroescrituras también incorporan, no obstante, y acaso de manera central, prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes” (GARZA, 2013, p. 38). Dichas estrategias son visibles en los poemas antes mencionados, que ponen en cuestión el estado de cosas desde las construcciones de sus lenguajes.

Recientemente, algunas noticias de hechos violentos en la Ciudad de México se presentaron como un reto frente a la tarea de pensar críticamente y escribir en conexión con el tiempo en que vivimos. Fue encontrada en una concurrida carretera, la México–Pachuca, la piel de un rostro. Hecho que de tan solo ser mencionado nos provoca escalofríos. Difícil imaginar una escena tan absurda.



México, como Brasil, y muchos de los países que componen Latinoamérica, vive actualmente tiempos complejos. La violencia, y la frontera tenue entre vida y muerte que resulta de ella, son lamentablemente parte del cotidiano de muchos de nosotros. Ese cotidiano está plasmado en cierta producción actual de la poesía en México, como vimos anteriormente. Es lo que podemos ver también en poemas como “Notas en torno a la catástrofe zombi”, de Luis Felipe Fabre:

Una mano saliendo de una tumba:

la mano del muerto que al final resulta que no está muerto  
o no tan muerto: solo putrefacto:

la mano del zombi:

la mano que sale al final de la película  
para anunciar que el final no es el final:  
habrá segunda parte.

Así

la mano  
que brotó de la tierra  
como un cactus monstruoso  
en una fosa clandestina al norte de México.

[...]

Una bolsa vacía, blanca, de plástico.

Una bolsa de supermercado  
con la que el viento juega a los fantasmas.

Una bolsa que se arrastra por la calle desierta  
y se eleva

sobre la calle,  
sobre las casas, las fábricas, los edificios,  
se eleva:

sobre los muertos, sobre los vivos, sobre los zombis,  
sobre nuestra miseria se eleva

y se eleva sobre sí  
y nos hace alzar la vista:

una bolsa  
vacía y levitada como el corazón de un santo:  
aleluya, aleluya.

La imagen de la bolsa vacía que se arrastra por la calle hace pensar en la foto impactante que ilustró el reportaje de la piel del rostro tirada en la carretera México-Pachuca. Había una bolsa de plástico, azul, rota y con un nudo, sobre el asfalto, al lado de los restos humanos desechados por los narcotraficantes. Además de conectarse con los versos del poema “Cabeza”, de Joana Adcock, dónde la bolsa de basura es lo que impide que el guerrero recupere la vida, ya que “[...] una bolsa de basura, por fina que fuera, podía impedir que la cabeza se pegara y entonces caía al suelo, bloqueando.” Restos humanos, y las bolsas de plástico del súper, que se convirtieron en uno de los grandes problemas del medio ambiente, se proliferan por mares y ríos en todo el mundo. Por lo más que haya campañas educativas, todavía seguimos produciendo restos que han estado matando a nuestra humanidad.

En Brasil, en junio de 2018, Marcos Vinícius, un joven de 14 años fue muerto desde un helicóptero por la policía de Rio de Janeiro, mientras se dirigía a la escuela en la Favela da Maré. La camisa de uniforme de la escuela pública manchada de sangre, que la madre del joven, Bruna Silva, pasó a cargar como símbolo de esa tragedia, y de su dolor, es el detalle mórbido de un crimen que entra para las estadísticas inquietantes de asesinatos sistemáticos de jóvenes prietos y pobres en las favelas cariocas, parte de una política cuyo objetivo parece ser el exterminio de ese sector de la sociedad, que más que ningún otro sufre en la propia piel las injusticias de un sistema social cada día más precario y cruel (véase la foto de Mauro Pimentel en *El País*, 25 de junio de 2018. En: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/22/politica/1529618951\\_552574.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/22/politica/1529618951_552574.html)).

Quizá el escenario de violencia haya cambiado la percepción de la muerte para los mexicanos. La sacralización, el enfrentamiento desde la ironía, da lugar al miedo y a la expresión de algo que todavía nos deja perplejo por carecer de comprensión.

Una camisa de uniforme escolar manchada de sangre, la piel de un rostro en una carretera: restos de cuerpos atravesados por una situación de violencia extrema que reta la comprensión humana.

¿Será a partir de estos restos, tan horripilantes, que vamos a contar la historia de Latinoamérica en este siglo XXI?



## Referencias

ADCOCK, Joana. *Manca*. México: Tierra adentro, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. “¿Que es lo contemporáneo?” In. *Desnudez*. Trad.: Cristina Sardoy. Adriana Hidalgo ed., 2011.

BRACHO, Coral. *Todo en orden*. México: Parentalia, 2016.

FABRE, Luis Felipe. *Poemas de terror y de misterio*. México: Almadía, 2013.

\_\_\_\_\_. *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*. México: UNAM, 2012.

\_\_\_\_\_. “Cuerpo e poesía: entrevista a Luis Felipe Fabre”, 2016. Disponible en:

<https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/cuerpo-poesia-entrevista-luis-felipe-fabre/>

GARZA, Cristina Rivera. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013.

LOMNITZ, Claudio. *Idea de la muerte en México*. Trad. Mario Zamudio Vega. México: EFE, 2013.

PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica (EFE), 1970.

TSVIETÁIEVA, Marina. “No tiene derecho a ser crítico”. In. *El poeta y el tiempo*. Ed. de Sielma Ancira, 2017.

UREÑA, Pedro Henríquez. *La utopía de America. La America Española y su originalidad*.

México: Cuadernos de cultura latinoamericana, UNAM, 1978.

URIBE, Sara. *Antígona González*. México: Surplus, 2012.

# De prólogos mexico-brasileños: el caso de Machado de Assis

---

Samantha Escobar Fuentes

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

<https://orcid.org/0000-0001-5123-0437>

**Recebido em: 16/06/2019**

**Aceito para publicação em: 24/08/2019**

---

## Resumen

El presente trabajo se enfoca en los prólogos de tres ediciones en español de obras de Joaquín María Machado de Assis para mostrar la valoración que los prologuistas hacen de la obra del brasileño en ediciones traducidas, dado que el consenso general señala el abandono del que dicho autor es objeto fuera de Brasil. Esta valoración permite establecer un diálogo entre los sistemas literarios de México y Brasil a partir del espacio prologal que une leguas, tiempos, espacios, autores y poéticas distintos.

**Palabras clave:** Prólogo. Machado de Assis. Sistema literario. Literatura brasileña. *Umbrales*.

---

## Abstract

*This paper focuses on the prologues of three editions in Spanish of some of the works of the Brazilian writer Joaquim Maria Machado de Assis. The objective is to show the way in which Machado is seen out of Brazil, specifically in Mexico, since there is a general consensus pointing to the lack of circulation and study of Machado's work. This approach will show the relation between the literary systems of Mexico and Brazil. We intend to show how the prologues work as link between languages, times, spaces, authors and poetics.*

**Keywords:** Prologue. Machado de Assis. Literary Systems. Brazilian literature.

“El mejor prólogo es el que contiene menos cosas, o el que las dice de una manera oscura y truncada” dice Blas Cubas en el prólogo que sigue a la peculiar dedicatoria de sus *Memorias postumas*. Como autor-difunto pero autor, según él mismo aclara- Blas Cubas nació para la literatura una vez muerto, circunstancia contrastante con la de su creador, Joaquim María Machado de Assis. Este, si bien sigue presente como el grande de las letras que es, sufre “de un escaso conocimiento de su obra fuera de su país, por más que las razones sean difícilmente explicables” (ESPINOZA, 2010, p.66). Así las cosas, este trabajo pretende sumarse a la difusión de la obra del brasileño a partir de la lectura de los prólogos de algunas de sus ediciones en español considerando que a pesar de breve, el prólogo es capaz de unir tiempos, espacios y poéticas aparentemente disímiles como veremos a propósito de la obra de Machado de Assis.

Si de prólogos se trata, *El prólogo como género literario* de Alberto Porqueras Mayo y *Umbrales* de Gérard Genette son dos de los trabajos de consulta obligada -cada uno desde una perspectiva distinta-. No obstante, la bibliografía al respecto no se reduce a esos dos textos. La mayoría de los estudios ahonda en la cuestión sobre todo desde dos grandes tendencias: 1) el estudio y reflexión sobre el prólogo, sus características, tradición y usos; y 2) el análisis de distintos prólogos. El presente trabajo se encuentra dentro de este segundo grupo al poner énfasis en el prólogo de las traducciones al español de obras literarias brasileñas. Nuestro principal interés radica en mostrar cómo dichos prólogos funcionan como un elemento que pone en diálogo los sistemas literarios mexicano y brasileño entendidos desde la visión de los polisistemas de Itamar Even-Zohar.

## DE LIBROS Y PRÓLOGOS

Un prólogo es, en palabras de Alberto Porqueras Mayo, “el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva.” (PORQUERAS MAYO, 1957, p.39). En términos generales, el autor sabe que, al encontrarse en el límite externo de su obra, puede echar mano de recursos literarios distintos a los de la narración. El lector, que también conoce la función introductoria del prólogo, lo lee desde una óptica distinta al resto del texto. En palabras de Susana Arroyo Redondo, “el prólogo permite al autor dirigirse de forma directa a su público, en un espacio textual delimitado y con una función pragmática bien asentada en la cultura lectora” (ARROYO REDONDO, 2014, p.58).

De uso corriente durante la Edad Media y la Ilustración, el prólogo literario posee un estatuto textual privilegiado. Si bien es cierto que no se trata de un requisito *sine qua non* de la obra literaria, su presencia resulta harto significativa por tratarse de un texto liminar

entre el mundo extra y el intra textual. Aunque actualmente son menos los textos literarios que incluyen un prólogo, su abundancia y estructura durante la Edad Media y el siglo de Oro ha llevado a los especialistas a considerarlo como un género literario por derecho propio (Porqueras Mayo). Este tipo de prólogo, según Isabel de Riquer y Jesús Montoya Martínez, funciona como mecanismo de *captatio benevolentiae*, por parte del autor a su persona y su obra –en el caso de que autor y prologuista sean la misma persona–, de ahí la clasificación que Porqueras hace de ellos en: presentativos, preceptivos, doctrinales y afectivos, división que si bien nos parece atinada, tiene multitud de variantes y combinaciones pues resulta muy común que detrás del prólogo haya razones de diversa índole que se conjuntan en un texto que pretende destacar las virtudes de la obra en cuestión.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española lo define como “texto preliminar de un libro, escrito por el autor o por otra persona, que sirve de introducción a su lectura” (RAE en línea). Esta circunstancia “introdutoria” hace que el prólogo pueda ser considerado como un texto autónomo, aunque estrechamente vinculado al “cuerpo de la obra”: su contenido versa sobre la misma, sus características o su autor sin ser parte propiamente de la obra. Originalmente la palabra griega estaba vinculada a la oralidad del teatro y tenía un carácter explicativo anticipatorio al drama o la comedia que se representaba.

A pesar de este origen antiguo, coincidimos con Arroyo Redondo en que “el prólogo moderno separado del texto tal y como hoy lo conocemos resulta ser un invento relativamente joven derivado del nacimiento de la imprenta y de la profesionalización de la edición a partir del siglo XV” (ARROYO REDONDO, 2014, p.61). La misma Arroyo Redondo, señala que a pesar del paso del tiempo, en realidad el prólogo tiene un carácter bastante estable:

no puede hablarse de una verdadera evolución. Más bien procede pensar en la paulatina confección de un repertorio de tópicos retóricos que aún hoy vienen a combinarse con moderada libertad para captar la simpatía del auditorio: la falsa modestia del autor, la excelencia del tema escogido, los saludos al lector discreto, las razones para la composición de la obra, algunas orientaciones para una buena interpretación del texto, el encuadramiento genérico de la composición, etc. Gracias a la capacidad combinatoria estos módulos, o tópicos, que en lo esencial se vienen repitiendo desde la antigüedad grecolatina, el prólogo se ha mantenido invariable en el tiempo, aunque su estilo cambia al compás de las modas literarias que lo atraviesan. (ARROYO REDONDO, 2014, p.61)

Estas modas literarias están estrechamente vinculadas con la profesionalización, por un lado de la labor del escritor que dicta aquellas tareas que le son propias; y por otro, la del ámbito editorial que forma parte de una economía: la de la producción y distribución de cultura. Esta industria, se ha preocupado de dotar al libro de elementos que, a la par de

ser estéticos o decorativos, resulten auto-promotores de sus contenidos y de las editoriales que los ha publicado. Según Arroyo Redondo:

Los procesos de gestación de la imprenta moderna se relacionan, por tanto, con la multiplicación de los elementos paratextuales presentes en los libros, que supusieron una respuesta a las nuevas estrategias de mercado (nuevos formatos y tapas) y a la progresiva institucionalización y legalización de las relaciones sociales en el interior de la producción cultural (aparición del nombre del autor en la portada, mención a la casa impresora, colofón, sello editorial). En este proceso de maduración del libro moderno, los cada vez más numerosos paratextos exteriores fueron quedando bajo la responsabilidad del editor y se especializaron en tareas comerciales. (ARROYO REDONDO, 2014, p.61)

Esta relación con lo comercial, lejos de restar valor a los prólogos puede ser el punto de partida para acercarse a las redes de relaciones del sistema literario que comprende estos y otros elementos de los que hablaremos más adelante.

Eva Álvarez Ramos, por su parte en “El prólogo literario en el siglo XX y la retórica clásica: de las partes orationis a los tópicos más comunes” muestra que, a pesar del paso del tiempo, los prólogos persiguen su objetivo original, pues para ella:

Todo prólogo, sea o no ficcional, intenta siempre demostrar y explicar la legitimidad de su acción literaria; aunque algunas veces el tono empleado raye lo humorístico o lo anecdótico y parezca ligero; el prólogo no renuncia a convencer a su lector de la necesidad y de lo positivo que la lectura de la obra a la que acompaña trae consigo. Para ello el autor buscará argumentos y artificios para acercar al lector a su terreno, para dirigirle, sin que se note, a la lectura de sus pensamientos. (ÁLVAREZ RAMOS, 2007, p.63)

Es necesario recordar, no obstante, que puede darse el caso de que prologuista y autor<sup>1</sup> no sean el mismo; no es raro que autores reconocidos prologuen –y en ocasiones también traduzcan– obras que no les son completamente ajenas al formar parte de su “canon” personal. Aunado a esto vale destacar que tanto el autor como el prologuista se encuentran insertos en tradiciones literarias que se vinculan a partir de dicho prólogo.

A propósito de esta circunstancia Gerard Genette se dedica a mostrar muchas de las posibilidades prologales. En *Umbrales*, el francés estudia ampliamente lo que denomina paratextos, dentro de los que se incluye al prólogo como instancia prefacial. Además de una breve, pero sustantiva historia de dichas instancias, Genette analiza y ejemplifica su forma, lugar, momento, destinadores, y destinatarios, lo que le permite derivar en una tipología de nueve clases de prólogos: 1) auténtico-autoral; 2) auténtico-alógrafo; 3) auténtico-actoral; 4) ficticio-autoral; 5) ficticio-alógrafo; 6) ficticio-actoral; 7) apócrifo-

---

<sup>1</sup> A lo largo de este trabajo nos referiremos al autor de una obra prologada como “autor” y a quien hace el prólogo de dicha obra como “prologuista” para distinguir a uno del otro.

autoral; 8) apócrifo-alógrafo; y 9) apócrifo-actoral<sup>2</sup>. De esta catalogación, los prólogos más atendidos son los auténticos autorales, es decir aquellos que son escritos por el autor de la obra que se prologa, generalmente en la primera edición de la misma<sup>3</sup>, sin embargo Genette hace una extensa ejemplificación de cada una de las categorías que no repetiremos aquí por cuestiones de espacio e interés. El presente trabajo, como ya se ha mencionado, se enfoca en los prólogos auténticos-alógrafos, es decir aquellos escritos por alguien distinto del autor de la obra en su edición traducida. Esto conlleva el reconocimiento de diferentes elementos participantes del hecho literario, su producción y distribución como un sistema de relaciones de diversos factores, es decir un polisistema como propone Itamar Even-Zohar.

## LOS POLISISTEMAS LITERARIOS DE ITAMAR EVEN-ZOHAR

Herederero de los postulados de los Formalistas rusos<sup>4</sup>, Even-Zohar retoma la noción de sistema planteando que su propuesta de polisistema pretende “hacer explícita una concepción del sistema como algo dinámico y heterogéneo, opuesta al enfoque sincronístico” (EVEN-ZOHAR, 2017, p.10) de manera que considera que el “sistema literario” es en realidad una red que involucra “todos los factores implicados en el conjunto de actividades a las que la etiqueta ‘literarias’ puede aplicarse con mayor conveniencia que ninguna obra. El ‘texto’ ya no es el único, ni necesariamente el más importante a todos los efectos, de los aspectos, o incluso productos de este sistema” (EVEN-ZOHAR, 1990, p.8). Esta óptica más incluyente es la que permite que, asuntos como, por ejemplo, los procesos de canonización sean percibidos como resultado de una serie de consideraciones intra y extra textuales. Esto quiere decir que, para el estudioso israelita, detrás del reconocimiento y valoración de una obra como “literaria” se encuentran factores como el institucional o el de mercado. Y es aquí donde nos parece que el prólogo cobra relevancia

---

2 Dado que nuestro interés se centra sólo en uno de estos tipos no ahondaremos en ellos. Genette lo hace en el texto antes mencionado (Umbral) que consignamos al final de este trabajo.

3 Prácticamente todos los trabajos consultados destacan la importancia de la voz del autor fuera de su propia obra por el papel de lector que él mismo ocuparía. Arroyo Redondo, centrada en los prólogos autorales hace el estudio del qué y el cómo de los prólogos y distingue tres objetivos de estos últimos: Guías de interpretación textual, contratos de lectura y asignación genérica.

4 En Polisistemas de cultura Even-Zohar justifica el hecho de llamar “polisistemas” a su propuesta dividiendo las posturas teóricas de estudio literario en “estáticas” y “dinámicas”; y manifiesta su preferencia hacia las segundas diciendo que “Si el enfoque estático, sincronístico, emana de la escuela de Ginebra, las raíces del enfoque dinámico se encuentran en los trabajos de los Formalistas Rusos y de los Estructuralistas Checos. Lamentablemente su noción del sistema dinámico ha sido ampliamente ignorada tanto lingüística como en teoría de la literatura. El enfoque sincronístico - interpretado de modo erróneo- triunfo” (EVEN-ZOHAR, 2017, p.3), afirmación, esta última que deja leer entre líneas su adhesión a dicha propuesta a partir de la relectura que hace de los formalistas.

al evidenciar una lectura ajena –en tiempo y espacio– a la del autor de la obra en cuestión, y atender a las características que pueden ser, efectivamente literarias pero que también obedecen a dinámicas institucionales o mercadológicas, razones estas, entre otras, de la existencia de los prólogos, asunto que venimos de tratar.

Even-Zohar parte del reconocimiento de la cultura como polisistema –o sistema de sistemas–, dentro del cual se inserta el sistema “literatura”, que estará a su vez conformado por una serie de sistemas. Para explicar específicamente el literario, Even-Zohar recurre al esquema de comunicación de Jakobson y hace una equivalencia de sus elementos sustituyéndolos por aquellos que intervienen en la comunicación literaria. Así, para el israelí, el sistema literario, está formado por el productor (emisor), el consumidor (receptor), el producto (mensaje), la institución (contexto), el repertorio (código) o el mercado (canal). A pesar de que como él mismo aclara “no hay una correspondencia unívoca” (EVEN-ZOHAR, 2017, p.5) entre los términos, el hecho de considerar un acercamiento que tome en cuenta todos y cada uno de ellos como parte del hecho literario permite la inclusión de fenómenos que podrían ser considerados meramente periféricos o “externos” a la obra literaria. No obstante hay que reconocer la existencia de un entramado editorial, crítico y mercadológico que sí tiene incidencia en el producto (obra literaria). Así, por ejemplo, a partir de las críticas o reseñas que se hacen de una obra es que muchas veces esta cobra notoriedad, logra ser editada, traducida o reeditada y por ende leída, releída y estudiada, es decir, es canonizada. Si bien este no es el único camino, pues a partir de la relación entre las nuevas tecnologías, las redes sociales, las obras y los autores, la dinámica de legitimación ha cambiado, si es uno muy frecuentado.

El asunto de la canonización es complejo pues tiene que ver principalmente con la “institución” es decir aquella instancia que evalúa, valora, legitima y difunde ciertas características artísticas, temáticas, estéticas o formales de los textos<sup>5</sup>. Para nuestro teórico

por ‘canonizadas’ entendemos aquellas normas y obras literarias (esto es, tanto modelos como textos) que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta”

(EVEN-ZOHAR, 2017, p.14 las cursivas son nuestras).

De lo anterior se desprende que el proceso de canonización es todo menos democrático pues lleva ímplicita una selección de aquello que es considerado como “sobresaliente” para

---

5 De manera que sin olvidar la complejidad del asunto, pero centrados en el objetivo de este trabajo, hablaremos sólo de aquellos aspectos de la canonización que resultan relevantes.



que no sólo no desaparezca sino que sea difundido. Ahora bien ¿qué es un “producto sobresaliente”? ¿Cómo se “preserva”?

Ambas preguntas han tenido respuestas que atienden a diversos momentos estéticos o históricos y desde distintas perspectivas. Mukarovski, por ejemplo, hace notar que la norma estética de valoración de la obra artística depende del gusto que es cambiante<sup>6</sup>. Esto apunta a qué, lo que es “sobresaliente” en una época determinada puede no serlo en otra; a que ciertas normas estéticas prevalezcan sobre otras que son ignoradas o minimizadas; o a que estas últimas sean retomadas en otro momento histórico y valoradas como relevantes. Cualquiera que sea el caso, estamos hablando de, por lo menos tres fuerzas en pugna: la que produce objetos artísticos, la que los legitima o desautoriza, y la que los consume. Estas mismas fuerzas son las que intervienen en la “preservación” de los textos que cumplen con las mentadas normas estéticas del sistema. Reseñas, ediciones críticas, traducciones, reediciones son algunas de las formas de preservación –y difusión añadiríamos– de la obra literaria. Debemos reconocer entonces la traducción de obras y su edición prologada como un indicio sobre el juicio positivo de cierto autor u obra, es decir, los sistemas literarios de diferentes lenguas encuentran convergencias que ponen en diálogo dos tradiciones literarias emparentadas, no a partir de la lengua sino de las convenciones de lo literario.

Estas convenciones forman parte de lo que Even-Zohar reconoce como el “repertorio” o sea, “el agregado de leyes y elementos (ya sean los modelos aislados, ligados o totales) que rigen la producción de textos” (EVEN-ZOHAR, 2017, p.10). El prólogo forma parte de este repertorio y su uso dentro del sistema literario tiene implicaciones en varios de los elementos de la comunicación literaria que ya mencionamos: el productor, el producto, el consumidor, y el mercado, por mencionar los más evidentes.

A nivel del productor, ya sea él quien prologa la obra o no, implica una postura cercana a la del consumidor en cuanto que lector de la obra. En cuanto al producto, el prólogo enriquece el texto siendo a un tiempo parte de la obra y externo a ella como hemos dicho ya. A nivel de consumidor, funciona como eslabón entre él, el productor y el producto. Como Arroyo Redondo hace notar “los elementos del paratexto cumplen, en buena medida, con una función de refuerzo que tiende a compensar la ausencia del contexto compartido por emisor y receptor, reconstruyendo uno nuevo para guiar las interpretaciones lectoras.” (ARROYO REDONDO 2017, p.58). A nivel de producto, el prólogo constituye un elemento novedoso, que en muchas ocasiones es tan bien logrado como la obra que antecede, de manera que casi se convierte en una obra literaria, como ya se mencionó. Además,

---

6 El texto de Mukarovski al respecto es un clásico sobre el tema por lo que no lo abordaré aquí.

los prólogos que todavía acompañan a muchas obras siguen cumpliendo su importante función: acercar el contexto de creación de la obra al lector, resolviendo la ruptura que se produce por la falta de un espacio intermedio donde desarrollar la comunicación literaria.” (ARROYO REDONDO, 2014, p.59)

Aunado a esto, tenemos que recordar que en ocasiones los prólogos resultan en lo más parecido a un estudio crítico que pueda haber, de manera que permiten la inclusión de reflexiones sobre temas, poéticas y contextos que de otra manera no tendrían cabida.

No obstante, a nivel de mercado el prólogo tiene otras repercusiones relevantes. Permite por un lado ediciones más especializadas, lo que las haría buscadas y consumidas con mayor demanda que otras, además de que el hecho de que ciertos nombres de autores aparezcan como prologuistas puede resultar en un éxito de ventas. Llegados a este punto habrá que echar un ojo a la obra machadiana, sus ediciones en español y sus prólogos que es lo que nos ocupa.

## DE LAS EDICIONES Y SUS PRÓLOGOS

Considerado el introductor del Realismo en Brasil, Machado de Assis es una de las principales figuras, no sólo en portugués sino de la literatura universal. Su prolífica pluma probó con todos los géneros literarios decimonónicos –o la gran mayoría por lo menos–: teatro, poesía, crónica, novela, cuento, componen su legado. A pesar de haber sido bastante conocido en Brasil en vida, es durante el siglo XX que su figura es destacada internacionalmente y su obra cobra mayor relevancia para la crítica literaria. Lo más reconocido de su extensa obra es su narrativa: nueve novelas –entre las que destaca *Memorias póstumas de Blas Cubas*, considerada la novela que da inicio al Realismo en Brasil– y cerca de doscientos cuentos –como “El alienista”<sup>7</sup>, “La iglesia del diablo” o “Un hombre célebre”–.

En su artículo “Andanzas póstumas: Machado de Assis en español” Carlos Espinoza Domínguez muestra el panorama de difusión de la obra de nuestro autor en español: la primera traducción al español fue, todavía en vida del brasileño, *Memorias póstumas de Blas Cubas* en 1902. A pesar de que según Espinoza Domínguez el siglo XX pareció mostrar un gran interés en la traducción y difusión de la obra machadiana “no hay más traducciones hasta la década de los cuarenta. A partir de esos años, Buenos Aires pasa a capitalizar la

---

7 Obra de difícil clasificación genérica pues por su extensión ha sido considerada novela corta, noveleta o cuento largo.

mayor parte de las ediciones de la obra machadiana, un mérito que mantiene hasta hoy” (ESPINOZA DOMÍNGUEZ, 2010, p.69) y que es seguido por España y México.

En el caso de México, Espinoza Domínguez documenta las ediciones que enlisto en mero orden cronológico de publicación: *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1951) del Fondo Económico de Cultura, *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1982), SEP-UNAM, *Las academias de Siam y otros cuentos* (1986) del Fondo Económico de Cultura, *Quincas Borba* (1987) de la editorial Eosa, *El alienista y otros cuentos* (1993) de Editorial Porrúa; *Un hombre célebre y otros cuentos* (1996) publicado por CONACULTA, reeditado en el 2000 –por editorial Siglo XXI–; y finalmente, *Memorial de Aires* (2001) de Difusión Cultural UNAM. Sobre las ediciones en español Espinoza Domínguez concluye que “en lo que se refiere a la producción novelística, se han hecho ediciones de los cinco títulos correspondientes a su etapa de madurez: *Memorias póstumas de Blas Cubas*, *Quincas Borba*, *Don Casmurro*, *Esau y Jacob* y *Memorial de Aires*. No ocurre lo mismo con sus títulos anteriores a 1880, de los cuales sólo uno, *Helena*, ha sido vertido al castellano.” (ESPINOZA DOMÍNGUEZ, 2010, p.73)

Hablando ya específicamente sobre los prólogos, Espinoza Domínguez menciona que los de algunas de las ediciones de Machado son lo más parecido a ediciones críticas<sup>8</sup>. Entre dichos prólogos menciona los de “Valquiria Wey, Santiago Kovadloff, Antonio Benítez Rojo, Elkin Obregón, Pablo del Barco, Biagio D’Angelo, M. Moisés y el antes citado Ilán Stavans” (ESPINOZA DOMÍNGUEZ, 2010, p.74). Tres son las ediciones cuyos prólogos vamos a trabajar en adelante<sup>9</sup>. En estricto orden cronológico tenemos: 1) *Memorias Póstumas de Blas Cubas* con prólogo de Juan Rulfo; 2) *El alienista y otros cuentos* prologada por Ilán Stavans; y 3) *Un hombre célebre y otros cuentos* con una presentación de David Medina. A continuación se describirá la poética de cada uno de los textos para mostrar coincidencias y divergencias en ellas que puedan ser relevantes.

### 1) *Memorias Póstumas de Blas Cubas*

Rulfo comienza con un breve recorrido por las letras brasileñas aunque afirma que “La literatura brasileña nace y se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX” (RULFO, 1982 p. 1), aseveración que va proponiendo el papel preponderante que tendría Machado en el sistema literario brasileño.

---

<sup>8</sup> Espinoza Domínguez echa de menos el estudio dedicado y profundo sobre la obra machadiana pues en sus palabras, a pesar de haber ediciones muy buenas y concienzudas, no son fáciles de conseguir y se limitan a ciertas obras del brasileño dejando un gran hueco por llenar.

<sup>9</sup> Esta decisión tiene que ver con la disponibilidad de mercado de las mismas lo que las hace más accesibles al público en general por lo que sus prólogos serían más leídos.

A continuación, Rulfo, quien nota la falta de atención que ha sufrido el autor del texto que prologa, reconoce que la diferencia lingüística entre la América Latina hispanohablante y el Brasil portugués no debería ser un motivo válido para no acceder a la obra del brasileño:

No obstante las fronteras geográficas, lingüísticas e históricas que separan a esta gran nación del resto de América Latina, parece que hubieran establecido también barreras intelectuales, ya que hasta la fecha aún son muchos los hispanoamericanos ajenos a la literatura brasileña, y lamentablemente, muy pocos quienes se ocupan de estudiar las numerosas obras que aportan a nuestro continente una valiosa y amplia riqueza cultural. (RULFO, 1982, p.1)

Finalmente, Rulfo menciona a José de Alencar, Manuel Antonio Almedia, a Joaquín Machado de Assis y Alusio de Azevedo entre otros genios literarios brasileños. Después se centra en Machado de Assis, autor de la traducción al español que prologa. Recorre su niñez y su autodidactismo que lo llevo a fundar y dirigir, hasta su muerte, la Academia Brasileña de las Letras. A la obra de Machado dedica un párrafo y sobre la que prologa sólo apunta:

Blas Cubas, aunque no estaba desligado totalmente del romanticismo, señalaba ya un arraigo con el Brasil y la potencial identidad con el país. Sus personajes eran típicos de Río, pero recreados por la memoria pretérita de Blas Cubas; esto le permitió operar sobre ellos libremente. La sátira y la ironía que utilizó le dieron margen para hacer una crítica despiadada de la sociedad; pero al mismo tiempo creó un lenguaje nuevo, evocador y lleno de matices hasta entonces no experimentados por otros autores. (RULFO, 1982, p.4)

Habría que agregar además que el prólogo es bastante corto, en sólo cuatro páginas Rulfo destaca la genialidad de las *Memorias*.

## 2) *Un hombre célebre y otros cuentos*

David Medina comienza el prólogo citando al propio Machado para destacar, tanto su humor como la relación que el autor establece con escritores como Sterne o Xavier de Maistre, relación que por otro lado no lo hace, como a muchos otros del XIX mirar únicamente a Europa, sino al contrario, centrarse en el Brasil que le toca vivir sin perder de vista “no sólo los valores que le permitan conformar una identidad nacional sino, ante todo aquellos que definan su personalidad artística” (MEDINA, 1996, p.9). De esta manera, Medina plantea a la obra del brasileño, no sólo comprometida estética sino también ideológicamente.

A continuación, Medina nombra algunos de los grandes escritores brasileños del XIX que, como Machado buscan “crear un lugar aparte aportando así los primeros elementos para ganar un sitio destacado dentro de dicha tradición [la occidental]” (MEDINA, 1996,

p.10). El resto del prólogo está dedicado a mostrar las virtudes de la escritura machadiana ejemplificando con algunos de sus cuentos, dado que la edición que se prologa es una recopilación de algunos de los cuentos del brasileño. Se trata también de un texto breve de cuatro páginas.

### 3) *El alienista y otros cuentos*

Este prólogo, además de ser el más extenso –trece páginas, más del doble que los otros dos–, es el más “autónomo” dado que si bien hace referencia inequívoca a los textos del brasileño, ficcionaliza un poco con su figura y sus últimos días de vida. Paratextualmente además se distingue de los dos anteriores por tener un título propio, más allá del de “Presentación” o “Prólogo” que llevan los otros dos. Slavans lo titula: “Machado de Assis, ayer y mañana”, título que alude a la vigencia del autor. El texto incluye además un epígrafe de San Juan de la Cruz.

Slavans retoma un poco de los orígenes de Machado y contextualiza su muerte con sucesos mundiales: “Ese mismo año habría de fundarse la mítica ciudad de Hollywood en la costa oeste de los Estados Unidos; comenzaría la inmigración japonesa al Brasil; y el Conde Lasdain realizaría el primer recorrido en automóvil, unos 400 kilómetros en 26 días, entre Río de Janeiro y Sao Paulo” (SLAVANS, 1993, p.XI) lo que enfatiza el momento de Machado al insertarlo en un panorama internacional.

En cuanto al aislamiento del sistema brasileño, Slavans deja testimonio con el caso particular de Machado de Assis:

En la primera década del siglo XX, Machado de Assis reverenciado como escritor nacional laureado, en el resto del globo era y seguiría siendo práctica y totalmente desconocido. Aunque había (y habría) una que otra traducción al español (de alguna de sus comedias y de dos o tres volúmenes de cuentos), su impacto seguía rediciéndose al mínimo en el ámbito hispánico y era francamente nulo en el europeo” (SLAVANS, 1993, p.XII).

Slavans además recupera datos que los otros dos prólogos no mencionan como por ejemplo el uso de pseudónimos por parte de Machado y los duros juicios que emitieron en su tiempo, algunos de los detractores del brasileño considerándolo “un *snob* afrancesado” (SLAVANS, 1993, p.XIII). A pesar de que el libro que prologa Slavans es de cuentos, este destaca la narrativa extensa de Machado en *Memorias Póstumas de Blas Cubas* –que según Slavans guarda relación con el *Cristóbal Nonato* de Fuentes– y *Don Casmurro* –que sería una “variación del *Othelo* de Shakespeare–.

El prólogo de Slavans es el único que tiene notas al pie con referencias de críticos que han estudiado la figura o la obra de Machado de Assis: Susan Sontag, John Barth, Helen

Caldwell, Alfredo Bosi, la introducción de Antonio Cândido en su *Introducción a la literatura brasileña* (1968). Cuando Slavans se refiere a la difusión de la figura machadiana dice: “el eclipse internacional que sigue ocultándolo es terrorífico y me hace pensar en un implausible [sic] dictamen del crítico Earl E. Fitz: la inmortalidad literaria es directamente proporcional al origen del narrador” (SLAVANS, 1993, p.XIX), afirmación que enfatiza, como hicieran Rulfo y Medina, lo poco conocido de su obra fuera de Brasil.

Finalmente Slavans cierra su prólogo retomando la vinculación que Fitz establece entre Machado y Henry James, es decir, recurre a otra voz para posicionar a Machado con otros grandes de la literatura occidental. Slavans lamenta además, la falta de traducción y de difusión de la obra crítica del brasileño “se conocen casi nada sus ensayos sobre la poesía nacional y su postulación de una nueva teoría de la novela.” (SLAVANS, 1993, p.XX)

## LOS PRÓLOGOS COMO MECANISMO DE LEGITIMACIÓN

Habiendo hecho una breve descripción de los prólogos es el momento de poner en perspectiva las estrategias discursivas utilizadas por los prologuistas para legitimar la obra del brasileño en el sistema literario hispanohablante. Dado que ya hemos hablado de las peculiaridades de cada uno, toca el turno de mostrar las recurrencias de todos ellos para ilustrar cómo operan como mecanismos de posicionamiento de la obra machadiana.

Editorialmente, resulta interesante que dos de las tres ediciones (*Memorias y Un hombre*) sean consignadas dentro de colecciones de clásicos, cuyo propósito, según se lee en una de ellas “es divulgar autores y textos fundamentales; aquellos que han sido modelo y guía, testigos de un momento histórico, impulsores de ideas y creadores de estilos imperecederos” (RULFO, 1982, p.1). Editar la obra de un autor desde esta perspectiva implica una posición frente al mismo que mostraría el lugar canónico que este ocuparía dentro del sistema literario.

El segundo de los mecanismos de vinculación entre la obra machadiana y el sistema literario occidental, más allá del brasileño o hispanohablante es la mención que prácticamente todos los prologuistas hacen a autores de diferentes nacionalidades y distintas épocas; es curioso, por ejemplo, que tanto Rulfo como Slavans mencionen de pasada a Shakespeare; Rulfo para insertar a Machado dentro del canon de clásicos y Slavans para hablar de la fama de Machado de Assis y de la similitud de una de sus obras con *Othelo*.

Dos de los prólogos intentan recuperar parte de la biografía de Machado, una de manera más literal (Rulfo) que la otra (Slavans). De un modo u otro existe una preocupación

por dotar al consumidor (lector) de un contexto “histórico” básico que le permita acercarse al autor y su momento. Pareciera que la distancia temporal (siglo XIX) y espacial (Brasil) quisiera ser acortada con una especie de reconstrucción contextual.

Todos los prólogos destacan la obra de Machado, con breves comentarios sobre su narrativa, filiaciones, estética, temática, o las incidencias que su literatura ha tenido sobre otros escritores más recientes<sup>10</sup>. Aunado a todo esto, los prologuistas destacan en mayor o menor medida la falta traducciones, estudios críticos, ediciones comentadas y reediciones de la obra de Machado.

Vemos entonces que los prólogos operan en varios niveles de los sistemas literarios hispanohablante y brasileño: insertan al autor dentro de una tradición occidental, dejando de lado lo local o regional y destacan la poética del autor, es decir enfatizan aquellos elementos estéticos “sobresalientes” de lo literario. Además los prologuistas forman parte del sistema literario: como académicos o escritores reconocidos cuentan con la “autoridad moral” –capital simbólico diría Bordieu– para ejercer la crítica y valorar aquello que prologan.

De este modo, en un ejercicio de canonización, la obra de Machado es puesta al alcance de los consumidores. No obstante, es necesario mencionar que, como Espinoza Domínguez señala a propósito de algunas de las ediciones que revisó en su artículo,

Lo realmente lamentable es que muchas de esas traducciones tienen escasa o casi ninguna difusión, debido a que han sido publicadas por editoriales pequeñas que no pueden dedicar recursos para promocionarlas. Agréguese a eso el criterio de supermercado que rige en las grandes librerías, y se tendrá una idea aproximada de por qué esos libros son difícilmente accesibles para alguien interesado en adquirirlos”. (ESPINOZA DOMÍNGUEZ, 2010, p.82)

De este modo, los consumidores sufren las consecuencias del abandono por parte de productores –como los académicos– y del mercado –es decir las editoriales– que a pesar del reconocimiento de la genialidad de Machado no se preocupan por estudiar y difundir mucho de la obra del brasileño. Es necesario mencionar, asimismo que casi siempre las ediciones o reediciones son de los mismos títulos. Podría parecer que esto no afecta en nada a la calidad de nuestro escritor, pero habrá que tener en consideración que la poca difusión y estudio de sus textos, equivaldría a silenciar su genio creador o, en el mejor de los casos, relegarlo a unos cuantos títulos cuando en realidad debería ser ampliamente conocida. Resulta entonces paradójico que este ejercicio prologal de canonización resulte

---

<sup>10</sup> Slavans por ejemplo dice que “Dicha sea la verdad, hoy es imposible leer al Milan Kundera de *La vida está en otra parte* y *La insoportable levedad del ser*, a John Barth y Thomas Pynchon, a Sontag, a Raymond Queneau y Georges Perec, al Julio Cortázar de *Rayuela*, sin invocar las saetas y laberintos del brasileño” (SLAVANS 1993, p.XIX).

en un posicionamiento periférico, Machado es una especie de “curiosidad” dentro del estudio de la literatura latinoamericana a la que por derecho propio pertenece.

Es innegable que los prólogos de las ediciones que hemos revisado obran en pro de la obra del brasileño, sin embargo valdría la pena cuestionar hasta qué punto son en realidad estrategias de mercado para mejorar las ventas de un autor semi desconocido en el mundo hispanohablante, o producidos a partir de un genuino reconocimiento e interés en la difusión del autor. Rulfo, por ejemplo, gustaba de la literatura brasileña y era gran admirador de Machado; resulta además conveniente que el nombre del mexicano aparezca como prologuista pues es una especie de garantía para el consumidor.

Es necesario además, mencionar que los tres prologuistas –Rulfo, Medina y Slavans– incluyen el nombre de Machado de Assis entre muchos otros autores y obras occidentales, pocos de ellos por cierto, de habla hispana –sólo Slavans menciona el *Quijote* de Cervantes, el *Cristóbal Nonato* de Fuentes y a Felisberto Hernández– operación que pareciera, por un lado internacionalizar al brasileño, pero por otro lado recurrir a cánones no “nacionales” para referirse a lo literario borrando las fronteras lingüísticas. Sin embargo, esto también despierta la sospecha de encontrarnos frente a un ejercicio de legitimación de los sistemas literarios mexicano y brasileño dentro del canon occidental, lo que resultaría en una apología de lo literario en lenguas distintas al inglés, *lingua franca* del comercio y el mercado artístico<sup>11</sup>. Así, pareciera que el prologuista intenta legitimar a Machado, al tiempo que legitima a su propia tradición al insertarlos a ambos dentro del canon occidental.

Aun con lo válido de este ejercicio, habría que poner en diálogo auténtico estos dos sistemas literarios, sus lenguas y culturas ¿por qué no mencionar, por ejemplo, la coincidencia temática entre *Pedro Páramo* y *Memorias póstumas de Blas Cubas* al dar voz a los muertos para contar su historia? Al final, se podría acercar la literatura brasileña a la mexicana sin tener que recurrir necesariamente a “lo occidental” en abstracto y hacer justicia a ambos sistemas y a nombres como los de Machado de Assis y a su amplia y rica obra.

Vale no obstante destacar el papel de los prologuistas y sus prólogos como parte del sistema literario, que en su papel de consumidores y productores enriquecen la literatura al establecer puentes entre obras de distintas latitudes espaciales y temporales. Quizá en todo lo que no se ha dicho de Machado en los prólogos estribe la riqueza de los mismos si atendemos a que el brasileño considera que un buen prólogo es aquel que dice

---

<sup>11</sup> Recuérdese que el inglés es la lengua a la que se traduce casi automáticamente cualquier autor reconocido dentro del sistema literario en que nace, además del caso de escritores no angloparlantes, que escriben originalmente su obra en inglés por diferentes motivos dependiendo del caso, una mayor difusión de su obra por ejemplo.



las cosas de manera oscura o trunca. Habrá que seguir persiguiendo, no obstante, que la obra del brasileño, vea la luz.

## Referencias

- ÁLVAREZ RAMOS, Eva. “El prólogo literario en el siglo XX y la retórica clásica: de las *partes orationis* a los tópicos más comunes”. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, enero 2007, pp. 61–73.
- ARROYO REDONDO, Susana. “Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente”. *Revista de Literatura*, vol. LXXVI, no. 151, (2014): 57–77.
- ESPINOZA DOMÍNGUEZ, Carlos. “Andanzas póstumas: Machado de Assis en español”. *Caracol*, 2010. 65–85.
- EVEN-ZOHAR Itamar. “El ‘sistema literario’”. *Poetics Today* 11:1 (Primavera 1990): 27–44. Traducción de Ricardo Bermudez Otero.
- . *Polisistemas de cultura (un libro electrónico provisorio)*, Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2017.
- GENETTE, GÉRARD, *Umbrales*. Traducción de Susana Lage, México, Siglo XXI Editores, 2001.
- MEDINA, David. “Presentación”. Machado de Assis, Joaquim María. *Un hombre célebre y otros cuentos*. Traducción de Santiago Kovadloff, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. *El prólogo como género literario : su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: CSIC. 1957.
- RULFO, Juan. “Prólogo”. Machado de Assis, Joaquim María. *Memorias Póstumas de Blas Cubas*. Traducción de Antonio Alatorre, México: SEP/UNAM, 1982
- SLAVANS ILÁN, “Prólogo”. Machado de Assis, Joaquim María. *El alienista y otros cuentos*. México: Editorial Porrúa, 1993.

Modernidades asimétricas: el giro culturalista en la crítica literaria brasileña y mexicana

Asymmetric modernities: the culturalist turn in the brazilian and mexican literary criticism

---

Sebastián Pineda Buitrago

Universidad Iberoamericana de Puebla

<https://orcid.org/0000-0002-0701-5892>

Recibido em: 14/06/2019

Aceito para publicação em: 24/08/2019

---

## Resumen

El propósito de este artículo no es agotar la genealogía de la crítica cultural y sus diferentes aplicaciones en Brasil y México, sino reconocer a sus principales precursores en la década de 1930 hasta la de 1950 en tanto en un país como en otro se dio una relativa organización e institucionalización de las ciencias sociales. Semejante institucionalización, por otra parte, implicó el abandono de la modalidad de la escritura periodístico-ensayística (tan sorprendente en Alfonso Reyes o Gilberto Freyre) en virtud de una mayor "eficacia sistemática" que se integrara a los parámetros de la producción internacional como Antonio Candido y en Jorge Ruedas de la Serna.

**Palabras claves:** crítica literaria, crítica cultural, poscolonialismo, estudios culturales, Brasil, México.

---

## Abstract

*This paper does not pretend to deplete the genealogy of Latin American cultural criticism and its different applications in Brazil and Mexico. It rather pretends to summarize its first precursors in the 1930s to the 1950s, in both countries as well as in a relative organization.*

*and institutionalization of the social sciences. Such institutionalization, on the other hand, implied the abandonment of the modality of journalistic-essay writing (such as in Alfonso Reyes or Gilberto Freyre) under the the framework of greater "systematic efficiency" that would be integrated into the parameters of international production such as Antonio Candido and Jorge Ruedas de la Serna. Rosa. Journey. Nomadism. Vocality. Writing.*

**Keywords:** literary criticism, cultural criticism, postcolonialism, cultural studies, Brazil, Mexico.

1.

La hipótesis de trabajo que intentaré demostrar a continuación parte del presupuesto de que la modernización de la crítica cultural latinoamericana, en tanto hace un tránsito del formalismo textual a los fenómenos de la cultura y la sociedad, se consolidó inicialmente en el contexto brasileño de mediados del siglo XX, mientras que fue un proceso más lento en el ámbito mexicano. El giro culturalista de la crítica latinoamericana puede datarse a partir del célebre ensayo de Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos* (1957), cuya metodología comenzó apoyarse en la de las ciencias sociales, especialmente en la sociología, abandonando la esquematización de la reseña o el mero comentario biográfico o formal sobre poemarios o novelas de ficción (MARTÍNEZ, 1995, p. 18).<sup>1</sup> La superación de la estilística y de la obsesiva idea de *obra literaria* como un objeto exclusivamente autónomo (ROJAS AJMAD, 2018, p. 40), para observar los fenómenos de la sociedad a través de la literatura, se observa en el crítico uruguayo Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socio-económica de un arte americano* (1970), en el peruano Antonio Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (1982), en el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (1983), y en la argentina Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930* (1988).

La operación se invierte en el mexicano Carlos Monsiváis cuya crítica inicialmente culturalista, *Días de guardar* (1970), *El crimen en el cine* (1977) y *Cultura urbana y creación intelectual* (1981), posteriormente comenzó a preocuparse por el fenómeno del canon literario de su país. De 1994 es su artículo “La crítica literaria en México: invención, revisión, ampliación y olvido del canon” en el que advirtió que, si bien una sociedad civilizada también se hace posible por el culto a las “bellas letras”, dicho *culto* no necesariamente generaba una crítica sagaz (MONSIVÁIS, 1994, p. 69). Desde 1948 el Estado mexicano patrocinó la colección editorial de un canon literario nacional con la Biblioteca de Autores Mexicanos de la editorial Porrúa y Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica; el suplemento *México en la cultura*, del diario *Novedades*, al igual que la *Revista de la Universidad de México*, comentaba o reseñaba las primicias literarias de autores jóvenes. Pero, aunque el papel de periodismo cultural dio un empuje el giro culturalista de la crítica literaria, éste no fue decisivo para su consolidación en México. Hizo falta una mayor legitimidad académica. Los profesores universitarios que publicaban en los suplementos literarios reseñas o ensayos advirtieron, sin embargo, que éstos no

---

<sup>1</sup> Es de notar que este libro del crítico venezolano Agustín Martínez, quien insiste en la particularidad de la formación de la crítica brasileña moderna hacia los fenómenos de la cultura en contraste con la textualidad de la hispanoamericana (MARTÍNEZ, 1995, pp. 65–128), proviene de su tesis doctoral, *Producción intelectual y crítica literaria en América Latina*, que defendió en 1987 en la Universidad de Sao Paulo bajo la dirección de Irlemar Chiampi.

punteaban sus currículos en los estándares. De modo que se dieron a publicar únicamente en revistas especializadas cuya política editorial, por lo general, consideró secundario el contexto del autor y la obra dando primacía, por consiguiente, al “marco teórico” estructuralista, post-estructuralista, deconstruccionista, marxista o psicoanalista. La impopularidad de semejante método puso de nuevo los ojos en la figura del crítico como escritor público o consagrado, es decir, en el crítico-creador que por su cuenta ya formase parte del canon.

En México se ha dado, que yo sepa, dos escritores con esa disposición: Octavio Paz, primordialmente, y José Emilio Pacheco, de manera menor organizada pero muy convincente Paz construye dos tradiciones: la primera es la suya, que elige a los autores en donde se reconoce y a los que adopta por así decirlo (el acta de nacimiento del autor transformado por el ensayista). [...] Sin la resonancia de Paz, pero con gran conocimiento, destreza, generosidad y precisión, José Emilio Pacheco traza un mapa literario de consulta indispensable. El suyo no es algo interpretable como acción de canonizador, su propósito no es tan selectivo, pero el panorama de méritos y valores que despliega, al exhibir la riqueza de una literatura nacional, y de paso de una literatura internacional, permite la contextualización más fluida y razonada de la obra de grandes escritores. (MONSIVÁIS, 1994, p. 73).

En general, el cambio de rumbo de la crítica latinoamericana por el camino del análisis culturalista no respondió de la misma manera a como se dio en el contexto occidental, es decir, como un correlato de la organización e institucionalización de las ciencias sociales. Pues no es en el periodismo cultural en donde hay que buscar el giro culturalista de la crítica literaria, sino en la legitimidad o institucionalidad del conocimiento universitario, esto es, en la consagración académica del crítico. La industria académica angloamericana permitió la consagración de críticos como George Steiner, Harold Bloom y Edward Said, aun cuando el giro culturalista de cada uno de ellos se haya dado en menor o mayor grado. Dada la precariedad y dependencia estatal de la universidad iberoamericanas, la consagración académica de los críticos de lengua española o portuguesa a menudo ha estado ausente del canon literario o, cuando menos, marginado en los géneros ensayísticos.

## 2.

Ahora bien, para entender la importancia del giro culturalista, conviene comprender al nuevo orden del mundo que surge tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. La tensión planetaria entre Oriente y Occidente, entre el comunismo y el capitalismo, modifica la institución fundamental del Derecho, la propiedad –*dominium*– que recibe su nombre de casa, *donus*, “núcleo de la existencia terrestre” (SCHMITT, 1979, p. 22). Lo modifica

porque, en la lógica del industrialismo y el comercio globales, el núcleo de la existencia ya no es la casa sino el barco o la nave, es decir, aquello que permite desplazarse a la fábrica o a la empresa en donde está la fuente de la subsistencia económica. En consecuencia, los medios masificados de transporte y comunicación comienzan generar “otra clase de relaciones sociales tanto entre sí como respecto a su mundo exterior” (SCHMITT, 1979, 23). A esto hay que agregar el triunfo militar tanto de la Unión Soviética como de los Estados Unidos en contra de los fascismos europeos, lo que generó en ambos contextos una ideología anticolonialista en el sentido de anti-europeísta o anti-eurocéntrica. De ahí que los estudios poscoloniales nacieran en las academias angloamericanas, no exactamente como una ideología abstracta, sino en virtud del desplazamiento real o físico de un gran cuerpo de profesores europeos. Muchos de ellos se incorporaron en los departamentos de estudios literarios, no sólo por la diversidad lingüística, sino porque la noción de literatura era la más porosa o interdisciplinaria para su rico acervo intelectuales:

[...] philosophy was almost exclusively Anglo-American analytic philosophy, psychology was behaviorist psychology, and political science, after a brief interest in political theory, seemed to be consolidating an empirical consensus. Since one could not read Sartre in the philosophy department, Freud in the psychology department, or Lukács in the political science department, one read them in literature departments. Literature departments (sometimes in conjunction with smaller pockets of faculty in sociology, anthropology, history, and religion) often took responsibility for contemporary thought primarily because other disciplines defaulted. (GALLAGHER, 1998, p.141).

En adelante, el término multidisciplinario de “Theory” fue sinónimo de “estudios literarios” y estos a su vez de “estudios culturales”. La proliferación de “estudios” –Cultural Studies, Post-colonial Studies, Queer Studies, Subaltern Studies, Afro-American, Latino/a Studies, Film and Media Studies– no sólo presenta un problema semántico (Akcelrud Durão 16), sino la instauración de una ideología o de un prejuicio (bajo el mote de *teoría*) para reemplazar la lectura directa, es decir, la reinterpretación del texto en cuanto interpretación poético o ficcional de un contexto. La sucesiva lectura de un texto en sus fuentes directas, si se tiene la *Vulgata* de San Jerónimo, indican que las operaciones básicas de editar, comentar e interpretar un *corpus* oral o escrito es lo que funda una determinada comunidad. De modo que la filología es, en efecto, un asunto de legitimidad política.

La institucionalización de los estudios literarios y lingüísticos a principios del siglo XIX coincide con el nacimiento de las nacionalidades modernas. Uno de los padres de la filología alemana, August Boeckh (1785–1867), definió esta disciplina como die «Erkenntnis des Erkannten», esto es, *el conocimiento de lo conocido* (Tagliavini, 1993, p. 5). La legitimidad lingüístico-literaria de la actividad y la vida de determinados pueblos (el *ethos*) implica la previa organización del conocimiento de las ciencias liberales o

humanísticas. Esta organización difirió ampliamente entre el ámbito latino (para incluir también a Francia) y el sajón o germano. Pues el régimen político francés, fundado en la Revolución y en fractura con la Iglesia y la monarquía, marginó las ciencias filológicas y humanas en cuanto éstas arrastraban visos religiosos o teológicos, dando primacía a las ciencias experimentales (físico-matemáticas); las ciencias sociales y humanas, por lo tanto, debieron acoplarse a la sistematización de las naturales en calidad de subalternidad y en virtud de consolidar un pensamiento positivo (el positivismo); solamente hasta 1880, diez años después de la guerra francoprusiana, el régimen republicano francés incorporó en la enseñanza la investigación en historia de la literatura (RINCÓN, 2016, 45)<sup>2</sup>. En Prusia y posteriormente en Alemania, en cambio, la reforma del Estado propició la fundación de un nuevo tipo de universidad basada en la investigación y en la institución del seminario con el paradigma de la *Geschichtsphilosophie*, que tuvo como norte la historia de la humanidad y la historia de la nación (RINCÓN, 2016: 46). Es decir: mientras en el ámbito germano el estudio de la literatura y la lengua implicó el estudio de su sociedad, en el ámbito latino sucedió lo contrario. Por un lado, los liberales consideraron la literatura y la lingüística disciplinas prescriptivas que *no hacían falta* para el “progreso” de la sociedad; los conservadores, por el otro, animaron un tipo de literatura prescriptiva que incitara las “buenas costumbres” cristianas y alabara la idea de civilización hispano-católica.

El filólogo o crítico literario más importante de Hispanoamérica durante la primera mitad del siglo XIX, el venezolano-chileno Andrés Bello (1781-1865), se escapó de semejante maniqueísmo. Durante su permanencia en Inglaterra desde 1810 hasta 1829, Bello se familiarizó con el empirismo y el pragmatismo de la filosofía inglesa. En la Biblioteca del Museo Británico consultó los manuscritos medievales del *Poema del Cid*, en cuya ruda métrica halló claves para entender el surgimiento del español moderno en consonancia con el francés y otras lenguas romances. Actualmente, desde la teoría poscolonial, el interés de Bello por el Cid se ha despertado en función de que su crítica no sólo consiste en un *translatio studii et imperii*, sino en una suerte de “post-Occidentalist resistance” (Altschul, 2012, p. 170). Bello no dependió del *centralidad* de la Academia madrileña para realizar sus investigaciones. Una vez radicado en Santiago de Chile a partir de 1829, desde la *periferia*, él se entregó de lleno a la objetivación de redactar tanto el *Código Civil de la República de Chile* (1840-1855) como una *Gramática de la lengua castellana* (1847). Los más liberales le reprocharon su falta de arrojo revolucionario, su apego a la ley; los más conservadores, como los colombianos Rufino José Cuervo y Miguel

---

2 Hay una amplia bibliografía al respecto. Cfr. JEY (1998) y NICOLAS (2016).



Antonio Caro, quisieron darle a su *Gramática* un aurea preceptista y a su poesía un tono demasiado neoclásico. Bello, sin embargo, fue un ecléctico.<sup>3</sup>

En México, en cuanto constituye como Brasil otro continente dentro del continente, la crítica literaria durante el siglo XIX también fue una profesión “conservadora”. Las obras del filólogo e historiador Francisco Pimentel (1832–1893), *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México, desde la conquista hasta nuestros días* (1885), que después corrigió y aumentó en una nueva versión que se conoce como *Historia crítica de la poesía en México* (1892) y que prosiguió con otra póstuma, *Novelistas y oradores mexicanos* (1904), quedaron como curiosidades para especialistas.<sup>4</sup> A pesar de que Pimentel ya tenía una idea bastante clara de la Estética de Hegel, la pretensión de que la filosofía se refundiera con la poesía y el mito a la manera del idealismo de Schelling (PIMENTEL, 1903, p. 16), enojó sumamente a los filósofos positivistas del régimen de Porfirio Díaz. No menos enojoso para el régimen porfirista resultaría el poliglota Joaquín García Icazbalceta (1825–1894), cuya obra magna se titula *Bibliografía mexicana del siglo XVI* (1886, reimpressa dos veces en 1954 y en 1981), sin contar con sus otros rescates bibliográficos: *Apuntes para un catálogo de escritores en lenguas indígenas de América* y el *Vocabulario de mexicanismos* (que dejó incompletos hasta la letra G). Pues Icazbalceta contribuyó con cincuenta y seis artículos sobre el México virreinal al *Diccionario universal de historia y de geografía* (1853–1856), tradujo *Diálogos latinos o México en 1554* y *Túmulo imperial* del bachiller novohispano Francisco Cervantes de Salazar, así como los *Opúsculos latinos y castellanos* del jesuita Francisco Javier Alegre; editó el *Peregrino indiano* de Antonio de Saavedra Guzmán, los estudios sobre “Francisco Terrazas y otros poetas del siglo XVI”, y los de fray Juan de Zumárraga, el primer obispo y arzobispo de México.<sup>5</sup>

Si la literatura es colectiva en la medida en que requiere una cierta comunión de medios expresivos y un sistema de valores que dé forma a su producción y dé sentido a su actividad (CANDIDO, 2009, p. 196), es probable que en México la literatura tardara en institucionalizarse como tal. Pues el 7 de julio de 1907 Justo Sierra, el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el gobierno de Porfirio Díaz, le hizo saber en una carta al rector de la Universidad de Salamanca, Miguel de Unamuno, el ambiente “poscolonial” que se respiraba entre la élite de México: “En francés se ha educado la generación a la que pertenezco [...]; la burguesía, clase directriz, se contenta con anotar su raquíptico castellano con un más raquíptico inglés de salón o de club” (SIERRA, 1991, p. 499). Sierra dejaba en evidencia que la literatura y la lengua preocupaban muy poco para el barniz o refinamiento

---

3 Hay una amplia bibliografía reciente sobre Andrés Bello. Cfr. Francisco Javier Pérez (2016) y Pineda Buitrago (2019).

4 Cf. Beatriz GARZA CUARÓN (1989) y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2018).

5 Cfr. José Luis MARTÍNEZ (1996).

de la sociedad positivista del Porfiriato, es decir, que el arte y la literatura no hacían mucha falta para el “progreso” material. La sociedad se entendía como un organismo biológico y mecánico, de modo que el pueblo y la oligarquía merecían estudiarse *positivamente* desde la teoría de Darwin, cuyas premisas de la supervivencia del más fuerte o apto llevaron, en efecto, a la aplicación de no pocos planes eugenésicos (SUÁREZ y LÓPEZ GUAZO, 2005, 85–130).

Por otra parte, el positivismo en Brasil alcanzó durante la segunda mitad del siglo XIX el rango de religión civil. Legitimó el régimen del emperador Dom Pedro II, que va de 1831 a 1889, en la medida en que si éste abolió la esclavitud y se mantuvo al margen de la Iglesia, apoyando las ciencias y las artes, no había necesidad de que entrara en vigor la democracia ni de que se modificaran las relaciones de propiedad. Lo cierto es que Dom Pedro II no vio con buenos ojos el fugaz imperio mexicano de su primo Maximiliano (pariente por la rama de los Berganza), puesto que afectaba su relación con los vecinos latinoamericanos y con la política de Washington, aun cuando Estados Unidos se hallaba sumido en la Guerra Civil (PALACIOS, 2002, p. 606). Semejante monarquía brasileña, cuyo pragmatismo incluso le aseguró inmensa popularidad entre las masas, patrocinó la adopción de la Física Social de Auguste Comte según la cual, de la Biología partían los presupuestos de la Sociología (CORBANEZI, 2015, p. 219). Para entender la sociedad, de acuerdo con los positivistas brasileños, no se requería estudiar el lenguaje y su expresión, sino la fisiología animal. La literatura, bajo esta perspectiva, no servía para nada. Pero fue justamente el relato *O alienista* (1882) de Machado de Assis el que mejor explica este fenómeno. Machado de Assis parodia las políticas higiénicas o eugenésicas del régimen de Dom Pedro en la figura del médico Simón Bacamarte. Éste, para hacerse de todos los enfermos mentales del perdido pueblo de Itaguaí y con el fin de realizar un experimento con ellos, afirma que “A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente” (ASSIS, 2006, p. 266). Ese continente de locos (continente dentro de un continente) parece asemejarse al régimen político Brasil. Pues no es sino un signo de locura lo que Assis denuncia: la reducción epistemológica comtiana de la Biología a la Sociología.

Lo cierto es que en Río de Janeiro se fundó en 1878, bajo la dirección de Benjamin Constant, la “Sociedad positivista”. Posteriormente, en 1934 se fundó la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de Sao Paulo. En cualquier caso, la historia de la sociología como disciplina institucionalizada tuvo una mayor consolidación en Brasil que en México. La “Sociedad Postivista” de Benjamin Constant *legitimó* el contenido sociológico de la ensayística brasileña incluso antes de la división o especialización de las disciplinas universitarias, si se piensa en *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha (GUERREIRO RAMOS, 2018, p. 35). En México, por el contrario, la sociología se institucionalizó hasta 1939

cuando Lucio Mendieta y Núñez publicó el primer número de la *Revista Mexicana de Sociología* como director del, para entonces, incipiente Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (MOYA LÓPEZ y OLVERA SERRANO, 2013, p. 11). Aun cuando México lideró la primera revolución popular del siglo XX contra la sociedad señorial del régimen de Porfirio Díaz (1876–1911), los intelectuales del Estado revolucionario tardaron en interesarse por la sociología como un todo, probablemente porque ello implicaba no sólo salir del sitio de *confort* (de la persistencia de una casta letrada–sacerdotal), sino también poner en tela de juicio la *institucionalización* de un partido revolucionario, el PRI, cuya permanencia sucesiva en el poder desde 1929 hasta el año 2000 lo hizo el más hegemónico de la historia política del siglo XX. De modo que la crítica culturalista mexicana no pudo fortalecerse en la *falsa conciencia* del indigenismo, esto es, del enfoque idealista de *comprender y juzgar* al indígena por el que no lo es (VILLORO, 1998, p. 9). Tampoco pudo fortalecerse por la *divinización* de la Revolución mexicana que, incluso en sus aspectos más violentos y atroces, Octavio Paz celebró en *El laberinto de la soledad* (STANTON, 2015, p. 245).

A primera vista, la historia de las instituciones universitarias brasileñas contrasta notablemente con las mexicanas. Pues la Real y Pontificia Universidad de México se fundó en 1551 y abrió sus puertas al clero secular en junio de 1553 (GONZÁLEZ, 2005, p. 265). No hay nada comparable en el Brasil colonial al esplendor intelectual novohispano, en donde hallamos desde la poesía culterana de Sor Juana Inés de la Cruz (1648–1695), pasando por los comentarios a la lógica aristotélica de Antonio Rubio de Rueda (1548–1615) hasta la matemática y astronomía de fray Juan Diego Rodríguez (1596–1668). Sin embargo, a pesar de las conexiones globales de la Compañía de Jesús, Carlos III ordenó la expulsión de los jesuitas en 1767, dejando al virreinato de la Nueva España prácticamente *desintelectualizado* (ALFARO, 2010, p. 250). La colonia más grande del Imperio español se escindió en una república sin consolidarse antes como nación, de modo que el empoderamiento del Estado en detrimento de la Iglesia durante las Leyes de Reforma (1855–1863) no sólo debilitó el sistema educativo, sino que también atomizó la actividad filológica y humanista. Solamente hasta 1912, a instancias de los jóvenes miembros del Ateneo de la Juventud, se diseñó un programa de lengua nacional y literatura en la Escuela de Altos Estudios (GARCIEADIEGO, 2000, p. 131). Pero dicha Escuela se disolvió después de la Decena Trágica (acaso el episodio más violento de la Revolución en la Ciudad de México) entre el 9 y 19 de febrero de 1913. Solamente hasta 1947, bajo la dirección de Alfonso Reyes y con la presencia del hispano–argentino Raimundo Lida, se fundó el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Reyes quiso de algún modo trasplantar los métodos histórico–formalistas de la Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos de Madrid, en donde él había trabajado entre 1914 y 1919 bajo la

tutela de Ramón Menéndez Pidal. Por consiguiente, el tipo de investigación literaria practicado en este Centro siguió en las redes de la estilística, es decir, en el dispositivo de *obra literaria* como objeto autónomo.

3.

La cárcel interpretativa o hermenéutica de la estilística quedó hipostasiada en *El deslinde* (1944), la teoría literaria de Alfonso Reyes, cuya epistemología éste no quiso o no pudo extenderla hacia la crítica culturalista. Pues Reyes condenó toda crítica sociológica, filosófica o política a un fenómeno impuro o “ancilar”. El problema no estaba en que la crítica literaria se siguiera concibiendo como *literatura sobre literatura*, sino en la noción de una “literatura pura” en donde solamente cupiera la triada genérica de Novela, Drama y Poesía, y una “literatura impura” en donde, marginados o secundarios, quedarán los géneros ensayísticos en calidad de “ancilares”, es decir, como esclavos de otras disciplinas. La literatura, para Reyes, es una “ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción” (REYES, 1997a, p. 203).<sup>6</sup> Semejante noción de la “literatura” como algo independiente, *deslindado* de la historia y de la ciencia por el componente semántico y de estilo (“ficción mental de una ficción verbal”), Reyes la arrastró por culpa de cierta tradición romántica (MATOS MOQUETE, 2004, p. 192). Pues es de notar que en *La crítica en la edad ateniense* (1941), un libro anterior a *El deslinde*, Reyes manifestó una profunda desconfianza de los sistemas (¿de las teorías?) en cuanto impedían el despertar de la conciencia crítica. Se refería al carácter determinista de la dialéctica tanto de Hegel como de Marx, “que todo lo veían predeterminado” (REYES, 1979, p. 480). De modo que Reyes, al considerar el fenómeno literario como un “ente fluido” o una “mudanza incesante”, quiso escapar de la dialéctica marxista y, en consecuencia, de una crítica literaria más volcada a la sociología, es decir, más culturalista.

La teoría literaria de Reyes influyó a su modo en la que Octavio Paz formuló en *El arco y la lira*, cuya primera edición se publicó igualmente por El Colegio de México en 1955. Sin abandonar la prisión de la estilística, Paz quiso asimilar a su modo el New Criticism en versión de T. S. Eliot, para insistir en que lo importante no era situarse en el plano interpretativo del teórico literario, sino en el del poeta-crítico que busca de la *estetización* de su lector: “el poeta crea imágenes, poemas; y el poema hace del lector imagen, poesía” (PAZ, 2010, p. 51). Para los miembros del “New Criticism”, “theory became the enemy because it questioned the common sense of methodological individualism and

---

<sup>6</sup> Aunque cayó en una visión romántica de la “literatura” al reducirla a la vieja tríada genérica del drama (comedia y tragedia) novela (o narrativa) y poesía (identificada con la lírica), Reyes también teorizó que toda mente humana piensa literariamente sin saberlo, con lo cual implícitamente incluyó a los géneros ensayísticos como los únicos en dar posible razón de una totalidad o integración del saber humano. Cfr. Aullón de Haro (2016, p. 29).

thereby challenged the self-evident value of the humanistic subject". (GALLAGHER, 1998, 149). El individualismo crítico-poético de Paz en *El arco y la lira* no sólo parece desdeñoso de la teoría literaria, sino también de sus aplicaciones sociológicas y culturalistas. Aun cuando él puso en práctica cierta crítica culturalista en *El laberinto de la soledad* (1950), lo hizo de una manera demasiado individualista, es decir, *ontológica* (Heidegger) antes que *sociológica* (Marx).

A diferencia del contexto autoritario revolucionario en que Reyes y Paz publicaron respectivamente *El deslinde* (1944) y *El arco y la lira* (1955), en un momento en que la sociología mexicana aún se hallaba en un estado incipiente, el contexto en el que Antonio Candido publicó *Formação da Literatura Brasileira* (1957) fue bastante distinto. La sola producción textual de la sociología brasileña de la época incluye sendos ensayos que van desde *Contribuição à história das idéias no Brasil* (1956) de João Cruz Costa hasta *A ideologia do colonialismo. Seus reflexos no pensamento brasileiro* (1961) de Nelson Werneck Sodr e, pasando por *A filosofia no Brasil* (1957) de H elio Jaguaribe, *Formação e problema da cultura brasileira* (1958) de Roland Cobisier, e *Ideologias e Segurança Nacional* (1958) de Alberto Guerreiro Ramos. Mientras la crítica cultural mexicana cayó en el enredo por la pregunta del ser nacional, cuya ontología tomaba en parte de José Ortega y Gasset y sobre todo del *Dasein* de Heidegger, la crítica cultural brasileña se preguntó más bien por redefinir la naturaleza del capitalismo en medio del nuevo orden poscolonial arrojado por el fin de la Segunda Guerra Mundial (CÓRTES, 2005, p. 243). De ahí que Cruz Costa se remontara al periodo de la Conquista de América para insistir en que resultaba necesario apartarse de la metafísica ( del *Dasein* heideggeriano?), pues de otra forma se evad ıa el enfrentamiento con realidades concretas y se caía, por consiguiente, en falsas utopías o idealizaciones históricas:

Os descobrimentos marítimos dos portugueses e dos espanh ois haviam revelado ao velho mundo novos mundos; as novas contribui es que as ci ncias naturais trouxeram para o conhecimento do homem determinariam uma ruptura decisiva com os velhos moldes culturais. Uma cultura nova, de base experimental e de tend ncia crítica, repontara com o Renascimento. Esta orienta o nova, crítica e j  quase experimental do século XVI, sempre atenta   continuada experi ncia, desenvolver-se-ia principalmente no século XVII (CRUZ COSTA, 1956, p. 138).

El acontecimiento de la Conquista de América, que expandió la navegación de los mares a los océanos, hizo que América apareciera como como un *ruido* inarmónico para los g neros líricos y aún para los  picos; un *ruido* del que sonaron múltiples discursos sustituyendo la voz del poeta por la del crítico.<sup>7</sup> No es la voz del poeta o mit grafo, sino

---

7 El g nero novelístico tampoco se escapa de su contaminación con el ensayístico si sigue la lógica, basada en G. Lukács, de Jacques Leenhardt (1981, p. 134).

el texto refundido entre legajos de un cronista–ensayista (que se supone puede ser Cristóbal Colón) lo que leemos en el primer documento sobre la Conquista, el *Diario de a bordo*: un almirante genovés que creyó haber encontrado una isla perteneciente a un archipiélago adyacente al de Japón. Lo que sucede después del regreso de Américo Vesputio a Lisboa en 1505, tras haber circunnavegado América, no es un descubrimiento y ni siquiera una conquista, sino una *invención* que lleva al *reductio ab absurdum*. El historiador mexicano Edmundo O’ Gorman, en su célebre ensayo *La invención de América* (1958), consideró como un «estupro metafísico» la idea de que América fuese *descubierta* como si, cual señorita *old-fashioned*, hubiese estado esperando ceder su *virginidad* a los bravos castellanos paciente y palpitadamente el 12 de octubre de 1492 (O’ Gorman, 2014, p. 63). Sólo que la atmósfera historiográfica y filosófica que se respira en el libro de O’Gorman no es, como en el de Cruz Costa, la de un deseo por entender la expansión del capitalismo o a través del materialismo histórico. Sino la de una eliminación metafísica del sujeto humano como centro de la historia, a juzgar por el epígrafe de Heidegger que abre el tercer capítulo del libro de O’Gorman: “Sólo lo que se idea es lo que se ve; pero lo que se idea es lo que se inventa”. (2014, p. 101). O’Gorman tomó la cita del libro de aforismos de Heidegger, *Desde la experiencia del pensar* (en alemán, *Aus der Erfahrung des Denkens*, 1954), reconociendo implícitamente que la destrucción en sentido heideggeriano de la ontología es lo que ha hecho posible la dominación colonial europea del mundo (CASTRO–GÓMEZ, 2007, p. 55).

De modo que incluso en la historiografía mexicana moderna, como vemos, persistió la presencia de Heidegger por encima de la de Marx. Esta persistencia no podía darse en Brasil por el origen y las condiciones de su formación histórica. Si, como se supone, persistió mucho más la presencia de Marx, ello permitió que los críticos literarios brasileños tomaran más decididamente el rumbo del análisis culturalista. Lo interesante es que dicho críticos no prescindieron del análisis textual, esto es, admitieron los fenómenos de la cultura y la sociedad como parte de la filología. Este tránsito entre la crítica propiamente literaria y la culturalista, en efecto, Candido lo explicó muy bien en *A educação pela noite e outros ensaios* (1969):

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas. Nesta palestra a literatura do Brasil será encarada mais como fato histórico do que como fato estético, pois tentarei mostrar de que maneira está ligada a aspectos

fundamentais da organização social, da mentalidade e da cultura brasileira, em vários momentos da sua formação (CANDIDO, 1989, p. 162).

A Alfonso Reyes precisamente le costó entender estas particularidades brasileñas. El 10 de abril de 1930, tras cuatro días de haber desembarcado en Río de Janeiro en calidad de embajador de México, Reyes registró su primera impresión crítica de Brasil: “Mundo demasiado colonial donde todavía la gente no sabe vivir y las casas son malas”. (REYES, 2011, p. 4). La impresión que tuvo Reyes sobre la arquitectura de las casas brasileñas, lejos de ser una *subjetividad* caprichosa, comenzó a adquirir una *objetividad* etnográfica en la crítica cultural de la década de 1930. En mayo de 1931 se organizó en Sao Pablo el primer Congreso de vivienda (Habitação), cuya conferencia inaugural estuvo a cargo de ex-director da Escuela de Bellas Artes do Río de Janeiro, José Marianno Filho (BARROS CORREIA, 2009, p. 140). En 1933 se publicó el famoso ensayo del antropólogo Gilberto Freyre, *Casa-grande & Senzala* (1933). En él, partiendo de muchísimas causas sociológicas, Freyre describió líricamente el poderío del señor-de-ingenio del nordeste brasileño, dueño de los hombres y dueño de mujeres, cuyas casas representaban justamente ese inmenso poderío feudal con “paredes grossas. Alicerces profundos. Óleo de baleia”:

A casa-grande de engenho que o colonizador começou, ainda no século XVI, a levantar no Brasil –grossas paredes de taipa ou de pedra e cal, coberta de palha o de telha-vã, alpendre na frente e dos lados, telhados caídos num máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais– não foi nenhuma reprodução das casas portuguesas, mas uma expressão nova, correspondendo ao nosso ambiente físico e a uma fase surpreendente, inesperada, do imperialismo português: sua atividade agrária e sedentária nos trópicos; seu patriarcalismo rural e escravocrata. Desde esse momento que o português, guardando embora aquela saudade do reino que Capistrano de Abreu chamou de «transoceanismo», tornou-se luso-brasileiro; o fundador de uma nova ordem económica e social: o criador de um novo tipo de habitação (FREYRE, 2002, pp. 11–12).

#### 4.

Reyes no pudo leer el ensayo de Freire. Pero, de haberlo hecho, coincidiría en que Freyre era “demasiado colonial”: un muchachito anglófilo de Recife que viajó a Estados Unidos queriendo convertirse en protestante para ser más norteamericano y que regresó a escribir como un “neo-lusitano, como un dominador” (RIBEIRO, 1977, p. XI). La aceptación de su situación señorial, sin embargo, le permitió a Freyre ser un precursor de la crítica culturalista, puesto que las observaciones de *Casa-grande & Senzala* están apoyadas en sus estudios antropológicos con Franz Boaz en Nueva York. Reyes, quien a su modo también había sido un “príncipe desterrado” durante los diez años que pasó exiliado en España entre 1914 y 1924 (PINEDA, 2014), ya en 1930 era un flamante embajador del

Estado revolucionario mexicano.<sup>8</sup> De modo que, en lugar de comparar el neocolonialismo entre México y Brasil, o en insistir en un pasado ahíto de explotaciones y saqueos, Reyes resaltó el que, para él, resultaba el rasgo más luminoso de la historia mexicana: el de ser un lugar para las utopías. A propósito de ello publicó en 1932, en la Oficinas Graphics Villas Boas de Río de Janeiro, *Tren de ondas*, un libro compuesto por pequeños ensayos inspirados cada uno en una frase de los ensayos de Montaigne. Pues Montaigne había sido uno de los primeros europeos, según él, en legitimar la utopía americana. En “El presagio de América”, un ensayo que recogió en *Ultima tule* (1942), Reyes volvió a elogiar el sentido utópico de la historia americana, incluso para legitimar el catolicismo ibérico en virtud de sus utopías sociales en las Fundaciones mexicanas de Vasco de Quiroga, en las primeras misiones del Brasil y en el Imperio jesuítico del Paraguay:

¡Qué radiante promesa, el Nuevo Mundo, para todos los descontentos y reformadores! Mientras los mercaderes procuraban sus lucros, los apóstoles religiosos emprendían su obra de redención, y legiones de soñadores se movilizaban hacia la esperanza. América, puede decirse sin violencia, fue querida y descubierta (casi “inventada”) como campo de operaciones para el desborde de los altos ímpetus quiméricos. Crearon, descubrieron a América los que tenían sed en el cuerpo o en el alma, los que necesitaban casas de oro para saciar su ansia de lujo, o conciencias libres donde sembrar e inculcar la idea de Dios y la idea del bien (REYES, 1997b, p. 60).

Reyes se dio el lujo de exaltar un izquierdismo *avant la lettre* en la Conquista de América por cuanto los europeos, para venir de Europa a América, viajaban hacia la *izquierda*. Sus observaciones histórico-líricas obedecían al contexto del estallido bélico entre los imperios armamentísticos de la pos-Ilustración, es decir, eran una invitación para que los intelectuales europeos tuvieran en su horizonte a México (a la *izquierda*) en caso de verse exiliados por los regímenes fascistas. Pues, si se revisa otro ensayo de Reyes escrito durante su estancia en Río, “Discurso por Virgilio” (1932), se hace evidente que su idea utópica de América no estaba puesta en los indígenas ni en un retorno romántico a la era prehispánica, sino en el ideal del heroísmo clásico de la Europa renacentista, es decir, conquistadora:

Sobre la melancolía y la postración del indio, al que es nuestro deber sacudir, despertar a la alegría de la vida que ya tenía olvidada, incorporar a nuestro mundo de ideas y de anhelos, ¿vamos todavía a volcar las perezas del nirvana y las ociosidades de la plegaria como fin en sí? “Ayúdame y yo te ayudaré.” No queremos hacer de México un pueblo de esclavos. Alerta los hombres de buena voluntad. Hay

---

<sup>8</sup> Varios de los ensayos que escribió durante su estancia diplomática en Brasil (1930 y 1936) los recogió en *Ultima tule* (1942) y *Tentativas y orientaciones* (1944). Sobre la estancia de Reyes en Brasil hay una amplia bibliografía: cfr. SÁNCHEZ PRADO (2019) y REIS (2013).



que dar un ideal de victoria; no hay que acostumbrarse ni engréirse con las visiones del vencimiento (REYES, 1997b, p. 173).

El México posrevolucionario, sin embargo, se acostumbró a engréirse con las «visiones del vencimiento», puesto que uno de los ensayos más exitosos de la segunda mitad del siglo XX, además del de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), fue uno de Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista* (1959). El ideal virgiliano de Reyes, el de la *victoria*, quedó en manos de los Estados Unidos, no de México. Más allá de la difícil vecindad con el país más poderoso del mundo, México careció a mediados del siglo XX de un marxismo crítico que revisara los discursos del vencimiento y del triunfalismo, esto es, de la distopía y la utopía. La hegemonía de un partido único de *izquierda*, el PRI, evitó sin embargo que el fascismo o criptofascismo adquiriera en la sociedad mexicana estatus de «praxis cotidiana», puesto que el racismo y la xenofobia no nacen de un *odio* connatural por el extraño o el *alien*, sino de construcciones o discursos políticos (GANDLER, 2008, pp. 20–27). La academia mexicana, para asimilar el marxismo crítico, necesitó nutrirse de los exiliados españoles y sudamericanos, especialmente de Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría. Ambos pensadores, en cuanto no venían de la filología, tampoco ejercieron una influencia directa sobre la crítica literaria mexicana.

No es de extrañar que el crítico mexicano Jorge Antonio Ruedas de la Serna (1945–2018), cuya tesis de doctorado en Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de São Paulo fue asesorada por Candido en 1992, profundizara en la literatura mexicana sobre la utopía a partir de acercamiento a la crítica brasileña. En 1987, efectivamente, Ruedas de la Serna publicó *Los orígenes de la visión paradisíaca de la naturaleza mexicana*. En él, animado por las observaciones de Afonso Arinos de Melo sobre el discurso utopista y el indígena brasileño, Ruedas de la Serna revisó críticamente la *Utopía* de Moro. Advirtió que el paraíso utópico no estaba situado en el centro del mundo, pues éste seguía siendo la sociedad londinense, cuyos robos y crímenes obedecían a la propiedad privada. En cambio, en aquella república utópica la propiedad privada y la acumulación de riqueza carecían de sentido. Utopía era un lugar de evasión que rompía simbólicamente los vínculos con el centro, pero para convertirse en otro *centro* superior (RUEDAS DE LA SERNA, 1987, p. 33). Es decir: el mundo utópico comenzó a subordinar al imperfecto mundo en que el sucede la historia real. Las utopías revolucionarias del socialismo y el comunismo, así como las reaccionarias del restablecimiento de una comunidad apostólica, ganaron terreno conforme a la difusión de la imprenta, es decir, al éxito de la propaganda textual.

Ruedas de la Serna, como se ha dicho, partió del ensayo de Arinos de Melo, *O índio brasileiro e a Revolução Francesa; as origens brasileiras da teoria da bondade natural*, cuya visión materialista (¿marxista?) de la historia permitió leer *Utopía* de Moro como un correlato –una falsa o mala conciencia– de las guerras de religiones durante el reinado de

Enrique VIII, cuyo apoyo a los *landlords* arrojó a miles de campesinos a las ciudades. (ARINOS, 1976, 135–155). Imposibilitado de encontrar paz en Europa, Moro quiso hallarla en una isla la nordeste de Brasil, cuya descripción leyó en la relación del tercer viaje de Américo Vespucio, *Mundus Novus*. Moro, pues, propició una política izquierdista demasiado abstracta. Como puede verse, buena parte del giro culturalista de la crítica literaria brasileña se dio a partir de una relectura de la idea de utopía. El entramado de las discusiones sobre las utopías arrojó como saldo la importancia de revisar desde una perspectiva sociológica y críticamente, valga la redundancia, la tradición crítica:

Os países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico-sociológico é indispensável para estudá-la. Entre nós, tudo se banhou de literatura, desde o formalismo jurídico até o senso humanitário e a expressão familiar dos sentimentos. Por isso é difícil delimitar esse universo insinuante e multiforme (CANDIDO, 1989, p. 179).

En el modernismo brasileña (cuya terminología coincide históricamente con la vanguardia hispanoamericana) fue también decisiva la relectura de las utopías. Pues, dado el auge del psicoanálisis de Freud, del relativismo antropológico y del surrealismo de Breton, surgió la *Revista de Antropofagia*, en cuyo primer número Mario Andrade, con quien Alfonso Reyes amistó durante sus años de embajador en Río (REYES, 2011, p. 18), publicó el *Manifiesto Antropófago* (1928). En él, Andrade insistió irónica y lúdicamente en que América había creado en la conciencia europea la *utopía* de un mundo mejor: “Queremos a Revolução Caraiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (2006, p. 175). En un texto posterior a propósito del fin de la Segunda guerra Mundial, “Sol da Meia-Noite” (incluido en su libro *Ponta de lanca*, 1945), Andrade aseguró que la Alemania racista, purista y triunfalista necesitaba ser educada por el mulato, por el chino, por el indio más atrasado de Perú o de México, por el africano de Sudán (citado por SANTIAGO, 2018, p. 69).

[...] en Brasil las culturas primitivas se mezclaron con la vida cotidiana o permanecieron como reminiscencias vivas de un pasado reciente. Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara, eran, en el fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos. Habitados al fetichismo negro, a los calungas, a los exvotos, a la poesía folclórica, estábamos predispuestos a aceptar y a asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones”. (CANDIDO, 2000, pp. 82–83).

Para terminar, conviene advertir que los estudios comparados entre Brasil y México no podrían abordarse desde una mera *comparación*. Exigen asumir una *triangulación*, es decir, la presencia de un tercer actor que pone en duda la idea de una cultura nacional

basada en símbolos originales. Puesto que nunca sabremos reconocer con exactitud qué parte es la original de un elemento una vez que éste está en juego con otro, la metodología de las transferencias culturales precisamente “permet de mettre en évidence la circulation des modèles censés fonder des littératures nationales” (ESPAGNE, 2013, p. 13). Además, si el propósito de este artículo es historiar la formación la crítica cultural en Brasil y México, ello implica reconocer la asimilación de varias escuelas europeas y angloamericanas de pensamiento, las que justamente conceptualizaron la *Kulturkritik*, y sus diferentes aplicaciones en un país y en otro.

## Referências

AKCELRUD DURÃO, Fabio. *Teoria (literária) americana: Uma introdução crítica*. Campinas: Autores Associados, 2011.

ALTSCHUL, Nadia. *Geographies of Philological Knowledge Postcolonial and the Transatlantic national epic*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

ALFARO, Alfonso. “Los jesuitas y la construcción de la nación mexicana”. In *Análisis Plural*, 2010, Iteso, pp. 142–152.

ANDRADE, Oswaldo. “Manifiesto antropófago”. In SCHWARTZ, Jorge (comp.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2006.

ARINOS, Alfonso. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa. As origens braisleiras da teoria da bondade naturale*. Rio de Janeiro : Olympio/Instituto Nacional do Livro, 1976.

AULLÓN DE HARO, Pedro. *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016

CANDIDO, Antonio. *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*. Trad. de RUEDAS de la SERNA, Jorge. México: UNAM, 2009.

----- “Literatura y cultura de 1900 a 1945”, en *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*. Ed. de Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado. México: Siglo XXI, 2000.

-----, *A Educação Pela Noite & Outros Ensaio*s. Sao Pablo: Editora Ática S.A, 1989.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. “La (post) colonialidad explicada a los niños. Perspectivas latinoamericanas sobre modernidad, colonialidad y geopolítica del conocimiento”. *Colonialidad y crítica en América Latina*. JÁUREGUI, Carlos A., y MORAÑA, Mabel (eds). Puebla: UDLAP, 2007.

CÔRTEZ, Norma. “História das Idéias em Nelson Werneck Sodré e João Cruz Costa: uma saga da consciência nacional”. In *Caderno CRH*, vol. 18, núm. 44, mayo–agosto, 2005, pp. 229–235.

CRUZ COSTA, J. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ESPAGNE, Michel. “La notion de transfert culturel”. In *Revue Sciences/Lettres* [Online], 1 2013, Online desde 1 de mayo de 2012. Recurso en línea: <http://journals.openedition.org/rsl/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. GIUCCI, Guillermo, RODRÍGUEZ LARRETA, Enrique y DA FONSECA, Nery (eds.). Nanterre Cedex (Francia): Colección Archivos, 2002.

GALLAGHER, Catherine. “The History of Literary Criticism”. In *American Academic Culture in Transformation. Fifty Years, Four Disciplines*. Ed. de Thomas Bender & Carl E. Schorske. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1998, pp. 133–153.

GANDLER, Stefan. *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vásquez y Bolívar Echevarría*. México: FCE, 2008.

GARCIADIEGO, Javier. *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución mexicana*. México: El Colegio de México–UNAM, 2000

GARZA CUARÓN, Beatriz. “Francisco Pimentel, precursor de las historias de la literatura mexicana”. In *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18–23 agosto 1986*, Berlín, Frankfurt am Main: Vervuert, 1989, pp. 617–626. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8693>

GONZÁLEZ, Enrique. “La Universidad: estudiantes y doctores”. In RUBIAL GARCÍA, Antonio (comp.), *Historia de la vida cotidiana en México II. La ciudad barroca*. México: El Colegio de México–FCE, 2005.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. “Notas para un estudio crítico de la sociología en Brasil”. In BRINGEL, Breno, y BRASIL, Antonio Jr. (coord.), *Antología del pensamiento crítico brasileño contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

JEY, Martine. *La Littérature au lycée: invention d'une discipline (1880–1925)*. Metz: Université de Metz, 1998.

LEENHARDT, Jacques. “La estructura ensayística de la novela latinoamericana”. In RAMA, Ángel (ed.). *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Montevideo: Marcha Editores, 1981, pp. 130–143.

MARTÍNEZ, Agustín. *Problemas de historia de la crítica literaria en Hispanoamérica y Brasil*. Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes, 1995.

MARTÍNEZ, José Luis. “Joaquín García Icazbalceta”. In RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (comp.), *Historiografía de la literatura mexicana. Ensayos y comentarios*. México: UNAM, México, 1996, pp. 26–49

MATOS MOQUETE, Manuel. *Las teorías literarias en América hispánica*. Santo Domingo: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 2004.

MONSIVÁIS, Carlos. “La crítica literaria en México: invención, revisión, ampliación y olvido del canon”. In *Nuevo Texto Crítico*, vol. VII, núm. 14/15, 1994, pp. 69–76.

MOYA LÓPEZ, Laura Angélica, y OLVERA SERRANO, Margarita. “La historiografía de la sociología en México: balances y una propuesta de interpretación desde la historia conceptual”. In *Sociológica*, vol. 28, núm. 80, septiembre–diciembre de 2013, pp. 7–40

NICOLAS, Loïc. “Guerre à l’ornement: l’enseignement de la littérature au péril de la rhétorique (1880–1910)”. In *Rhetor: Journal of the Canadian Society for the Study of Rhetoric*. 6, 2016, pp. 36–53.

O’ GORMAN, E. *La invención de América*. México: FCE, 2014.

PALACIOS, Guillermo. “De imperios y repúblicas: los cortejos entre México y Brasil, 1822–1867”. In *Historia Mexicana*, vol. LI, núm. 3, enero – marzo, 2002, pp. 559–618.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia*. Edición del autor. México: FCE–Círculo de Lectores, 2010.

PIMENTEL, Francisco. *Historia crítica de la poesía en México. Obras completas IV*. México: Tipografía Económica, 1903.

REYES, Alfonso. *El deslinde. Prolegómenos para una teoría de la literatura. Obras completas XV*. México: FCE, 1997a.

-----“Discurso por Virgilio”. *Obras completas IX*. México: FCE, 1997b.

-----*Andrenio: perfiles del hombre. Obras completas XX*. México: FCE, 1979.

RIBEIRO, Darcy. Prólogo, en Gilberto Freyre. *Casa-grande & senzala*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. IX–XLI)

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana. “El archivo como doctrina, propaganda y descrédito: Una lectura de la obra historiográfico–literaria de Ignacio Manuel Altamirano y de Francisco Pimentel”. In *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, vol. 86, núm., 2, 2018, pp. 185–204

ROJAS AHMED, “La idea de literatura en la nueva crítica literaria latinoamericana (1970–1985)”. In *La tercera orilla*, 20, julio, 2018, pp. 38–46.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge A. *Los orígenes de la visión paradisíaca de la naturaleza mexicana*. México: UNAM, 1987.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. *Intermitencias alfonsinas. Estudios y otros textos (2004–2018)*. Monterrey: UANL–Universidad Iberoamericana Torreón, 2019.

SANTIAGO, Silviano. “El entrelugar del discurso latinoamericano”. In BRINGEL, Breno, y BRASIL, Antonio Jr. (coord.), *Antología del pensamiento crítico brasileño contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO, 2018.

SCHMITT, Carl. *El nomos de la Tierra. En el Derecho de Gentes del “Jus Publicum europaeum”*. Trad. de Dora Schilling Thon. Buenos Aires: Ed. Struhart y Cía, 1979.

SIERRA, Justo. “México, 7 de julio de 1907. A Miguel de Unamuno”. In *Epistolarios y papeles privados. Obra completa, XIV*. México: UNAM, 1991.

STANTON, Anthony. *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931–1958)*. México: El Colegio de México–FCE, 2015.

SUÁREZ y LÓPEZ GUAZO, Laura Luz. *Eugenesia y racismo en México*. México: UNAM, 2005.

TAGLIAVINI, Carlo. *Orígenes de las lenguas neolatinas. Introducción a la filología romance*. Trad. de Juan Almela. México, FCE, 1993.

VILLORO, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: El Colegio de México, El Colegio Nacional, FCE, 1998.

# El cuento brasileño en México: tres antologías

---

José Sánchez Carbó

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca y Director del Departamento de Humanidades de la Universidad Iberoamericana Puebla, México.

[jose.sanchez.carbo@iberopuebla.mx](mailto:jose.sanchez.carbo@iberopuebla.mx)

<https://orcid.org/0000-0002-0624-5848>

**Recibido em: 14/06/2019**

**Aceito para publicação em: 24/08/2019**



---

## Resumen

Las antologías del cuento brasileño en México son un producto a través del cual es posible observar las relaciones literarias objetivas entre ambos países y la situación de desigualdad simbólica (ALBANO, 2015) del portugués respecto a otras lenguas en el sistema mexicano. Este tipo de libros son evidencia del bajo “volumen de actividad” que históricamente han mantenido estas dos naciones y que no sólo es atribuible a la “barrera idiomática”. Analizaremos las antologías de cuento brasileño publicadas en México desde la teoría del sistema literario (EVEN-ZOHAR, 2007) y la literatura mundial (CASANOVA, 2001) para comprender qué elementos están implicados en su producción, así como los factores que han limitado la importación de la literatura brasileña.

**Palabras clave:** Antologías de cuento, Narrativa brasileña, Sistemas literarios.

---

## Abstract

*The anthologies of the Brazilian short story in Mexico are a product through which it is possible to observe the objective literary relations between both countries and the situation of symbolic inequality (ALBANO, 2015) of Portuguese with respect to other languages in the Mexican system. This type of books is evidence of the low "volume of activity" that these two nations have historically maintained and that is not only attributable to the "language barrier". We will analyze the Brazilian story anthologies published in Mexico from the theory of the literary system (EVEN-ZOHAR, 2007) and the world literature (CASANOVA, 2001) to understand what elements are involved in its production, as well as the factors that have limited the importation of Brazilian literature.*

Las relaciones entre los sistemas literarios mexicano y brasileño se pueden explorar a partir de los contactos que mantienen algunos o varios elementos constitutivos de estos sistemas. Uno de los contactos más visibles y cuantificables es el número de títulos traducidos en las dos direcciones. Entre este corpus de traducciones, como se verá, las antologías de cuento brasileño publicadas en México, producto del empeño individual y la consolidación de algunas políticas culturales, son exiguas, en comparación con otras lenguas y géneros literarios, y apenas pueden rastrearse desde hace unas cuantas décadas.

En este artículo nos centraremos en las antologías panorámicas de cuento brasileño, no de autor, publicadas en México para analizar, desde la teoría del sistema literario (EVEN-ZOHAR, 2007) y la literatura mundial (CASANOVA, 2001), tanto los elementos implicados en la producción de este tipo de producto como los factores que han limitado la importación de la literatura brasileña, que, desde nuestra perspectiva, va más allá de la distancia idiomática sobre la que tanto se ha insistido. En otras palabras, consideramos que las antologías panorámicas del cuento brasileño publicadas en México nos ayudan a reconocer la desigual circulación simbólica (ALBANO, 2015) que posee la literatura brasileña escrita en portugués respecto a otras literaturas escritas en lenguas hegemónicas en el sistema literario mexicano.

Estas antologías se han publicado teniendo en mente esta exigua relación, de ahí que tengan como objetivo divulgar una literatura “poco conocida en México” (WEY, 2001, p. 7); “brindar un panorama” (RODRÍGUEZ MUÑOZ, 2013, p. 7); o promover una literatura que “solo se ha conocido en el extranjero entre pequeños círculos de especialistas o interesados en el idioma portugués o en la cultura brasileña” (ALZIRA BRUM y OLIVEIRA, 2012, p. 9). Even-Zohar señala que “la construcción de los repertorios mediante la transferencia debería evaluarse no sólo observando los objetos registrados (directa o indirectamente) sino intentando comprender el ‘volumen de actividad’ estimulado por la transferencia” (p. 107), volumen de actividad, generada por y alrededor de las antologías, que evaluaremos en este artículo.

En las últimas tres décadas diversas variables del contexto económico, tecnológico y político han favorecido el intercambio de dos de los mercados literarios más estables de Latinoamérica. Los medios digitales, sin duda, han sido protagónicos en este sentido y, además, han modificado sustancialmente la producción, difusión y consumo literario. La oferta de antologías, sean de poesía o de cuento, se ha incrementado considerablemente en estas últimas dos décadas (SÁNCHEZ CARBÓ, 2014). En cuanto a “las relaciones de traducción literaria entre Brasil y sus vecinos hispanoamericanos [éstas] han aumentado

de forma significativa en los últimos años, en parte debido a los planes de apoyo a la traducción que Brasil ha promovido en la última década” (LÁZARO IGOA, 2014).

El cuento brasileño traducido al español en México se encuentra representado por las antologías *Cuento brasileño contemporáneo. Antología general* (1983) y *Nueva antología del cuento brasileño contemporáneo* (1996, 2001), ambas elaboradas por Valquiria Wey; *90-00: cuentos brasileños contemporáneos* (2012) de Maria Alzira Brum y Nelson de Oliveira; y *Nado libre. Narrativa brasileña contemporánea* (2013), de Consuelo Rodríguez Muñoz y Carlos López Márquez. Se han publicado otras antologías que incorporan géneros narrativos cercanos o una mezcla de ellos como son *El arte de caminar por las calles y otras novelas cortas* (1997), de Valquiria Wey, y *Antología general de la literatura brasileña* (1995) en la que Bella Jozef reúne poesía y narrativa desde la carta del descubrimiento de Pero Vaz de Caminha hasta la novela contemporánea. En sentido estricto, sólo cuatro antologías panorámicas de cuento se han publicado en México, la primera de ellas, como se puede observar, en las postrimerías del siglo XX. Cabe aclarar que nos centraremos en el análisis de tres de ellas, dejando de lado la primera antología de Wey, *Cuento brasileño contemporáneo. Antología general* porque las diferencias con la *Nueva antología del cuento brasileño contemporáneo* resultan mínimas.

De entrada, cuatro antologías nos parecen un número reducido dada la relevancia del mercado editorial mexicano para Latinoamérica y, sobre todo, si se compara con la traducción de otras lenguas. Esta situación es poco distinta en otro de los centros culturales de la región como lo es Argentina en donde, tenemos noticia, se han publicado seis antologías: *Primera antología de cuentos brasileños* (1946), *Nuevos cuentos del Brasil* (1972), *Cuentos del Brasil. Antología* (1996), *Cuentos brasileños del siglo XX. Antología bilingüe* (1996), *Vereda tropical. Antología del cuento brasileño* (2005) y *Cuentos en tránsito. Antología de narrativa brasileña* (2014). La producción en Argentina es más espaciada. La primera antología data de los años cuarenta –un temprano interés entendible por la madurez del sistema literario argentino y por los intercambios culturales por la colindancia geográfica– y la más reciente de hace pocos años. En Colombia se han publicado cuatro antologías: *Cuentos brasileños: selección* (1972), *Narradores brasileños contemporáneos* (1974); *Cuentos brasileños del siglo XIX*. (1992), *Ficções: ficciones desde Brasil* (2012). Aparte de los títulos mencionados, en Sudamérica también se han publicado las antologías *Antología del cuento brasileiro: la múltiple realidad brasileira, a través de sus mejores narradores clásicos y contemporáneos* (1962), en Perú; *Nuevos cuentistas brasileños* (1969), en Venezuela; y *Cuentos brasileños* (1994), en Chile. En muchos casos

este tipo de productos literarios son más el resultado de la voluntad de los agentes que de políticas institucionales.

La distancia idiomática no explica la escasa producción de antologías de cuento brasileño. Al respecto puede compararse con las antologías de poesía brasileña traducida en los sistemas hispano hablantes que suman treinta y seis títulos (LÁZARO IGOA, 2014, s/p), una producción bastante superior, dentro de las cuales la mayoría han sido publicadas en España, Argentina, Colombia y México, los mercados editoriales con mayor actividad en el mundo de habla hispana. Esta comparativa de orden cuantitativo, por un lado, nos aproxima a la dinámica que establece el campo literario respecto a las preferencias y la valoración de ciertos géneros literarios según determinadas épocas. La poesía durante muchos siglos, y hasta buena parte del XX, se impuso como el género garante de la alta literatura, distinción que fue perdiendo ante la novela y la lógica de mercado que empezó a despuntar en el XX hasta consolidarse gracias a la resonancia mundial del llamado boom de la literatura en el ámbito hispanoamericano. El cuento, en menor medida, fue beneficiado por este giro narrativo puesto que la mayor parte de los escritores de esta época cultivaba lo mismo la novela como el cuento. Logró insertarse en la tradición de la literatura culta y fue reconocido en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XX.

El contraste entre las treinta y seis antologías de poesía brasileña frente a las de cuento brasileño, es relevante porque la publicación de antologías de uno u otro género se intensifica en la década de los 90 debido, por una parte, a la propia demanda del mercado así como a la agilización del proceso editorial con la incorporación de la computadora en la edición e impresión y, por otra, al hecho de que el gobierno brasileño, al término de los gobiernos militares, aplicó políticas de intercambio cultural a través del establecimiento de instituciones, programas y patrocinio de proyectos artísticos y académicos (LÁZARO IGOA, 2014, s/p).

Si bien la Embajada de Brasil en España, por ejemplo, financió durante décadas la *Revista de Cultura Brasileña* dirigida en su primera etapa, de 1962 a 1970, por el poeta español Ángel Crespo, reconocido traductor del portugués, en esta primera etapa, además de “retratar el escenario de la cultura brasileña” se le prestó “una atención especial a la producción poética brasileña” (PIUCO BIGLIA, 2016, p. 4), por lo que el cuento tuvo una presencia discreta. Este medio, sin duda, contribuyó a que la poesía, la literatura y otras artes (teatro, cine, arquitectura, pintura) brasileñas fueran conocidas no sólo en España sino en el resto de los países de habla hispana.

Para comprender la dinámica establecida entre los sistemas literarios y brasileño es indispensable examinar las relaciones entre los elementos y los agentes. El sistema literario está conformado por una red de relaciones visibles e hipotetizadas que sus elementos establecen hacia el interior, así como con elementos de otros sistemas de distinta actividad, vinculados a cada una de las etapas del proceso literario: producción, distribución y consumo. Dichos elementos son heterogéneos, pero en el esquema de Even-Zohar, en sentido general, son agrupados dentro de los términos institución, repertorio, productor(es), consumidor(es), mercado y producto(s). Atendiendo a este marco conceptual, las relaciones de los sistemas literarios mexicano y brasileño, por tanto, de los elementos específicos que intervienen para configurar un producto y su entorno específico, en este caso las antologías de cuento, resultan un producto en el que convergen múltiples intercambios y, a la vez, del que derivan otros.

La antología de cuento brasileño vista como concreción y generación de una red internacional de relaciones literarias, políticas y culturales nos permite plantear como tesis que el intermitente y limitado intercambio entre Brasil y México no sólo puede ser explicado por la llamada “barrera lingüística” sino por la desigual circulación simbólica de una lengua que, a decir de Wey, no es de “dominio político o económico sino la otra lengua, la lengua complementaria en el contexto de la cultura iberoamericana” (WEY, 1994, p. 17). La revisión de los elementos involucrados en la producción, distribución y consumo de las antologías aporta información que evidencia tal desigualdad.

Los prólogos e introducciones de cada una de estas antologías son un componente paratextual clave, ya que estas antesalas aluden directa o indirectamente a la gama de relaciones y elementos involucrados en su producción pues, en general, plantean el problema de la recepción de la literatura brasileña, fijan los criterios de selección de los cuentos e introducen de forma breve a los autores y sus cuentos seleccionados. De acuerdo con Ana María Agudelo Ochoa, los:

prólogos y otros textos introductorios que acompañan las antologías pueden dar argumentos para considerar la calidad del trabajo del seleccionador, de igual forma su presencia en el ámbito literario, pues muchos de ellos también escriben crítica, se mueven en el medio académico o incluso son creadores literarios. (2006, p. 139)

En este sentido, la traductora, investigadora y profesora universitaria, Valquiria Wey, por ejemplo, sin ahondar en explicaciones atribuye a una suma de factores y actores el “escaso público” del cuento brasileño, entre los que menciona a los lectores, las editoriales,

las instituciones culturales y la distancia con el idioma. Ante este panorama, y al ser la primera antología publicada en México, Wey incluye autores con una “tradición narrativa consolidada” (WEY, 2001, p. 7), que abarca casi un siglo.

En cambio, Maria Alzira Brum y Nelson de Oliveira, en *90-00: Cuentos brasileños contemporáneos*, son más precisos en sus argumentos cuando acuerdan en atender desde una dimensión multifactorial los intercambios literarios entre México y Brasil. En principio, observan que la traducción de la literatura brasileña está determinada por una crítica y una academia anacrónica que ha restringido el espectro literario a los autores consagrados. Afirman que, del corpus de escritores brasileños traducidos al español, una buena parte la integra el canon, cuya muestra representativa sería la antología de Wey; otra parte la componen autores que han establecido contactos con grupos literarios que conforman la academia; y un tercer grupo emergente está constituido por los usuarios de las “nuevas formas de producción de la literatura” (ALZIRA BRUN y OLIVEIRA, 2012, p. 7), al que pertenecen los jóvenes escritores reunidos en *90-00*. La crítica ha privilegiado el estudio y la traducción de la obra de los dos primeros grupos, desatendiendo la del último grupo. Consideran que la “velocidad con que se producen y difunden estos textos” contrasta con “la lentitud del desarrollo de una crítica capaz de dialogar con los mismos y las condiciones que atraviesan” (ALZIRA BRUN y OLIVEIRA, 2012, p. 7). La crítica, a decir de Alzira Brum y Oliveira, determina en gran medida lo que se traduce o no en México y otras partes del mundo hispano.

Internet se ha convertido en un medio a través del cual las nuevas generaciones han creado redes para divulgar su obra, evitando la mediación de la crítica, la academia y las editoriales. La antología *90:00*, frente a tal escenario, busca despertar el interés de la crítica y el mercado hispano hablante, en otras palabras, pretende convertirse en una “instancia de mediación” (ALZIRA BRUN y OLIVEIRA, 2012, p. 8), no en un fin, que estimule el diálogo. Otro factor considerado por Alzira Brum y Oliveira es la posición que ocupa el portugués en el contexto mundial, ya que no es una lengua que facilita la comunicación y el intercambio cultural. Indican que, a diferencia de lo que sucede con el español en los países hispano hablantes, en los ocho países cuya lengua oficial es el portugués<sup>1</sup> no existe “conciencia del idioma como patrimonio común o medio de integración” (ALZIRA BRUN y OLIVEIRA, 2012, p. 9), evidente ausencia de un proyecto cultural común, a pesar

---

<sup>1</sup> Los países hablantes de portugués son Portugal, Brasil, Angola, Guinea-Bissau, Mozambique, Cabo Verde, Timor Oriental y Santo Tomé y Príncipe, que conforman una comunidad de más de 2000 millones de personas.

de la reciente integración de la Comunidad de Países de Lengua Portuguesa (CPLP) en los noventa.

Por su parte, Consuelo Rodríguez, en el prefacio, sitúa a *Nado libre* en la estela de las antologías de Valquiria Wey, por eso, explica que “el propósito ahora es presentar una selección de narraciones que se escribieron durante la década de los noventa del siglo XX y los primeros años del nuevo milenio” (RODRÍGUEZ, 2013, p. 13). Al ser un proyecto de continuidad, dedica esas páginas preliminares a presentar la diversidad temática y formal de la fértil narrativa breve brasileña contemporánea, sin retomar el tema de su presencia y recepción en México.

Estos temas serán tratados por el profesor brasileño Sebastião Guilherme Albano en la reseña que escribió de *Nado libre*, publicada en la revista mexicana *De Raíz Diversa*, otro paratexto de gran valía que directamente aborda la problemática desde una perspectiva con la que coincidimos. Advierte que la literatura brasileña encuadra en lo que Margaret Cohen definió como “the great unread”, estos son los “textos que por una u otra circunstancias no están disponibles, en traducciones, en buena parte de los idiomas que dominan la literatura comparada, es decir, el francés, el inglés, el alemán, el italiano, el español, el ruso y hasta ahí” (ALBANO, 2015, p. 256). Más allá de que *Nado libre* abona a la tarea de divulgar el cuento brasileño en México o el mundo hispano también es la confirmación del “carácter desigual de la circulación del capital simbólico, condicionado a las fuerzas económicas” (ALBANO, 2015, p. 256). Más bien la constante es la recepción desigual y la escasa intermitencia de relaciones literarias entre ambos sistemas.

Las antologías llevan el sello editorial de instituciones académicas públicas, como la UNAM y la Universidad Veracruzana (UV). Que sea la UNAM y la UV es muestra, por un lado, del centralismo cultural mexicano (tres de las cuatro antologías de cuento han sido publicadas por la UNAM) y, por otro, de la dependencia Estatal para la circulación de la literatura brasileña, así como, cabe agregar, de otras literaturas escritas en lenguas que no son dominantes en el sistema literario mundial. En otras entidades esta realidad es muy distinta. Para mayor referencia, en Argentina son editoriales comerciales e independientes las que han apostado por el cuento brasileño como Kapelusz, Ediciones Corregidor, Alfaguara, Ediciones Colihue, Espasa Calpe y Ediciones de la Flor. En México la ausencia de editoriales comerciales e independientes interesadas en este tipo de proyectos es indicio de la baja demanda y de que las prioridades en esta materia son otras lenguas y otros géneros.

La traducción es una forma de consagración, tan relevante como el sello bajo el cual se publica dicha traducción: “el renombre de la empresa editorial termina siendo uno de los criterios de peso a la hora de evaluar una antología o selección” (AGUDELO, 2006, p. 145). Instituciones como la UNAM y la UV son instancias de legitimación por su prestigio académico y porque sus sellos editoriales cuentan con una reconocida trayectoria a nivel nacional e internacional gracias a un extenso y plural catálogo, de ahí que el capital simbólico, con todas las restricciones materiales y de rentabilidad que conlleva, se impone sobre el interés comercial.

La UNAM no sólo funge como intermediaria editorial para divulgar el cuento brasileño, sino que sus aulas alojan a quienes traducen y forman a futuros traductores del portugués. Valquiria Wey, Consuelo Rodríguez Muñoz y Carlos López Márquez son profesores de la UNAM y están ligados al Seminario de Traducción Literaria por el que han pasado muchos de los traductores de los cuentos de las antologías *Nueva antología del cuento contemporáneo*<sup>2</sup> y *Nado libre*.<sup>3</sup>

De hecho, una de las primeras relaciones entre los sistemas literarios mexicano y brasileño se formalizó en la UNAM con el establecimiento de la cátedra de literatura brasileña en 1967, espacio que más tarde daría lugar al Seminario de Estudios Luso-Brasileños y, posteriormente, a la Cátedra João Gimãraes Rosa, fundada por Arturo Azueta en 1987 con el apoyo de la Embajada de Brasil en México. En esta línea, también es pertinente mencionar que el Centro Cultural Brasil-México de la Embajada de Brasil en México alberga el Seminario de Traducción, cuya coordinadora, como ya dijimos, es Valquiria Wey, quien ha sido reconocida como promotora de la literatura brasileña en México y formadora de muchos traductores que han enriquecido el campo de la traducción portuguesa. Sin duda, ha sido un agente clave en el establecimiento de las relaciones literarias entre México y Brasil, no sólo por su trabajo en la elaboración de las antologías, por su labor como formadora de traductores literarios, sino porque ha impulsado y gestionado recursos de las instituciones para la traducción y edición de los libros. Consuelo Rodríguez agradece este empeño y apoyo, ya que *Nado libre* recibió recursos del proyecto de investigación “La literatura brasileña en México. Materiales para la docencia y la investigación”, coordinado por Valquiria Wey e Ignacio Díaz Ruiz con fondos de la UNAM y la Embajada de Brasil en México.

---

2 Antelma Cisneros, María Auxilio Salado, Valquiria F. Wey, Romeo Tello G. y María del Consuelo Rodríguez.

3 Valquiria Wey, Romeo Tello, Antelma Cisneros, Consuelo Rodríguez, Carlos López, Brenda Ríos, Cristina Hernández, Paula Abramo, Sulemi Bermúdez, Daniel Orizaga y Amando Escobar



La apertura de estos espacios, el diseño de políticas, los recursos económicos y el trabajo de académicos, profesores y traductores ha abonado para forjar una reconocida tradición “de estudios académicos de literatura brasileña y traducción literaria” (ALZIRA BRUM y OLIVEIRA, 2012, p. 7).

En cuanto a la antología *90:00: cuentos brasileños contemporáneos* cabe mencionar que en 2009 una primera edición fue publicada por Ediciones Copé, en Lima, Perú, sin que los antologadores especifiquen qué tipo de cambios realizaron para la segunda edición de la Universidad Veracruzana, por lo que la participación de esta institución se reduce a la intermediación editorial.

En Brasil, los Centros Culturales Brasileños, los Institutos Culturales Bilaterales y los Lectorados Brasileños fueron creados para promover la lengua portuguesa; y la Fundación Biblioteca Nacional de Brasil destinó un fondo para financiar proyectos nacionales e internacionales de promoción de la literatura brasileña. Lázaro Igoa (2014) señala que muchas antologías se han beneficiado con este tipo de programas. La antología de Valquiria Wey incluye un agradecimiento a la “Secretaría de Intercambio y Proyectos Especiales del Ministerio de Cultura de Brasil” por el apoyo para la “publicación del libro” (2001, p. 6) mientras que Consuelo Rodríguez agradece a la Embajada de Brasil en México.

La antología de textos, como género o modalidad literaria, es tanto un producto como un repertorio que brinda valiosa información sobre los elementos constitutivos de un sistema y la forma en la que se relacionan, además de ser evidencia del lugar que ocupa una lengua dentro del sistema de la traducción nacional. La antología es un producto por su materialidad susceptible de ser comercializada y por su disposición para ser consumido–leído por un mercado de lectores directos e indirectos. A su vez, como cualquier repertorio, la antología obedece a un agregado de reglas “indispensables para cualquier procedimiento de producción y consumo” (EVEN–ZOHAR, 1999, p. 42).

Alfonso Reyes pondera de las antologías la brevedad y la condensación estética. Desde esta perspectiva, una antología reúne un conjunto variable de textos –por lo general poesía, cuento o minificción– seleccionados bajo determinados criterios con el fin de difundir lo representativo de una época, un país, una generación, un tema o un género literario, entre otras posibilidades. Este:

conjunto de textos y/o fragmentos de textos [...] se agrupan a partir de ciertas características determinadas por un seleccionador, aunque no siempre argumentadas por el mismo, y una de cuyas finalidades principales es divulgar las obras más representativas de un autor, género, tema, tendencia, movimiento o región. Los

textos usualmente son cortos, por ello son muy comunes las antologías de poesía y cuento, no tanto las de novela. (AGUDELO, 2006, p.140-141)

En el caso de la literatura brasileña hemos visto que en el espacio hispanoamericano las antologías de poesía han predominado sobre las de cuento.

La antología permite al menos dos tipos de lectura: la primera sería la recreativa cuando responde al interés del lector por conocer lo representativo de una época, país, región, generación, autor, tema, género o una combinación de algunas de las opciones anteriores; y otra de ellas es la analítica, ya que la antología aporta valiosa información para los especialistas y los críticos sobre los criterios de selección de los textos. Por esta razón, para Agudelo, el análisis de los:

criterios de selección que sustentan una antología y de las obras mismas que la integran puede brindar información relativa a la crítica literaria del momento en el cual fue propuesta. Ello porque el antólogo está ubicado en un determinado momento histórico, intelectual, cultural, académico y desde esa perspectiva hace su selección. (2006, p. 138)

Las tres antologías sobre las que hemos venido hablando cubren un espectro amplio de autores de la mayoría de las regiones de Brasil, y cada una de ellas abarca un periodo más o menos definido. La *Nueva antología del cuento brasileño* “recoge tanto a autores con una trayectoria ya consolidada, como a otros más recientes y no tan conocidos” (WEY, 2001, p. 8).<sup>4</sup> Están ordenados según su fecha de nacimiento de tal forma que el primer autor incluido es Graciliano Ramos (1892-1953) y el que cierra la nómina de escritores es Milton Hatoum (1952). Su finalidad es exponer lo más representativo del canon del cuento brasileño. La antología *90-00: cuentos brasileños contemporáneos* reúne una muestra de veintitrés autores provenientes de “distintas regiones y realidades del vasto Brasil [y] de distintos ámbitos sociales y contextos [...] doce que se hicieron conocidos en la década de

---

4 Graciliano Ramos (1892-1953). Cuentos: “Insomnio” (1953) y “El reloj del hospital” (1953). Carlos Drummond de Andrade (1898-1987). Cuento: “La Loca” (1941). João Guimarães Rosa (1908-1967). Cuentos: “La tercera orilla del río” (1962) y “Ninguno, ninguna” (1962). Nelson Rodrigues (1912-1980). Cuentos: “Despecho” (tomado de una antología de 1992) y “La futura suegra”. José J. Veiga (1915-1999). Cuento: “La máquina extraviada” (1968). Murilo Rubião (1916-1991). Cuentos: “Teleco, el Conejito” (1976) y “Bárbara” (1976). Clarice Lispector (1922-1979). Cuentos: “Feliz cumpleaños” (1960) y “El búfalo” (1960). Ligia Fagundes Telles (1923). Cuento: “Las cerezas” (1971). Dalton Trevisan (1925). Cuentos: “Penélope” (1959) y “Una vela para Darío” (1964). Samuel Rawet (1929-1984). Cuento: “Gringuito” (1956). Rubem Fonseca (1925). Cuentos: “El juego del muerto” (1979) e “Intestino grueso” (1975). João Antônio (1937-1996). Cuento: “Perfeccionamiento del arte de chutar corcholatas” (1963). Moacyr Scliar (1937-2011). Cuento: “Rápido, rápido” (1968). Nélide Piñón (1934). Cuentos: “Adamastor” (1973). Wander Pirolli (1931-2006). Cuento: “La madre y el hijo de su madre” (1966). Sonia Coutinho (1939-2013). Cuento: “Darling, o el amor en Copacabana” (1976). João Ubaldo Ribeiro (1941-2014). Cuentos: “Alandélón de la patrie” (1981). Sergio Sant’Anna (1941). Cuento: “El Pelotón” (1991). Luiz Vilela (1943). Cuento: “Yo estaba ahí acostado” (1968). Ivan Angelo (1936). Cuento: “Sobre niños y niñas” (1995). Eric Nepomuceno (1948). Cuento: “Tanto tiempo” (1994). Domingos Pellegrini Jr. (1949). Cuento: “El día que murió Getulio” (1977). Modesto Carone (1943). Cuento: “Año nuevo entre los jardines” (1993). Caio Fernando Abreu (1949-1996). Cuento: “Los dragones no conocen el paraíso” (1991). Milton Hatoum (1952). Cuentos: “Reflexión sobre un viaje sin fin” (1993).

1990 [y] once que lo hicieron en la década de 2000” (ALZIRA BRUM y OLIVEIRA, 2012, p. 13–15).<sup>5</sup> Finalmente, *Nado libre. Narrativa brasileña contemporánea*, similar a la anterior, presenta “una selección de narraciones que se escribieron durante la década de los noventas del siglo XX y los primeros años del nuevo milenio” (RODRÍGUEZ MUÑOZ, 2013, p. 13).<sup>6</sup> El rango de publicación de los cuentos seleccionados comprende desde 1999, con los cuentos de Ana Miranda y Marçal Aquino, hasta el 2009, con los relatos de Milton Hatoum y Beatriz Bracher.

El mercado mexicano para estas antologías, como puede suponerse, es restringido pero suficiente para atender dicha oferta. Entre sus lectores se encuentran los interesados en la literatura brasileña, estudiantes de literatura, profesores e investigadores. Su distribución es asimismo limitada, el acceso a estos títulos es difícil, pues los ejemplares suelen salir pronto de los estantes de las librerías y las bibliotecas muestran poco interés en su adquisición. La excepción es *Nado libre* de la que existe una versión digital de libre acceso en el sitio del posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM.

Alfonso Reyes distingue entre las antologías en las que “domina el gusto personal del coleccionista” de las que “domina el criterio histórico, objetivo” (1962, p. 138). Sin embargo, en cualquiera de los casos priva la subjetividad de la selección, con más o menos argumentos, por lo que son bastante frecuentes las justificaciones por las ausencias y las explicaciones sobre los límites de su propuesta.

En uno u otro caso, los antologadores–productores de estas tres antologías, por su función como intermediarios especialistas, son una pieza esencial en las relaciones

---

5 André Sant’Anna (1964). Cuento: “Dios no es bueno No. 6”. Fausto Fawcett (1957). Cuento: “Valdemir y Carnicerita”. João Filho (1975). Cuento: “Edificio Favela”. Paulo Sandrini (1971). Cuento: “El celular demodé de Amélia”. Edyr Augusto (1954). Cuento: “Maria Cândida”. Marcelino Freire (1967). Cuento: “Belinha”. Paulo Scott (1966). Cuento: “El molusco y la schizophora”. Rinaldo de Fernandes (1960). Cuento: “La polvareda azul”. Ronaldo Bressane (1970). Cuento: “Mind the gap”. Santiago Nazarian (1977). Cuento: “Apocalipsis silencioso”. Ana Paula Maia (1977). Cuento: “Jabalés en el patio”. Daniel Galera (1979). Cuento: “Bonobo”. Sérgio Fantini (1961). Cuento: “Silas, viejo”. Joca Reiners Terron (1968). Cuento: “Monumento al escritor desconocido”. Ademir Assunção (1961). Cuento: “El día está cerrado, mister F”. Andréa del Fuego (1975). Cuento: “Aníbal”. Luci Collin (1964). Cuento: “Ilusión de sombra”. Marcelo Barbon (1967). Cuento: “Cinco”. Maria Alzira Brum (1963). Cuento: “Princesa”. Maria Esther Maciel (1963). Cuento: “Del libro de Zenobia”. Michel Melamed (1976). Cuento: “El último final”. Nelson de Oliveira (1966). “Odio sostenido”. Verônica Stigger (1973). Cuento: “Tristeza e Isidoro Drama, acto único”.

6 Ana Miranda (1951). Cuentos: “Celos”, “Macaco” y “Pies descalzos” (1999). João Gilberto Noll (1946). Cuentos: “Nado libre” y “En nombre del hijo” (2006.) Marçal Aquino (1958). Cuentos: “Repartición I” y “Matadero” (1999). Milton Hatoum (1952). Cuentos: “Una carta de Bancroft” y “Dos tiempos” (2009). Bernardo Carvalho (1960). Cuentos: “El arquitecto” y “La alemana” (2004). Márcia Denser (1954). Cuentos: “Adriano.com” y “Las laderas de Aclimação” (2000). Heloisa Seixas (1952). Cuentos: “Vitales” y “Las moscas” (2000). Luiz Schwarcz (1956). Cuentos: “La biblioteca” y “Desarrollo residencial de lujo” (2005). Ivana Arruda Leite (1951). Cuentos: “La quinta carta” y “Mujer del pueblo” (2006). Rubens Figueiredo (1956). Cuentos: “Un cierto tono de negro” y “La escuela nocturna” (1994). Luiz Ruffato (1961). Cuentos: “La mancha” y “Amigos” (2005). Adriana Lisboa (1970). Cuentos: “Botánica”, “Reencuentros” y “Corte y confección” (2004). João Inácio Padilha (1950). Cuentos: “Burbuja de luces”, y “Ofertorio” (1998). Aleixandre Vidal Porto (1965). Cuentos: “El oro de Artur” y “Accidente de tránsito sin víctimas”. Marcelino Freire (1967). Cuentos: “Policía y ladrón” (2000) y “Mi última navidad” (2008). Beatriz Bracher (1961). Cuentos: “Un poco feliz de noche” y “Llueve y el dinero del marido” (2009). Mário Araújo (1963). Cuentos: “Mesero” y “La hora extrema” (2005).

intersistémicas por varios motivos: primero, por el conocimiento que tienen de la literatura brasileña y de la lengua portuguesa; segundo, por los contactos con agentes del propio sistema o de sistemas externos que agilizan el proceso editorial; y tercero, por su posición en el campo literario, ya que normalmente al seleccionar textos de una amplísimo corpus se convierten en introductores y presentadores de un conjunto canonizado o en vías de canonizar. En muchos casos estos antologadores-productores son críticos literarios, laboran en instituciones académicas o son escritores como es el caso de Maria Alzira Brum y Nelson de Oliveira, quienes cuentan con una reconocida y prolífica trayectoria. De ahí que Claudio Guillén califique mercedamente al traductor como un “superlector de primerísimo rango” (En AGUDELO, 2006, p. 139).

La traducción en el sistema literario cumple una función que no siempre ha sido valorada en su justa dimensión. Even-Zohar señala que, a través de la traducción, los sistemas literarios acceden a nuevos repertorios que, muchas veces, luego de ser adoptados y adaptados son incorporados como propios. Los sistemas literarios consolidados, por el grado de autonomía relativa conseguido, buscan en sistemas externos o periféricos los repertorios para innovar la tradición; mientras que los sistemas en vías de formación o periféricos encuentran en la traducción literaria modelos consagrados a imitar: “las literaturas más ricas o fuertes tienen la opción de adoptar novedades de algún sistema periférico dentro de sus propios límites, para tales casos las literaturas ‘débiles’ con frecuencia dependen estrictamente de la importación” (EVEN-ZOHAR, 2007, p. 227). La traducción puede constituirse como un sistema del llamado polisistema con lenguas centrales y periféricas. La coexistencia de un sistema central, monopolizado por las lenguas como el inglés, francés o español, y uno periférico para las otras lenguas, establece una estratificación que determina el tipo de relación entre ellas, lo que presupone una distribución desigual de recursos y posibilidades. Esto en el plano de la traducción “significa que una sección de la literatura traducida puede asumir una posición central, mientras que otra permanece muy en la periferia” (EVEN-ZOHAR, 2007, p. 228). Según el periodo histórico, en el territorio mexicano, esta posición central la ha ocupado el latín durante la Colonia, el francés todo el siglo XIX y el inglés a partir de la tercera década del XX. En la actual periferia del sistema de traducción mexicano se encuentra la literatura brasileña, junto con otras literaturas del mundo, así como las literaturas domésticas en lenguas indígenas; no obstante, la literatura brasileña se encuentra bien posicionada y es bien valorada dentro del sistema literario mexicano, sobre todo si pensamos en figuras como Machado, Eça de Queirós, Lispector, Fonseca, Piñón, etcétera.

Si bien la teoría de los polisistemas contribuye a comprender las formas de relación entre los sistemas mexicano y brasileño, no suscribimos la división binaria y eurocéntrica que Even-Zohar hace entre lenguas “fuertes” y “débiles”, así como “grandes” o “pequeñas” de Casanova. En *La república mundial de las Letras* considera la literatura escrita en francés, inglés y español como las “tres grandes potencias literarias, dotadas a la vez de ‘grandes lenguas’ literarias y de un patrimonio literario importante” (CASANOVA, 2001, p. 80). Estas “grandes” lenguas literarias, en sus albores plenamente vulgares y periféricas, se consolidaron como centrales en los procesos del establecimiento de los Estado-nación, de ahí que, por ejemplo, el proceso histórico italiano retrasó la “constitución de un espacio literario” (CASANOVA, 2001, p. 81).

Ante lo anterior, cabe mencionar que estas lenguas se hicieron hegemónicas en el sistema-mundo a través de la colonización, de la expansión de los estados que, en muchas regiones, “ha conllevado conquistas militares, explotación e injusticias en masa” (WALLERSTEIN, 2007, p. 15). Casanova estima que los emergentes sistemas literarios nacionales, durante el siglo XIX, mantuvieron un “estrecho vínculo con el espacio político de la nación que, a cambio, contribuyen a edificar” (CASANOVA, 2001, p. 119). Así, durante las independencias, las literaturas latinoamericanas dominadas “se apropiaron, en una especie de continuidad patrimonial, de los bienes literarios y lingüísticos de los países cuyo legado reivindican” (CASANOVA, 2001, p. 119). Lejos de ser tersa, esta “apropiación”, como la define Casanova, esconde la violencia, el conflicto y las imposiciones que eliminaron o redujeron a los hablantes de las lenguas nativas. Asimismo, esas lenguas literarias “fuertes” o “grandes” son predominantemente exportadoras de repertorios, su campo literario posee un alto grado de autonomía y tienen una posición privilegiada en el sistema-mundo por el poder económico y político. A estas lenguas literarias recurren algunos escritores para tener una mayor proyección mundial.

Ahora, si la transferencia resulta una operación inherente de la traducción, ¿qué se transfiere con la traducción del cuento brasileño? Even-Zohar, como vimos, señala que un sistema traduce cuando necesita modelos como sucede en literaturas jóvenes o con un repertorio incipiente: “la importación puede ocurrir cada vez que los bienes importados no se hallan disponibles en el mercado doméstico y de algún modo se despierta una voluntad de consumirlos entre los miembros del grupo de destino” (EVEN-ZOHAR, 2007, p. 104). Por otra parte, un sistema literario doméstico puede importar repertorios para legitimar-conservar los propios canonizados.

Even-Zohar se limita a describir los procesos de las operaciones derivadas de las relaciones entre sistemas literarios desiguales, sin atender las veces en que las transferencias suceden entre dos sistemas que, en el contexto de la literatura mundial, no serían centrales, pero de ninguna manera serían menores cuantitativa y cualitativamente, puesto que poseen sistemas literarios estables, poseen un sólido y reconocido patrimonio literario, han forjado tradiciones y comprenden un enorme mercado con millones de lectores, tales como los de México y Brasil, dos de los sistemas literarios más importantes de Iberoamérica.

Las transferencias entre sistemas literarios de esta naturaleza no obedecen a los casos contemplados por Even-Zohar. La traducción, una de las estrategias de consagración de obras y autores más valoradas en el sistema literario, lejos está de ser una mera importación propicia para la adopción, la innovación o legitimación de repertorios internos. De ahí la insistencia de ponderar el papel de los traductores:

La historia literaria, tal como se aborda normalmente, impide comprender el papel real y crucial que desempeñan los traductores en el universo literario mundial [...] el trabajo de consagración y literarización que cumplen los traductores y los descubridores, que sólo puede captarse a través del diseño general de la estructura mundial de la literatura –y de las relaciones de fuerza que la caracterizan–, siempre se silencia, se olvida o, simplemente, se desconoce. (CASANOVA, 2001, p. 191)

Los sistemas literarios se dinamizan con la traducción, ya sean exportadores o importadores de repertorios. Las literaturas cuya lengua no es alguna de las que dominan el mercado literario internacional pueden verse marginadas, ser escasamente reconocidas o parcialmente reconocida por una trayectoria individual. Con la literatura brasileña esto es claro con autores de la talla de Machado de Assis, Eça de Queirós, Mário de Andrade, y, en el ámbito del ensayo y la crítica, Antonio Cândido, cuyos aportes han sido poco traducidos al inglés o francés (CASANOVA, 2001, p. 360). Esta condición, sin duda, acentúa la mirada eurocéntrica, como la del sociólogo Howard Becker quien afirma que el trabajo de Cândido es “prácticamente desconocido en el *extranjero*” (Citado por CASANOVA, 2001, p. 360), entendiendo que para Becker el extranjero es el centro del sistema-mundo: Estados Unidos junto con algunos países europeos.

Carlos Espinosa Domínguez, llega a conclusiones similares, cuando revisa la recepción de la obra de Machado de Assis en Latinoamérica y la califica de “pobre” porque “se pone de manifiesto [...] el escaso material crítico que sobre él existe en nuestro idioma” (ESPINOSA DOMÍNGUEZ, 2010, p. 74). Tal desconocimiento de Machado no sólo se debe a

su origen pues lo compara con los casos de Paulo Coelho o Clarice Lispector bastante bien conocidos en el “extranjero” gracias al empuje comercial de las editoriales.

### Consideraciones finales

Entre los factores que han condicionado las relaciones literarias entre México y Brasil encontramos que las políticas de apoyo a la traducción, así como el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación en las tres últimas décadas, incentivaron la producción. Las antologías se publicaron en 2001, 2012 y 2013.

Un segundo factor que ha relegado la presencia de la literatura brasileña en México y, en general, en Hispanoamérica, por lo menos, ha sido la falta de un proyecto cultural común entre los países lusófonos que constituyen una población de más de 200 millones, tal como lo señalaron Alzira Bum y Oliveira. Esta situación de la lengua, sumado a las fuerzas económicas, acentúan la desigual circulación del capital simbólico que señalamos. En el caso específico de México resulta clara esta desigualdad simbólica cuando la traducción y publicación del cuento brasileño ha recaído únicamente en instituciones públicas. La producción, además, está centralizada en una institución, como la UNAM, en la que convergen agentes y centros productores, así como la crítica que determina el canon. No hay participación del sector editorial privado, ni de agentes miembros de otras instituciones. Condiciones que, creemos, dan cuenta de esta la desigual circulación simbólica.

Tanto la UNAM como la UV, por su trayectoria e historia y nivel de influencia, son instituciones que contribuyen en la legitimación de un autor, un repertorio o, en este caso, de una literatura, en específico, del cuento brasileño, lo que facilita su inclusión dentro del sistema central, metropolitano de México. Las antologías no son un producto de consumo masivo, ni siquiera de un consumo indirecto como sucede con muchas obras canonizadas, sino sólo son para un pequeño grupo de consumidores que pueden ubicarse en las propias instituciones educativas, centros culturales de las embajadas o en la academia, especialistas y críticos.

Los elementos implicados en la relación intersistémica son la institución, el repertorio, el productor, el consumidor, el mercado y el producto. La antología es un producto y un repertorio en el que convergen estos elementos y genera actividades. Los antologadores-productores tienen una injerencia fundamental para el establecimiento y la generación del “volumen de actividad”, como lo pudimos apreciar en la figura de Valquiria Wey. Profesora de la UNAM que ha publicado antologías, traducido literatura brasileña,

formado traductores, creado espacios productores, elaborado proyectos de investigación de la literatura brasileña y conseguido los recursos necesarios para esos proyectos, algunos de los cuales han sido destinados para la publicación de dos de las antologías analizadas.

Finalmente, vimos que la transferencia es un proceso inherente a la actividad de traducción en un sistema literario, pero esta transferencia no sólo se realiza para innovar el canon o para estimular la producción. La transferencia del sistema literario brasileño al sistema literario mexicano, a través de las antologías, se da con el canon de cuentistas, la evidencia literaria para futuros estudios históricos del cuento iberoamericano y en la formación de traductores.



## Referências

- AGUDELO OCHOA, Ana María. «Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura.» *LINGÜÍSTICA Y LITERATURA* (2006): 135–152.
- ALBANO, Sebastião Guilherme. «Reseña de Nado Libre. Narrativa brasileña contemporánea.» *De Raíz Diversa* 2 enero–junio.3 (2015): 249–257.
- ALZIRA BRUM, Maria y Nelson de Oliveira. *90–00: Cuentos brasileños contemporáneos*. Trads. Alan Mills y José Luis Sansáns. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012.
- BARBARA, Vanessa y et. al. *Cuentos en tránsito. Antología de narrativa brasileña*. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- CASANOVA, Pascale. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. «Andanzas póstumas: Machado de Assis en español.» *Caracol* 1 (2010): 65–85.
- . «Andanzas póstumas: Machado de Assis en español.» *Caracol* 1 (2010): 65–85.
- EVEN–ZOHAR, Itamar. *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2007.
- GARCÉS LARREA, Cristóbal. *Narradores brasileños contemporáneos*. Bogotá: Ariel, 1974.
- JOZEF, Bella. *Antología general de la literatura brasileña*. Trad. Bella Jozef. Ciudad de México: FCE, 1995.
- LÁZARO IGOA, Rosario. «El universo de las antologías de poesía brasileña en traducción al castellano.» *1611 Revista de Historia de la Traducción* 8 (2014): 1–9.
- LONDOÑO VÉLEZ, Santiago (selección). *Cuentos brasileños del siglo XIX*. Trad. Elkin Obregón. Bogotá: Norma, 1992.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquin Maria y et. al. *Ficções: ficciones desde Brasil. Edición conmemorativa de Brasil como país invitado a la 25a feria internacional del libro de Bogotá 2012*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes–Idartes; Alcaldía Mayor de Bogotá; Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte; Secretaría de Educación del Distrito., 2012.
- . *Cuentos brasileños: selección*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1972.

MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. *La literatura brasileña en los años 60 desde Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. Vol. 5. Sao Paulo: Cuadernos PROLAM/USP, 2003.

PENTEADO, Flávio Rodrigo y Jorge Uribe. *Primero de mayo y otros cuentos. Mário de Andrade*. Trad. Jorge Uribe. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018.

PEREIRA, María Antonieta. *Vereda tropical. Antología del cuento brasileño*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

PESERO, Carlos Alberto (Selección, traducción, estudio preliminar y notas). *Cuentos del Brasil. Antología*. Argentina: Kapelusz, 1996.

PIUCO BIGLIA, Francielle. «Introducción a la recepción de la literatura brasileña en España: de Juan Velra a la 'Revista de Cultura Brasileña' (1962–1971).» *1611 Revista de Historia de la Traducción* 9 (2016): 1–9.

REYES, Alfonso. «Teoría de la antología.» *Obras completas. T. XIV*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962. 137–141.

RODRÍGUEZ MUÑOZ, Consuelo y Carlos López Márquez. *Nado Libre. Narrativa brasileña contemporánea*. Ciudad de México: UNAM, 2013.

SÁNCHEZ CARBÓ, José. «El cuento mexicano reciente en el sistema literario (1979–2014): las contradicciones de una práctica masiva.» *Cerrados. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura* 38 (2014): 193–215.

---. «La uniformidad de la abundancia. Antologías y compilaciones de la narrativa en Puebla (2000–2013).» Badillo, Alejandro. *Ficciones en fuga. Narrativa breve desde Puebla*. Puebla: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, 2014. 135–150.

VV. AA. *Antología del cuento brasileiro: la múltiple realidad brasilera, a través de sus mejores narradores clásicos y contemporáneos*. Trad. Abelardo Gómez Benoit. Lima: Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, 1962.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2004.

---. *Universalismo europeo*. Trad. Josefina Anaya. Ciudad de México: Siglo XXI, 2007.

WEY, Valquiria. *Cuento brasileño contemporáneo. Antología general*. Ciudad de México: SEP/UNAM, 1983.

—. *El arte de caminar por las calles de Río y otras novelas cortas*. Ciudad de México: UNAM, 1997.

—. «La condecoración "Ordem do Rio Braco" a la maestra Valquiria Wey.» *Filosofía y Letras. Boletín* (1994): 17-19.

—. *Nueva antología del cuento brasileño contemporáneo*. 2. Ciudad de México: UNAM, [1996] 2001.

Entre la *Bêtise* y la *Abjeção*: fatalidad y redención en *Historias de amor*, de Rubem Fonseca

Between the *Bêtise* and the *Abjeção*: fatality and redemption in *Historias de amor*, from Rubem Fonseca

---

Felipe Adrian Ríos Baeza

Universidad Anáhuac Querétaro

<https://orcid.org/0000-0001-9449-4651>

Recebido em: 06/06/2019

Aceito para publicação em: 25/08/2019

---

## Resumen

Este trabajo propone el análisis y la interpretación de elementos, como la fatalidad y la redención, que constituyen los siete cuentos de *Historias de amor* (edición brasileña, 1997; edición mexicana, 2009), del escritor Rubem Fonseca apoyándose en algunas nociones del psicoanálisis de Jacques Lacan y de la filosofía de Martin Heidegger. De esta forma, este ensayo explora cómo los personajes de *Historias de amor* parecen desesperarse, erotizarse, fanatizarse, viajar y tener experiencias límite justamente porque saben (o intuyen) que en el centro de toda experiencia vital lo que aparece, intermitentemente, es el sufrimiento

**Palabras clave:** Rubem Fonseca, *Historias de amor*, angustia, *das Ding*, literatura comparada.

---

## Abstract

*This work proposes the analysis and interpretation of elements like fatality and redemption, that constitute the seven stories of *Historias de amor* (Brazilian edition, 1997; Mexican edition, 2009), from writer Rubem Fonseca, using some concepts of Jacques Lacan's psychoanalysis and Martin Heidegger's philosophy. In this way, this essay explores how the characters from *Historias de amor* seem to despair, eroticize, fanatize, travel and live experiences to the limit precisely because they know (or sense) that at the center of every vital experience what appears, intermittently, is suffering.*

**Keywords:** Rubem Fonseca, *Historias de amor*, anguish, *das Ding*, comparative literature.

## 1. Más allá de la localización idiomática

Así como ocurre con la literatura expansiva de autores de la talla de César Aira, Roberto Arlt, Mario Valdivinos o Roberto Bolaño, organizar críticamente la obra del nonagenario y prolífico escritor brasileño Rubem Fonseca (Juiz de Fora, Minas Gerais, 1925) resulta, cuando menos, una tarea de breves singulares. Las distintas compilaciones de sus cuentos y *nouvelles* aparecidas en España, México y Colombia han cumplido con el justo propósito del muestreo literario de un nombre imprescindible para la literatura iberoamericana de los últimos cincuenta años. Pero salvo contadas excepciones<sup>1</sup>, en el mundo de habla hispana existe todavía una asignatura pendiente desde el punto de vista crítico. A saber, ¿cuáles son las líneas maestras que definen su legado que, al decir de críticos también brasileños, como Alfredo Bosi (1978) o Antonio Candido (1989)<sup>2</sup>, se adscribe a la corriente llamada realismo “brutalista” o “feroz”? ¿Cómo constituir el sistema literario de este escritor fundamental para ubicar, en centros y órbitas bien definidas, sus 16 volúmenes de cuentos, sus 11 novelas y demás papeles editados o dispersos? ¿Es capaz la novela negra, o el género neopolicial, de dar significación a toda su propuesta, pensando, por ejemplo, en títulos disímiles al *thriller* como *El salvaje de la ópera* (1994) o *Historias de amor* (1997)?

En septiembre del año pasado, la editorial barcelonesa Tusquets publicó el último tomo de los *Cuentos completos*, cerrando la recopilación de todas las piezas breves que van desde *Los prisioneros* (1973) hasta *Amalgama* (2013). El puente lingüístico entre Brasil y el mundo hispano estuvo, nuevamente, a cargo de los reconocidos traductores Rodolfo Mata, investigador oriundo de la Ciudad de México, y Regina Crespo, profesora brasileña radicada en la misma ciudad, quienes desde la década de 1980 se han impuesto la empresa de verter al español, para diversos consorcios, la obra desbordante de Fonseca. Así, al lado de títulos imprescindibles aparecidos bajo éste y otros sellos editoriales, como el afamado

---

1 Para una comprensión más acabada de la recepción de Rubem Fonseca entre los lectores hispanoamericanos y españoles, puede verse: Amir Valle, “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana” (2007); Clemens A. Franken Kurzen, “Rubem Fonseca y su detective-abogado” (2009); Víctor Manuel Ramos Lemus “Actualidad del realismo feroz: a propósito de la obra de Rubem Fonseca” (2009); y el estudio más organizativo y panorámico hasta la fecha, el de Romeo Tello al comienzo de la edición de Alfaguara de Los mejores relatos: “La violencia como estética de la misantropía en la obra de Rubem Fonseca” (1998, pp. 4–16): “Sus novelas y cuentos pertenecen a una de las tradiciones más ricas de la literatura, aquélla que cuestiona con actitud crítica la problemática existencia del hombre en las sociedades modernas. Cuestionamiento, humor irónico y actitud crítica son algunas de las características de la prosa de Fonseca; características que en sus libros dan lugar a una de las propuestas expresivas más admirables de la narrativa de todos los tiempos: la ambigüedad” (TELLO, 1998, p. 15).

2 Cfr. Alfredo Bosi, “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, en *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1978. pp. 7–22; y Antonio Candido. *A nova narrativa*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

*El caso Morel* (Bruguera, 1978, traducción de Carlos Peralta), *Los mejores cuentos* (Alfaguara, 1998, traducción de Romeo Tello Garrido) o *Mandrake, la Biblia y el bastón* (Norma, 2006, traducción de Elkin Obregón), la editorial mexicana Cal y Arena, junto a la dupla Mata-Crespo, se ha dado a la tarea no sólo de realizar primeras ediciones de algunos libros inéditos del brasileño, sino de proponer ediciones alternativas a las ya circulantes, con el eximente de una localización singularmente mexicana.

Es el caso, por ejemplo, de *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* (Cal y arena, 2007), traducida luego en Chile por Tajamar Ediciones, como *Vastas emociones y pensamientos imperfectos* (2009); e *Historias de amor* (Cal y Arena, 1999), traducida posteriormente por Norma Colombia, en 2001, pero revisada por Cal y Arena en 2009, proponiendo una edición más cercana al lector mexicano y empatándola, en el mismo volumen, con una traducción de *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997). Cal y Arena la propuso como *Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro* (1999), en lugar de la colombiana *Y de este mundo prostituto y vano sólo quise un cigarro entre mi mano* (2001).

Es sobre este libro de relatos, *Historias de amor*, que nos ocuparemos en este ensayo. Junto con la perspectiva de ir armando la “constelación Fonseca” que estas pequeñas estrellas han ido dejando en el lector hispanoparlante, sería interesante, también, realizar un estudio genetista y comparatista de las distintas traducciones al castellano, venidas desde España, Colombia o Chile, y analizarlo con el trabajo de Mata y Crespo en Cal y Arena para una valoración profunda de dicha localización. Allí, una de las mayores singularidades que pueden notarse es que las distintas expresiones coloquiales y argots brasileños utilizados por Mandrake y otros personajes decididamente marginales, han sido adaptadas con toda premeditación a la jerga popular mexicana y no neutralizadas para un español global de América Latina (mismo que pragmáticamente no existe, salvo abstracción en manuales de automóviles, teléfonos y electrodomésticos), como sucede con otras ediciones. Desde nuestro punto de vista, esta decisión de Mata y Crespo resulta un acierto, al mostrar personajes vivos en su intercambio lingüístico y entorno social.

Algunas muestras dan toda la medida de lo anteriormente dicho: en el cuento “Viaje de bodas”, de *Historias de amor*, por ejemplo, la oración: “Durante a viagem serviram iogurte, pao e manteiga numa bandeja de isopor” (1997, p. 32) se ha traducido para Cal y Arena como: “Durante el viaje sirvieron yogurth, pan y mantequilla en *una charola de unice!*” (2009, p. 40. La cursiva es nuestra); mientras que en “El ángel de la guarda”, la pregunta: “Um marido escroto aterrorizando a mulher histérica para fazer ela se matar e o puto ficar com a grana?” (1997, pp. 22–23), se ha traducido como: “¿Un marido hijo de puta que aterrorizaba a su mujer histérica para hacer que ella se matara y *el cabrón se*

*quedara con la lana?*” (2009, pp. 28–29. La cursiva es nuestra); finalmente, en “El amor de Jesús en el corazón”, el siguiente diálogo de los policías Guedes y Leitão:

“Você matou o cara!”

“Ele reagiu.”

“A melalhinha foi dada a ele pela menina.”

“Ele reagiu.”

“Reagiu merda nehuma!”

“Bem–aventurados os que têm fome e sede de justica” (1997, p. 56).

Tomará este cariz en mexicano:

“Mataste al tipo carajo!”

“Se resistió.”

“La niña le regaló la medallita.”

“Él se resistió.”

“No se resistió *ni qué la chingada.*”

“Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia.” (2009, p. 68. La cursiva es nuestra).

Como se señalaba, queda a consideración de los estudiosos de dichos ámbitos la valoración positiva o no de esta particular localización, pensando en los entrecruces y espacios comunes que se han establecido últimamente entre la literatura brasileña y la literatura mexicana. Este estudio que proponemos, más que comparatista, será analítico y se centrará en la interpretación de elementos, como la fatalidad y la redención, en los siete cuentos que componen *Historias de amor*. La razón es que estos relatos parecen salirse de la habitual lógica neopolicial de sus narraciones anteriores y sucesivas. Aunque cuentos como “El amor de Jesús en el corazón” o “*Carpe Diem*” se muestren armados con algunos de los códigos más visibles del género, estos serán intervenidos por un narrador habilidoso para torcerlos hacia algo más inquietante. Por eso, en un principio, nos sumamos a las opiniones del crítico José Miguel Oviedo, quien argumenta que:

Es bien sabido que sus relatos siguen generalmente el formato narrativo del llamado género negro y el thriller, asociados con la ficción de entretenimiento. Pero, en las manos de Fonseca, esos géneros sufren una distorsión estética y se convierten en vehículos para explorar los abismos de la abyección humana, la absoluta ruindad moral y la angustiada experiencia de vivir en una sociedad como la nuestra. (2003, párr. 2)



De acuerdo. Pero hay una pregunta obligada: ¿de dónde proviene esa ruindad moral advertida no sólo por Oviedo, sino por otros ensayistas *del lado de acá*, como Enrique Héctor González (2004) o Bernardo Esquinca (2006)<sup>3</sup>? ¿Se trata de una descripción, sin más, de los fondos a los que Fonseca estuvo habituado cuando era abogado criminalista y administrador antes de dedicarse de lleno a la literatura, donde, como dice Romeo Tello, estuvo “litigando [...] en favor de los desgraciados que caían en manos de la justicia, generalmente negros, sin dinero y sin dientes” (TELLO, 1998, p. 5)?; o bien, ¿se trata de una exploración más honda de la condición humana, realizada con insignes armas estéticas, donde el amor no es redentor sino que puede llevar también a la abyección y a la crueldad?

En este artículo intentaremos mostrar, apoyándonos en algunas nociones del psicoanálisis lacaniano y de la filosofía heideggeriana, que los personajes de *Historias de amor*, de Rubem Fonseca, parecen desesperarse, erotizarse, fanatizarse, viajar y tener experiencias límite justamente porque saben (o intuyen) que en el centro de toda experiencia vital lo que aparece, intermitentemente, es el sufrimiento. Los periplos de estos personajes tenderían a afirmar la máxima de que en el núcleo mismo de la vida lo que está es posibilidad del dolor. Es ésa posibilidad la que, lamentablemente, fagocitará a varios de ellos hacia el vacío y la fatalidad, mientras que a otros, que consiguen escapar con diversas estrategias, los redimirá hacia situaciones más favorables.

Es importante hacer notar, de entrada, que ante esa realidad – el dolor ineludible –, los protagonistas de Fonseca parecen conscientes y no se quedan solamente con la opción de la desestructuración: habrá cuentos, como “Viaje de bodas” o “*Carpe Diem*”, donde serán capaces de hacer un verdadero malabar existencial para alejarse de aquel agujero que los llama a la devastación.

## 2. Alrededor todo, al centro nada: una aproximación filosófica–psicoanalítica

No solamente aquellos personajes que están en permanente contacto con los bajos fondos criminales (como los detectives Guedes y Leitão, del cuento “El amor de Jesús en el corazón”) aparecerán con una tremenda conciencia para rectificar lo arriba afirmado: la arquitectura de la vida cotidiana (por ejemplo, el cobijo que da el dinero y el lujo para Roberto y Paula, en “*Carpe Diem*”; los ritos del monasterio para la niña Dora, en “Familia”;

---

3 Cfr. Enrique Héctor González, “Imprescindible precisión”. Letras Libres, 30 abril 2004. Disponible en: <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/imprescindible-precision>>; y Bernardo Esquinca, “El rey Mandrake”. Nexos, 1 de septiembre de 2006. Disponible en <<https://www.nexos.com.mx/?p=12016>>.

el matrimonio por amor entre Adriana y Maurício, en “Viaje de bodas”; la protección que recibe Soraia Gonçalves por parte del matón Zinho, en “Ciudad de Dios”, etcétera) alcanza a ser apenas una débil fachada para contener aquel centro angustioso, capaz de desvanecer toda estabilidad frágilmente construida. “En el centro del texto/ está la lepra” (BOLAÑO, 2007, p. 164), versaba un amargo poema de Roberto Bolaño. Pues en este volumen de cuentos, en el centro del texto, y de la vida misma, está la nada. La noticia de aquella acechancia, que merodea y parece siempre estar a pasos de abalanzarse sobre los protagonistas, provoca *angustia*, al modo en que Martin Heidegger pensó dicha noción (*Angst*): “La nada es la completa negación de la totalidad de lo ente. ¿Acaso esta característica de la nada no apunta ya en esa dirección desde la que precisamente es ella la única que puede salir a nuestro encuentro?” (2009: 22). Mediante esa angustia ante la nada, señala Heidegger, el individuo nota que *existe*, al tratarse de un encuentro fundamental, evitando así que se conciba como una entidad.

Es bien sabido que Heidegger pretende pensar y hacer aparecer el “ser” en medio de aquellos entes que, a su vez, lo han entificado (palabras, conceptos, ideas fijas, definiciones); por lo tanto, como afirma en *Qué es metafísica*:

La angustia revela la nada.

“Estamos suspensos” en la angustia. Dicho más claramente: es la angustia la que nos mantiene en suspenso, porque es ella la que hace que escape lo ente en su totalidad. Ése es el motivo por el que nosotros mismos –estos existentes seres humanos– nos escapamos junto con lo ente en medio de lo ente [...]. Aquí, en la conmoción que atraviesa todo ese estar suspenso, en el que uno no se puede asir a nada, ya sólo queda el puro ser–aquí. (2009, p. 27)

Ese “estado de suspensión”, único, singularísimo, que pone frente a todo sujeto su propia condición de hombre, se asemeja a ese instante irrestricto en el cual los personajes de *Historias de amor* saben que están viviendo un momento de inflexión de sus vidas. Como angustia, por supuesto, “no estamos aludiendo a esa temerosa ansiedad que tan frecuentemente acompaña al miedo el cual después de todo aparece con extrema facilidad”, al decir de Heidegger: “La angustia es algo fundamentalmente diferente del miedo [...]; la angustia no permite que aparezca semejante estado de confusión. Por el contrario, más bien la atraviesa una calma muy particular” (2009, pp. 25–26). Esa calma, como veremos, se logra, en algunos cuentos, avanzando hacia lo profundo de esa nada o bien, en otros, apartándose triunfalmente de ella.

No obstante, es necesario complementar esta *Angst* heideggeriana con ciertas nociones útiles del psicoanálisis, pues aunque dicha aparición de la nada parece constitutiva del sujeto, la filosofía de Heidegger no consigue explicar por qué está allí,

siempre intermitente, siempre agazapada, interpelando a los individuos. Ya en la teoría freudiana se hacía presente una noción inherente a la formación del sujeto, casi *per negationem*, y que se vinculaba con un núcleo atávico y reprimido: *das Ding*<sup>4</sup> (traducido en español como la *Cosa*). Esa *Cosa* representa los deseos primarios incestuosos para con la madre, que deben quedar clausurados para que podamos volvernos precisamente sujetos sociales. Alrededor de ese vacío, o *agujero negro*, es que se articulará la personalidad del sujeto. Todo este ámbito es el que, luego, Jacques Lacan denominará provechosamente para su teoría como lo *Real*, señalando que el *das Ding* “es aquello en torno a lo cual se organiza todo el andar del sujeto” (LACAN, 2011: 67). Esto deviene de suma importancia para analizar los relatos de Fonseca, porque para la teoría lacaniana de la creación estética, “todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío” (*Ibíd.*, p. 160).

Lo que todo modelo semiótico de representación (signos lingüísticos, texturas esculturales, colores pictóricos, imágenes cinematográficas, etc.) intentará hacer es *aproximarse*, bordear ese agujero para observar, mirando sesgadamente (porque de manera directa resultaría insoportable) cómo es dicha *Cosa* y qué se ha quedado decantado de lo Real en la personalidad de cada individuo: “El objeto está instaurado en cierta relación con la Cosa destinada a la vez a delimitarla, presentificarla y a ausentificarla” (*Ibíd.*, p. 174). “A fin de cuentas”, acabará diciendo Lacan, “sin algo que lo alucine como sistema de referencia, ningún mundo de la percepción llega a ordenarse de modo valedero” (*Ibíd.*, p. 68).

Por lo tanto, para aglutinar la teoría aquí presentada, se puede afirmar que a los protagonistas de estos siete cuentos les sale al encuentro dicha angustia (*Angst*) por pérdidas, sufrimientos, venganzas, rencores, crímenes, despechos y desilusiones. Es esa experiencia la que los mantiene “en suspenso”, alertando la nada que los llama; algunos, como Soraia Gonçalves o el policía Leitão, se asomarán a dicho contenido reprimido, difícil de hacer notar, y se querrán alejar bruscamente con fatídicas consecuencias. Otros, como los recién casados Maurício y Adriana y los amantes Roberto y Paula, sabrán superponer, en cambio, determinadas ficciones o simbologías privadas a esa instancia, con el fin de apartar la mirada de ese *das Ding*.

El mismo epígrafe que usa Fonseca para este libro, atribuido al escritor francés Jean Anouilh, ya es suficientemente elocuente para explicar este doble enfoque, heideggeriano

---

4 Cfr. Sigmund Freud, “El discernir y el pensar reproductor”, en Proyecto de psicología (Obras completas, vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 375–372); y “La negación” (Obras completas, vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, pp. 249–250)

y lacaniano: “Existe el amor, claro. Y existe la vida, su enemiga” (FONSECA, 2009, p. 11). La vida vivida sin componentes imaginarios, por tanto, más que redimir, genera angustia y acerca a lo Real; habrá que inventar otra cosa, entelequias y abstracciones (como el amor) para alejarse de allí o acercarse y ser devorados de una vez por todas.

### 3. Violencia amorosa: El análisis de los relatos

En todos los relatos de *Historias de amor*, de Rubem Fonseca, no sólo se exploran las diversas formas de amar, sino la radicalidad de dicha experiencia amorosa, enfrentada, sobre todo, a la muerte, a la venganza o a la pérdida.

Desde el punto de vista estructural, y creemos que no es casualidad, cada relato va subiendo la apuesta acumulativa: mientras los primeros, como “Betsy” (2 páginas), “Ciudad de Dios” (3 páginas) y “Familia” (6 páginas) se arman casi con una contención hemingwayana – haciendo honor a su contraportada: “Los cuentos concentran a veces una brevedad exquisita pero rotunda, verdadera labor de orfebre” (Cal y Arena, 2009: contraportada); los últimos relatos, “El amor de Jesús en el corazón” (16 páginas) y “*Carpe Diem*” (45 páginas), expanden sus argumentos para que el lector halle, en sus subtramas más que en los detalles, una interpretación acabada. *Historias de amor* está construido, pues, como un conglomerado de ejercicios narrativos realizados por una mano maestra. No es casualidad que el primer relato de 3 páginas empiece en una casa diminuta, y con una situación muy íntima, y que dicha espacialidad se vaya ensanchando, pasando de una casa (“Betsy”) a una favela; luego, de una favela (“Ciudad de Dios”) a un monasterio; de un monasterio (“Familia”) a una finca; de una finca (“El ángel de la guarda”) a un paisaje silvestre (“Viaje de bodas”); para, finalmente, desembocar a un espacio simbólico capaz de contener a todos los demás y que nunca deja de flexibilizar sus fronteras: el de la ficción artística (“*Carpe Diem*”), simbolizado por el guion cinematográfico.

Veamos estas características narrativas, acompañadas por las filosóficas y psicoanalíticas antes descritas. En “Betsy”, por ejemplo, el relato más corto y también el que aparece narrado de manera más tangencial, encontramos a un hombre que, tras regresar de un viaje, se da cuenta de que su objeto de amor ha enfermado irreversiblemente. El cuento arranca así: “Betsy esperó a que el hombre regresara para morir” (2009, p. 13), dando cuenta dicha angustia que “suspende”, planteada más arriba, pero que, además, parece una cara alternativa, un gesto colindante de aquel hilo que los une y que en el libro se nombra como *amor*. ¿Quién es realmente Betsy? Dicha información

no se deja saber hasta el desenlace del relato. Pero antes, la testificación de su muerte permite asomarse a ese vacío, a esa posibilidad siniestra de desestructuración personal:

Estiró el cuerpo todavía más y suspiró, una exhalación fuerte. El hombre pensó que Betsy había muerto. Pero algunos segundos más tarde emitió otro suspiro. Horrorizado con su meticulosa atención, el hombre contó, uno por uno, todos los suspiros de Betsy. (*Ídem*).

Esa resistencia a la muerte, que en el fondo es una resistencia a dejar un vacío irreparable para el hombre que se ama, bordea cierta definición del amor, pero de manera amarga. “La casa jamás había estado tan vacía y triste” (2009, p. 14) se describe en el momento más hondo de la acechancia del *das Ding* y, por lo tanto, de lo inaceptable de la situación<sup>5</sup>. Dicha evidencia del amor mudo, privadísimo y sin testigos, se modifica bruscamente para el lector cuando el hombre toma y oculta el cuerpo de Betsy: “Por fortuna, el hombre no había tirado la caja de cartón de la licuadora. Volvió a la recámara. Cuidadosamente colocó el cuerpo de Betsy dentro de la caja. Con la caja bajo el brazo caminó hacia la puerta. Antes de abrirla y salir, se secó los ojos. No quería que lo vieran así” (2009, p. 14).

¿Es Betsy una perra, una gata, otra mascota tan pequeña capaz de caber en una caja de cartón? Lo cierto es que, sin afirmar que su amor por Betsy se acaba, lo que este hombre hace es apartar el objeto de dicho amor, cercando así la Cosa con dos elementos, uno tangible y otro simbólico. Primero, esconde el cuerpo en una caja que, sin más, será triturada por el camión de la basura; y segundo, se seca los ojos para que nadie vea que ha llorado por esa pérdida, conteniendo, con convenciones sociales ya establecidas (la vergüenza, el pudor) la angustia que, de embargarlo plenamente, sería capaz de devastarlo.

Caso distinto es el del relato “Ciudad de Dios” (cuento que guarda, no sólo a nivel del paratexto, sino también a nivel temático, ciertas semejanzas con la novela de Paulo Lins del mismo año, 1997, llevada luego al cine por Fernando Meirelles y Kátia Lund en 2002). Aquí la forma del amor amplía su radio de acción, y del entorno cerrado de un hombre y su mascota en una casa pequeña se pasa al de una favela en Jacarepaguá, barrio de la zona poniente de Río de Janeiro. Hay dos historias aquí que se cruzan en la persona

---

5 El ensayista Gerardo Escalante tiene una lectura justa de este cuento, que puede emplearse para atender, también, a los restantes seis: “Amor mitológico —de engaño, huida y metamorfosis—, amor cronofóbico, visual, pasivo, lésbico —anticonvencional—, omnipotente; amor de oficina, promiscuo, visceral, impersonal y funcional. Fonseca define a sus personajes a través de estos estados emotivos, pues esta es la forma en como ellos interpretan lo cotidiano, en como expían y trascienden los planos de lo público y lo privado: Betsy fallece por una enfermedad terminal, pero ante su degradación física (entendamos transmigración) ‘el hombre’ que la ha acompañado durante 18 años, lleva al exterior la evidencia de un amor mudo, encerrado” (2010, párr. 2).

de Soraia Gonçalves. En el presente del relato, Soraia es la abnegada mujer de Zinho, capo del tráfico de drogas en Ciudad de Dios, pero antiguamente ha sido la amante intensísima de un tal Rodrigo, de Taquara, que la ha dejado por otra. Tras una noche de sexo, en la que aparentemente Soraia está allí sólo para complacer –“Zinho era rápido y brusco y después de cogerse a la mujer le daba la espalda y se dormía. Soraia era callada y no tenía iniciativa, pero Zinho la quería así, le gustaba que lo obedecieran en la cama como lo obedecían en Ciudad de Dios” (2009, p. 15)–, le pide a Zinho un favor:

“¿Serías capaz de matar a una persona por mí?” [...]. Es un niño de siete años. ¿Has matado algún niño de siete años? [...].”

¿Por qué quieres matar a un negrito de siete años?”

“Para hacer sufrir a su madre. Ella me humilló. Me quitó a mi novio. Me hizo menos, a todo el mundo le decía que yo era una burra. Luego se casó con él. Ella es rubia, tiene ojos azules y se cree lo máximo.”

“¿Quieres vengarte porque te quitó a tu novio? Todavía te gusta ese puto, ¿verdad?”

“Sólo me gustas tú, Zinho, eres todo para mí, ese mierda del Rodrigo no vale nada, sólo siento desprecio por él. Quiero hacer sufrir a la mujer porque me humilló, me llamó burra delante de todos.” (2009, p. 16)

Aquí es donde aparecen entremezclados, provocando un efecto espeluznante, los afectos y las abyecciones. La venganza que desea perpetrarle una mujer a otra pasa por hacerla sufrir a través de la muerte de su hijo inocente, utilizando a Zinho, a quien le finge, sin reparos, un amor que no siente. Luego de cerciorarse de que el niño ha muerto de manera espantosa, Soraia precipita el final del cuento de una forma inesperada. Lo que se denota allí no es compasión por el fallecimiento de un ser que pone al lector cara a cara con el horror más dilapidante –“En la madrugada le quebraron los brazos y las piernas, lo cortaron todo y después lo tiraron en la puerta de la casa de su madre. Ya olvídate de esa mierda” (2009, p. 17)–, sino la evidencia de la inutilidad de esa muerte para su propósito más recóndito, que es recuperar a Rodrigo:

Zinho tenía un sueño pesado. Soraia se quedó despierta oyendo roncar a Zinho. Después se levantó y tomó un retrato de Rodrigo que mantenía escondido en un lugar que Zinho nunca descubriría. Siempre que Soraia miraba el retrato del antiguo novio, durante todos aquellos años, sus ojos se llenaban de lágrimas. Pero ese día las lágrimas fueron más abundantes.

“Amor de mi vida”, dijo, apretando el retrato de Rodrigo contra su corazón sobresaltado. (2009, p. 17)

El caso de Soraia es contrario al del hombre en “Betsy”. Éste, al secarse las lágrimas, confía en que la angustia y tristeza que le produce la muerte de la mascota podrán ser cercadas y atenuadas por las convenciones sociales (deshacerse del cuerpo, volver a hundir la cabeza en la cotidianidad; otro modo de decir, en clave lacaniana, que lo *Simbólico*

eclipsa lo *Real*<sup>6</sup>). En cambio, Soraia también llora, pero sus lágrimas y su asomo a lo Real no tienen cerco: ha provocado un dolor por venganza que sólo ha empeorado las cosas: ni volverá con Rodrigo y le ha mentado al violento Zinho, marcando con ello quizá un futuro donde también a ella se le apliquen las leyes de la Ciudad de Dios. Su destino es, pues, ser fagocitada por la angustia, lo que narrativamente está trabajado con la interrupción, justo ahí, del relato.

El cuento “Familia”, por el contrario, acaba en sonrisa y no en llanto, aunque para llegar a dicha sonrisa –es decir, a la situación de estabilidad amorosa ya alejada de la angustia– su protagonista, Dora, deberá inconscientemente repetir patrones para ceñir a la Cosa. De inicio la protagonista carga sobre sí el nombre de su madre, Dora, quien ha muerto tras su nacimiento. En lugar de volcarse a la crianza de la hija para cubrir el vacío de la esposa muerta, el padre, Ernestino, se dedica cada vez con mayor ahínco a su empresa, al punto de que “[c]uando Dora cumplió seis años, Ernestino, muy ocupado con sus negocios que no paraban de crecer, inscribió a la niña en un internado de monjas” (2009, p. 19). Sin madre y ahora con un padre que la aparta, la niña se desborda: “Los primeros días fueron terribles. Dora se sentía abandonada y lloraba sin parar [...]. Después de algún tiempo, Dora paró de llorar a diario. Lloraba sólo los domingos cuando su padre la iba a ver” (2009, p. 20). Lo que contiene esta sensación de abandono son los rituales internos del monasterio:

Dora, que había sido criada sin ninguna disciplina por un padre ausente y por nanas descuidadas, apreciaba los ceremoniales de la escuela [...]. Los rituales del colegio – sobre todo las oraciones en latín o en francés, y los cantos gregorianos acompañados por el órgano, en los que todas las alumnas participaban durante las misas dominicales– poseían un esplendor que dejaba a Dora encantada y fascinada. Pero siempre que pensaba en su padre, sentía mucha melancolía y se ponía triste. (2009, pp. 20–21)

---

6 Para que un sujeto pueda avanzar desde el trauma de la cancelación del deseo de la madre hasta su conversión en pleno sujeto social (simbolizado por Lacan con una: \$) necesita que este ámbito, lo Real, sea invadido por el significante (lo Simbólico), en tanto marca de lenguaje, y pueda ubicarse en un sistema social como “hijo”, “hija”, “hombre”, “mujer”... como otro, en suma. El lenguaje siempre es ajeno al niño: es el otro –A: “Autre”– y no se crea, se hereda, teniendo una preexistencia que lo determina. En otras palabras, es necesario que lo simbólico eclipse lo real, produciendo la realidad. Con esto Lacan otorga toda una nueva concepción del sujeto, al invertir el conocido esquema de Ferdinand de Saussure según el cual el significado tenía prioridad sobre el significante, y lo representa como: S/s, para evidenciar que, en realidad, el significado es meramente su efecto.

Por lo tanto, el niño comienza a pautar su comportamiento y a corregir sus balbuceos, a adquirir la “ley del padre” (que se lee como significante), aunque su vínculo con la madre siga siendo incuestionable. Puede verse, inicialmente: “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (En Escritos 1, México: Siglo XXI, 2011, pp. 461–495) y el Seminario 5. Las formaciones del inconsciente (Buenos Aires: Paidós, 2010).

El rito del monasterio elaborado a base de repeticiones cuidadosas (en un recinto que actúa, pues, como lo que Donald Winnicott reconoció bajo el concepto de “madre ambiente”<sup>7</sup>), circunda el esparcimiento del dolor en todas direcciones, dándole la posibilidad a la pequeña Dora de comenzar a estructurarse. A esto ayuda la presencia de Eunice, niña también interna que se vuelve su mejor amiga y con la que comete lo que las monjas llaman *bêtise* (trastadas o chiquilladas). Tanto los rituales monacales como el amorío secreto con Eunice, ya de adultas, le permiten a Dora no ponerse en “posición de madre”, sobre todo cuando ella, ya siendo una mujer, es llamada por un Ernestino enfermo que le plantea: “[N]o quería morirse sin ver a su hija casada y sin gozar la suprema alegría de tener un nieto [...]. Me lo prometes, pidió, así me moriré en paz. Dora se lo prometió, pero pidió algún tiempo para realizar el deseo del padre” (2009, p. 22). Esa noche, Dora busca consuelo en Eunice, quien “había mandado a hacer pantaletas amplias de algodón como las que usaban en el colegio de monjas [...]. [L]as dos hicieron el amor con un ardor. Intenso. Esto sí es *bêtise*, dijo Eunice y las dos se rieron mucho” (2009, pp. 22–23).

Existe, en ese momento del cuento, una segunda angustia: Dora vuelve a sentir la experiencia del abandono cuando el padre desea que se introduzca en un sistema social tradicional: casarse con uno de los empleados de su empresa y tener un nieto que eventualmente herede los negocios. Consciente de esta cosificación y de este utilitarismo patriarcal, Eunice superpone una suerte de tapadera para cubrir este agujero amenazante: las pantaletas de su infancia juntas. Este objeto, simbólico, vuelve a eclipsar lo Real y Dora se aleja de los bordes del abismo. El producto, como se ve, es la risa; misma risa que se procurará extender hasta el final del cuento, cuando urden, de manera elíptica para el lector, que el enfermero que cuida al padre salga de vacaciones y se quede Dora a cargo del padre anciano:

Después de cada una de sus cada vez más raras noches de *bêtise*, las dos amantes volvían siempre a este tema, cómo lograr que Ernestino muriera en paz. Y la manera de resolver este delicado y angustioso problema era siempre la misma, una solución definitiva, que consideraban un gesto de amor absoluto. La muerte es siempre una bendición para los enfermos desahuciados. (2009, p. 23).

Aunque en el entierro Dora y Eunice, se dice, “lloraron mucho” (2009, p. 24) y que “el sufrimiento de Dora fue tan grande que tuvo que ser internada en un hospital para recuperarse” (*Ídem*), al final hay un alejamiento definitivo: las mujeres adoptan un niño al que le ponen Ernestino, que crece y, se señala, “era igualito a la madre” (*Ídem.*), final de relato que puede leerse como el desbaratamiento de un mal conjuro: a este Ernestino sí es

---

7 Cfr. Donald Winnicott, *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador: Estudios para una teoría del desarrollo emocional*. Buenos Aires: Paidós, 1993.



posible controlar y modelar; el otro, en cambio, ha sido apartado en extrañas circunstancias.

El siguiente cuento, “El ángel de la guarda”, es una historia donde lo que aparece, de manera pura, es el miedo. Pero su paulatina disipación es lo que alejará a los personajes de dicho abismo de angustia. Éste es el primer relato del libro donde puede verse, al menos en términos generales, la estructura de un *thriller*: un matón es contratado por un hombre llamado Jorge para atormentar a su mujer. Si ella no se suicida antes, entonces tiene la encomienda de asesinarla, en un montaje casi de película de horror. La mujer cree que el hombre la está protegiendo de una amenaza, pero en realidad está coludido con Jorge y con la amante de este último, Sônia, para quebrarle los nervios. Mediante grabaciones de lamentos de almas en pena en el jardín y otros dispositivos, el marido y la amante generan una atmósfera para enloquecer a la esposa. Aparece aquí algo que caracterizará a los siguientes relatos, y es el modo en que, ficticiamente, se trama un entorno para que el otro observe, contra su voluntad, por el agujero terrible de lo Real. El asesino a sueldo, que es consciente del engaño y que le parece cada vez más patético –“¿Un marido hijo de puta que aterrorizaba a su mujer histérica para hacer que ella se matara y el cabrón se quedara con la lana? Ya pasé por una situación más o menos así” (2009, pp. 28–29)–, poco a poco va empatizando con su víctima. Esto puede notarse cuando, sutilmente, el sujeto altera los planes acordados con sus clientes y le quita las balas a la pistola:

Deberías irte a tu apartamento en la ciudad.

Allá es peor. Ya te conté. Tuve que desconectar el teléfono a causa de las llamadas, en medio de la noche, amenazándome. Y en la calle hay gente que me sigue [...].

¿Qué era ese ruido?

Nada.

¿Cómo que nada? Yo lo oí. ¿Piensas que estoy loca?

No.

Sí, sí, tú que piensas que estoy loca.

La mujer me apuntó con el revólver.

Dime la verdad. Piensas que estoy loca. Los cuidadores creían que estaba loca y se fueron por la noche, sin decir nada. Acabo de oír un gemido fuerte, el ruido de un alma en pena como la mía, ¿y me dices que no era nada? ¿Y este revólver que no tiene balas? ¿Así es como me ibas a defender? ¿Con un revólver sin balas?

¿Cómo sabes que no tiene balas?

Me di seis tiros en la cabeza y no pasó nada.

Se me olvidó ponerle las balas. No sé cómo sucedió, soy muy cuidadoso.

Le quitaste las balas porque pensaste que estaba loca y me iba a dar un tiro en la cabeza.

Estoy aquí para protegerte. Vete a dormir. Mañana platicamos. (2009, pp. 26–27)

Se tratará, pues, de una situación donde la compasión y la humanidad, más que el amor o la atracción sexual, interferirán para sabotear los planes iniciales. Al comienzo, el asesino intenta cercar el miedo desbordado de la mujer de manera sensata y cariñosa: “Trata de dormir un poco. ¿Estoy loca? No. Solamente estás muy nerviosa” (2009, p. 28). Y, en un acto de profunda conmiseración, le vela el sueño. A la mañana siguiente la acompaña, ya no como criminal sino como guardaespaldas, por su jardín, y abraza la posibilidad de construir otra trama ficticia dentro de esa trama ficticia al notar su cuarto de herramientas. Para tejer esa otra trama al modo de una caja china, extrae un pico y una pala y les pide a Jorge y Sônia que lo ayuden a cavar una fosa donde supuestamente acabará el cuerpo de la mujer. Estos caen en la trampa, y marido y amante son asesinados y enterrados. Todo acaba de un modo casi heroico:

No sé cómo pagarte lo que hiciste por mí. Me curé. Ya no tengo miedo.  
Curada no estás, pero nadie más te va a llamar por teléfono en medio de la noche, ni nadie más va a seguirte por las calles asustándote.  
¿Cómo te puedo pagar? Debes necesitar dinero.  
Ya recibí mi paga. Pero puedes llevarme en carro hasta la estación de camiones en la ciudad.  
La mujer me llevó en carro hasta la estación.  
Cuando necesites algo, búscame. Dame tu teléfono, dijo ella.  
No tengo teléfono.  
Sônia debe saber cómo encontrarte si te necesito, ¿no? Ella fue muy buena persona al señalarte como mi ángel de la guarda.  
No contesté. La mujer esperó conmigo a que llegara el camión, los dos dentro del carro oyendo la música que a ella le gustaba. El violín no me pareció tan irritante.  
Tomé el camión. Ella agitaba la mano mientras el camión se alejaba.  
(2009, pp. 32–33).

Es interesante cómo la motivación de la compasión verdadera –y no otro tipo de intereses: el hombre no se queda en la finca con la mujer, sino que se aleja– es trabajada como un poderosísimo motor de redención. Dicho encubrimiento final sobre el destino de Sônia habla de la conquista de cierta autonomía (un asesinato, si cabe, justo y no por dinero). El saber que la mujer ya está en paz parece suficiente paga para el hombre.

Si en “El ángel de la guarda” el modo que tiene el protagonista de alejarse del *das Ding* es construyendo una trama de ficción dentro de otra (casi un procedimiento de *mise-en-abîme* literario), en los últimos tres relatos, “Viaje de bodas”, “El amor de Jesús en el corazón” y “*Carpe Diem*”, la superposición de un esquema simbólico, o tapadera de agujero como lo señalábamos más arriba, se volverá cada vez más complejo, lo que hace necesario introducir un concepto aledaño para entender mejor la estrategia narrativa.

En un momento de su libro *Cómo leer a Lacan*, Slavoj Žižek habla de la radical y amenazante alteridad del prójimo, oponiendo esta noción con aquella demasiado amable venida de la filosofía de Emmanuel Levinas: “Lo que con Levinas queda oculto es la monstruosidad del prójimo, monstruosidad debido a la cual Lacan le aplica el término “Cosa” (*das Ding*), utilizado por Freud para designar el objeto último de nuestro deseo en lo que éste tiene de insoportable e impenetrable. Uno debería escuchar en este término todas las connotaciones del género de terror: el prójimo es la Cosa (diabólica) que acecha potencialmente detrás de la familiaridad de todo rostro humano” (2008, p. 52). Para que la relación con el otro sea posible debe mediar, de manera estructurante y poderosa, el llamado *fantôme* (*fantasma*<sup>8</sup>):

Todo sujeto tiene que inventar un fantasma para su propia fórmula “privada” de relación sexual, la relación con una mujer sólo es posible en la medida en que nuestra pareja adhiera a esa fórmula [...]. Sin embargo, hay que agregar inmediatamente que el deseo que pone en escena el fantasma no es el deseo del sujeto, sino el deseo del *otro*, el deseo de aquellos que me rodean y con quienes interactúo [...]. Como la sexualidad es el dominio donde más cerca estamos de la intimidad con otro ser humano, totalmente expuestos a él o ella, el goce sexual es para Lacan lo real: algo traumático en su intensidad asfixiante, incluso imposible, en el sentido de que no tiene ningún sentido. Por eso una relación sexual, para que funcione, tiene que ser filtrada por algún fantasma. (2008, pp. 52, 57–58)

En pocas palabras, “el fantasma es la pantalla que nos protege del encuentro con lo real” (2008, p. 66) y, por lo tanto, en la relación entre Maurício y Adriana (“Viaje de Bodas”), entre Guedes y Leitão (y de Leitão con el mundo, en “El amor de Jesús en el corazón”) y entre Roberto y Paula (“*Carpe Diem*”) se infiltra un fantasma; a veces, con la forma de un amor irresoluto o perverso; a veces, con la forma de una conciencia moral, siempre subjetiva.

---

8 Para mayor hondura y acepciones del concepto de fantasma, puede verse: Jacques Lacan, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, *Escritos 2*. México: Siglo XXI, 2011, pp. 755–788; y Jacques Lacan, “El obsesivo y su deseo”, en *El seminario 5: Las formaciones del inconsciente*: “¿Cómo podemos articular las funciones imaginarias esenciales, predominantes, de la que todo el mundo habla, que están en el corazón de la experiencia analítica, las del fantasma, en el punto donde nos encontramos? Creo que ahí, en ( $\$ \diamond a$ ), el esquema que aquí presentamos nos abre la posibilidad de situar y articular la función del fantasma [...]. La relación con la imagen del otro,  $i(a)$ , se sitúa en una experiencia integrada en el circuito primitivo de la demanda, en el cual el sujeto se dirige en primer lugar al Otro para la satisfacción de sus necesidades. Es, pues, en algún lugar de este circuito donde se produce la acomodación transitivista, el efecto de prestancia que pone al sujeto en una determinada relación con su semejante como tal. La relación de la imagen se encuentra así en el nivel de las experiencias e incluso del tiempo en que el sujeto entra en el juego de la palabra, en el límite del paso del estado infans al estado hablante. Una vez establecido esto, diremos que en el otro campo, allí donde buscamos las vías de la realización del deseo del sujeto mediante el acceso al deseo del Otro, la función del fantasma se sitúa en un punto homólogo, es decir en ( $\$ \diamond a$ ). el fantasma lo definiremos, si les parece, como lo imaginario capturado en cierto uso del significante” (LACAN, 2010, pp. 416–417).

En “Viaje de bodas”, Maurício, un joven economista de vida sexual muy activa, y Adriana, una estudiante de filosofía aún virgen, deciden casarse después de conocerse de toda la vida. El ámbito de la protección, la ternura y la vida planeada a futuro no parece ser problema. Donde aparentemente hay una fisura es en la intimidad sexual, desde el momento mismo de su noche de bodas: ““Apaga la luz”, le pidió Adriana tímidamente. Maurício también suspiró, porque su pene permanecía flácido [...]. De nuevo pensó ansioso en Ludmila y entonces su pene finalmente se endureció y él se recostó de prisa sobre Adriana, separando bruscamente las piernas, por miedo a que la erección desapareciera” (FONSECA, 2009, pp. 37–38). Después de mostrar un alto desempeño con amantes ocasionales, como Ludmila, ¿qué es lo que le ocurre a Maurício con Adriana, una mujer a la que ama con convicción? Las reflexiones oblicuas del personaje le avisan al lector que, aunque no lo sabe del todo, advierte lo que le pasa: falta una pantalla fantasmática.

La cerrazón corporal de Adriana y la impotencia de Maurício abren, precisamente, una brecha angustiada, que intenta ser evadida o sustituida con un viaje muy intenso: a los rápidos del río Colorado, en Estados Unidos. Es allí donde el cuento, al modo en que Piglia alguna vez determinó el procedimiento de Hemingway<sup>9</sup>, se vuelve elíptico en cuanto al desarrollo de la relación y el sentir de los personajes –una sola vez, en muchas páginas, el narrador comenta sobre Maurício: “¿Cómo es posible que no podía excitarse con Adriana, una persona a quien adoraba y que poseía un cuerpo y un rostro más bonitos que los de cualquier mujer que pudiera conocer? [...]. Podía contar con los dedos de la mano las veces que había logrado hacer el amor con Adriana” (2009, p. 43)–, cobrando vigor los detalles minuciosos del viaje en avión, las peripecias de los aeropuertos, la preparación del campamento al aire libre y la bajada en balsa por los rápidos. Como es de esperarse, la perplejidad da paso al rechazo: quizás, llega a pensar amargamente Maurício, si no puede amarla, es que no la ama –“El calor del cuerpo de la mujer a quien amaba y sus caricias recatadas no le despertaban el menor deseo” (2009, p. 48)–. Aquí, por lo tanto, lo monstruoso está dado por la obligación que el sexo conyugal impone sobre el esposo y por la idealización que éste ha hecho de Adriana, convirtiéndola, casi, en un ser sobrehumano. El amor bloquea, pues, el deseo.

Pero el fantasma llega inesperadamente. En dicha preparación del campamento, los instructores norteamericanos, Suzete y Boatman, arman como inodoro una “instalación

---

<sup>9</sup> “Primera tesis: Un cuento siempre cuenta dos historias [...]. La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión. “El gran río de los dos corazones”, uno de los relatos fundamentales de Hemingway, cifra hasta tal punto la historia 2 (los efectos de la guerra en Nick Adams) que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Hemingway pone toda su pericia en la narración hermética de la historia secreta. Usa con tal maestría el arte de la elipsis que logra que se note la ausencia del otro relato” (PIGLIA, 2000, pp. 105, 108–109).

sanitaria, una especie de taza o recipiente rectangular, con una tapa en la que el usuario podía sentarse” (2009, p. 44), lo que provoca la repugnancia inicial de los recién casados. Hasta que, por necesidad, deben usarla, primero Adriana y luego Maurício. Será, pues, la escatología la que de forma inusitada mueva las estructuras anquilosadas de deseo para que ese ser idealizado llamada Adriana se vuelva *sólo* un ser humano; es más: *sólo* un cuerpo capaz de suscitar el erotismo:

Maurício fue hasta el retrete y antes de sentarse miró la capa de líquido azul celeste transparente que llenaba el receptáculo. Y pudo ver con nítida claridad un enorme bolo fecal café oscuro sumergido en el fondo. Un pedazo de papel de baño arrugado flotaba en la superficie. Recordó que Suzete le había dicho que Boatman había acabado de instalar el excusado, recordó haber visto a Adriana platicando con Suzete y que ella había desaparecido mientras los demás aún comían. Aquella asquerosa, inmensa masa excrementicia había sido expelida por Adriana, y esa comprobación lo llenó de horror. (2009, p. 50)

Es curioso cómo la evidencia escatológica pone delante, primero, la proximidad de algo que ha querido evitarse desde el comienzo: la humanización de Adriana. Pero ese horror es lo que, precisamente, hará cambiar la relación: ““Estoy muerta de pena. No esperaba que fuera allí inmediatamente después de mí [...]. “¿No te quedaste impactado?””, le pregunta Adriana. ““Sí. Pero ahora, viéndote, ya no”” (*Ídem.*). Ese *viéndote* revela, pues, el cambio de percepción tras el *fantôme* generado por la visión del desecho en el sanitario: ahora la *ve*, realmente; y la *ve* filtrada por la pantalla necesaria para poseerla “con un ardor que jamás había sentido”, pues “sabía que tenía tiempo y que su deseo por ella se había vuelto inagotable” (2009, p. 51). Este cuento también acaba con una sonrisa. Ese modo subjetivo de encuadrar, ahora, a su esposa le augurará a la pareja un futuro donde fluya innegablemente la atracción, al haber encontrado el modo de incorporar, al amor, también un deseo muy primitivo por un otro que no sólo ama, se ríe y habla (idealizante), sino que realiza necesidades fisiológicas (no-idealizante).

Algo más complejo es el relato “El amor de Jesús en el corazón”, quizás el único verdaderamente policial de *Historias de amor*. Aquí tenemos asesinatos en serie que, como en otros textos de Fonseca, son investigados por una pareja de policías: el detective Guedes, que parece tener una visión muy pragmática del trabajo y la vida, y su compañero Leitão, un católico recalcitrante que, a poco de iniciado el caso –la investigación del asesinato de una niña muerta, alumna de un colegio de monjas– se acerca a la capilla de dicho recinto a rezar: “Le pedí a Jesús por el alma de la víctima y para que me iluminara y me diera fuerzas para atrapar al asesino” (2009, pp. 53–54). En un comienzo, esta devoción de Leitão no interfiere en la pesquisa de dicho asesino, pero a poco andar se vuelve una proyección: la de la batalla interna que vive el detective no entre las fuerzas de la ley y las

fuerzas del crimen, sino entre un mundo depravado por la santería y un mundo purificado por el cristianismo. Guedes lo advierte y le solicita realizar él los interrogatorios, para no entorpecer los procesos. A poco andar se dan cuenta que algunas niñas mienten sobre el origen de las orquídeas que decoran sus mesas de noche, lo que los lleva a Francisco, un alfarero que le surte al colegio floreros al costo. No obstante, se desliza que también Guedes comienza a desviarse del caso, porque “el contacto con las niñas, principalmente con las adolescentes, le era estimulante, física y mentalmente” (2009, p. 58). Encontrar al asesino y parar los feminicidios se vuelve, entonces, un asunto secundario.

De esta manera, el amor que despiertan las jovencitas, para uno de los detectives, y el mencionado amor de Jesús en el corazón, para el otro, es lo que hace que los límites que cercaban a la Cosa (el frío y rutinario procedimiento policial) se desintegren y el caso se desborde. Alguien miente –Francisco, las internas, las monjas, o todos a la vez–, pero pasa a segundo plano cuando, guiados por Francisco, los hombres llegan a la casa de un tal Gumercindo, quien tiene un invernadero de orquídeas. Cuando registran la casa de Gumercindo se refleja claramente esta dispersión, donde lo Real emerge contraviniendo el orden simbólico:

En un rincón estaba la imagen de un *orixa* de barro.

“¿Sabes qué es esto? ¿Sabes qué es esto, Guedes?”

“No.”

“Exu. Exu es el demonio, Guedes.”

“¿Y qué importa, Leitão?”

“El Diablo existe, Guedes. Dios existe y el Diablo existe. Este individuo adora al Diablo.” [...]. Leitão revolvió la casa, parecía desesperado. No encontró lo que buscaba.

“Necesitamos regresar al colegio, quiero hablar con Alice.”

“¿Estás loco, Guedes? ¿Regresar al colegio y dejar que el criminal se escape? Nos tenemos que quedar aquí y esperarlo.” (2009, pp. 65–66)

Sin importarles ya el trabajo en conjunto como dupla detectivesca, cada quien toma el rumbo que desea y dejan el caso suelto. Cuando Guedes regresa de su visita al colegio, presencia la escena que se citaba al comienzo de este ensayo, hablando de las localizaciones idiomáticas. Para Leitão, Gumercindo no es culpable de un crimen terrenal (no hay pruebas que así lo demuestren), sino de una herejía trascendental y, como adorador de Exu (el mediador orisha en la mitología yoruba) merece ser ajusticiado. ““Estoy en paz con mi conciencia””, acaba diciendo Leitão, ““estoy en paz con Dios. Tengo el amor de Jesús en el corazón”” (2009, p. 68). La filiación de Leitão es la pantalla fantasmática que se superpone al horror de lo Real (los crímenes y vejaciones a niñas por parte no de un hombre, sino del demonio mismo) y que acaba por generar un horror paralelo. Podría especularse, eso sí, que posiblemente de haber avanzado el relato, hubiera sido la cada

vez más creciente atracción de Guedes por Alice, una de las niñas, la que hubiese suscitado, también paralelamente, otros acontecimientos espantosos.

Al final de “El amor de Jesús en el corazón” no hay risa ni llanto, si no la evidencia más desnuda de la abyección. Dice el ensayista Carlos Andrés Almeyda Gómez que: “El fanatismo religioso de Leitão y los móviles de otros asesinatos de símil consumación, arrastran el caso a disertaciones de índole ético y moral con las que este cuento abandona las lindes de la estructura policíaca para mostrarse como un bizarro cuestionamiento de la fe cristiana y de sus intrincadas y evasivas justificaciones” (2007, párr. 16). Creemos que lo bizarro aquí no se suscita por las justificaciones de la fe cristiana, sino porque la causa de la muerte de Gumerindo proviene de la alucinación psicótica de Leitão quien, en lugar de contener el derrame, lo desequilibra; otra forma de decir, de manera inquietante, que no existe un *fantôme* lo suficientemente poderoso para impedir que ese *das Ding* se manifieste cuando busca hacerlo.

Finalmente, el volumen *Historias de amor* se cierra con “*Carpe Diem*”, el cuento más largo y a la vez el más intrincado según el modo que hemos planteado de leer aquí a Fonseca. En esta verdadera *nouvelle* lo que primero se revela, de modo exquisito, es un juego intertextual, abierto o tácito, con el lector. Es sabida la incursión de Rubem Fonseca en el cine, como guionista y crítico. En sus propias palabras, “a mí siempre me gustó el cine, pero únicamente me convertí en cinéfilo. Me involucré en esa actividad sólo después de haber escrito dos docenas de libros. Mi intervención ha sido como guionista, aunque debo confesar que me gustaría también ser director” (2006, párr. 1). El aparente argumento de dos amantes desaforados de la alta sociedad de Copacabana encierra, en realidad, una reflexión sobre el poder performativo del cine, sobre su capacidad de construir subjetividades y modos de percibir la realidad –como, y valga la redundancia, una *pantalla*– con el fin de que los protagonistas puedan salirse con la suya<sup>10</sup>. Esto se ve confirmado en un diálogo, que puede ser leído directa o implícitamente, y que se reitera a lo largo de todo del relato: “¿Cómo sería el mundo cuando no había cine? Horrible” (2009, pp. 72, 91); “¿Qué sería del mundo si no hubieran inventado el cine? Horrible” (2009, p. 113). Justamente, el horror de la cotidianeidad, de los matrimonios opulentos y aburridos, de las recepciones fastuosas y superfluas de la alta sociedad carioca, se ve aquí eludido con tres pantallas que se concatenan y elevan hacia momentos cada vez más profundos:

---

10 Esta trama fue motivo del montaje teatral del gallego Quico Cadaval, en febrero del año pasado. La dramatización fue, en palabras de Cadaval, “unha homenaxe ao cinema” (CADAVAL EN GARCÍA, 2019, párr. 1), aunque concentrándose más en el avance argumental que en los pormenores aquí analizados.

el *amour fou* de los amantes, rayano en la insania<sup>11</sup>; las cartas privadas, donde “se dicen cosas que no tienen el valor de decirse frente a frente” (2009, p. 73) y, por último, su gusto por el cine.

“*Carpe Diem*” cuenta la historia de Paula y Roberto, ambos casados con ricos integrantes del más alto estrato social del Brasil, que se conocen en una fiesta en Copacabana y que deciden, allí mismo, encontrarse en París para vivir una relación sexual desmesurada. En la cama no hay posición ni innovación que no prueben, ni deseo que no se satisfagan mutuamente, conscientes además de que en cada encuentro están alimentando un amor perdurable<sup>12</sup>. Cuando no pueden tocarse, se escriben cartas tremendamente explícitas (ella) y tremendamente poéticas (él). Por un lado, eso va robusteciendo la relación. Por otro, el relato está tan saturado de referencias cinematográficas explícitas o tácitas que ameritaría un trabajo moroso y profundo no sólo para identificar cada uno de los intertextos y alusiones, sino para analizar pausadamente cómo estos actúan en el sentir y actuar de los personajes: *Volando a Río* (Thornton Freeland, 1933): “Día y noche, noche y día, y en los intervalos, pienso en ti. Veo tu rostro en la cara de Ginger bailando con Fred y en todos los sueños que olvido por la mañana” (2009, p. 78); *Algo para recordar* (Leo McCarey, 1957): “Hoy el día está lindo, pero algo, en algún lugar, está sangrando. No pude encontrar ningún te amo en tu carta, quizás sea eso. *An Affair to Remember*, ¿la viste?” (2009, p. 81); *Perdón, número equivocado* (Anatole Litvak, 1948): “Contrata a alguien. ¿Qué te parece aquel tipo que llamó y dijo sorry, wrong number? ¿Está enferma en cama? Jamás se queda en cama” (2009, p. 83); *El discreto encanto de la burguesía* (Luis Buñuel, 1972): “Como la vida parece una película, ésta se asemeja a una de esas cintas de Buñuel, que pretenden mostrar que la burguesía es estúpida, narcisista, consumista y hedonista” (2009, p. 87); *Alicia en el país de las maravillas* (Walt Disney, 1951): “Hay que correr para quedarse en el mismo lugar” (2009, p. 94); *La pantera rosa* (Blake Edwards, 1963): “Tiene siempre un casco negro de

---

11 “Se quedan días enteros en el cuarto, rompiendo los límites de la imaginación y del cuerpo, como dice ella [...]. La verga de él queda desollada y la pancha de ella, hinchada” (FONSECA, 2009, p. 72).

12 Eso parece estarse conjurando cuando, en uno de los encuentros, Paula le dice a Roberto: “Me encanta ver que te vienes, la locomotora pasando encima de ti” (FONSECA, 2009, p. 100). Y él le contesta: “El orgasmo es un accidente del trayecto. No le des valor” (Ídem.). Este pasaje es leído por el crítico Rubén Darío Buitrón de este modo: “Está claro que el hombre, según expresa, intenta amurallarse para no sentir, para no responsabilizarse, para no tirar anclas y quedarse en ese puerto” (DARÍO, 2010, párr. 15). Nuestra lectura es diametralmente opuesta: dicha conciencia del deseo sexual como temporal y accidental se manifiesta abiertamente con el propósito, por parte de Roberto, de fortalecer su intimidad emocional con Paula para llevar la relación a otro nivel más íntimo y sofisticado.



motociclista en la cabeza. Tiene una motocicleta. Fue lo que me llamó la atención. Inspector Clouseau” (2009, p. 96), etcétera.

Hacia el final, el último eslabón después del sexo y las cartas, es decir, el del cine, opera de manera no sólo referencial, sino argumental. Los obstáculos obvios para que esta pareja viva su amor en plenitud son Alfredinho, el esposo de Paula, y la mujer de Roberto, a la que sólo identifican como *ella*, despersonalizándola y, por lo tanto, volviéndola un blanco más inmediato y sencillo. Porque el plan inicial es ése, como en toda película tradicional de Hollywood: perpetrar un asesinato que parezca un accidente y que le permita, a los amantes, por fin estar juntos. Pero también, como en toda cinta al uso, hay una subtrama que entorpece los planes: Alfredinho ha contratado a un hombre, asesino de poca monta, para que siga y embosque a Paula con el fin de poder cobrar los bienes mancomunados que le corresponden, al enterarse de que sus cuentas en Suiza se han volatilizado. Es el cine el que les permitirá, justamente, esta reflexión: “Hubo una película así, ¿no? Muchas. Hay más películas de maridos que quieren matar a la mujer que de mujeres que quieren matar al marido” (2009, p. 98).

Es tan intensa la performatividad del cine a estas alturas de “*Carpe Diem*” que ni los personajes ni el lector saben si esta pantalla fantasmática se adecua con las intenciones concretas o bien se está actuando, en la misma vida cotidiana, y con las armas de la ficción, un guion muy bien armado: “¿Qué película es ésta? Nuestra película, que aún no se hace [...]. Parece una película” (2009, p. 93), se dicen en un momento. Roberto intercepta al perseguidor de Paula. El hombre, curiosamente, se llama Gumercindo (como el supuesto asesino de niñas del cuento anterior, “El amor de Jesús en el corazón”). “Sabemos que Roberto nunca ha trabajado y su única habilidad es imitar a James Cagney, Jimmy Steward, Boris Karlof” (2009, p. 110), se revela en el cuento, y dicha habilidad es ocupada para disuadir al hombre de que no continúe acosando a Paula y para encarar a Alfredinho como si Roberto fuese realmente un abogado: “Tenemos en nuestro poder [...] a los señores Temístocles Silva, también conocido como el travesti Teté, y Gumercindo Ribeiro, natural de Juiz de Fora, Minas Gerais, que se dice asesino profesional de mujeres. ¿Puedo continuar? Los dos afirman, y están dispuestos a declarar ante la policía y en los tribunales, que usted los contrató para matar a su esposa, la señora Paula Freitas” (2009, p. 112).

Una vez disuelto el nudo dramático, Roberto le dice a Paula, en los párrafos finales: “Fue mi mejor interpretación. *Él* se quedó aterrorizado. Tengo aquí las instrucciones para el banco, firmadas por él, con las que se abren dos cuentas, una a tu nombre y otra a nombre de él, más de un millón de dólares en cada una [...]” (2009, p. 113). Se sobreentiende, entonces, la frase de que el mundo sería un lugar horrible sin el cine: dicho

discurso artístico no funciona en “*Carpe Diem*” solamente como un escape, sino como un modificador positivo de las circunstancias reales de existencia.

Dice Žižek que “es imposible asumir plenamente (en el sentido de una integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me acerco demasiado, ocurre lo que Lacan denomina *afanisis* (la autoobliteración) del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra” (2008, p. 63). A lo largo de este pormenorizado recorrido por los relatos que componen *Historias de amor* hemos visto que Rubem Fonseca prueba siete formas de identificar, primero, la angustia provocada por el vacío; luego la constitución de ese vacío; y posteriormente, el modo de reaccionar de cada uno de los protagonistas para dejarse hundir o salirse de allí. En algunos casos, hay fatalidad en los desenlaces porque el *fantasma* no puede contener la carga enorme de atracción que genera esa nada; en otros, en cambio, los personajes se redimen, al incorporar, a sus existencias inestables, elementos simbólicos (la compasión, la escatología, el cine) que les permitan llegar a esa “calma muy particular” que mencionaba Heidegger. Sería interesante ampliar este enfoque a los demás títulos de Fonseca, pues si se toman en cuenta obras como *Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro*, *El gran arte*, *El caso Morel* o *Secreciones, excreciones y desatinos* veríamos la confirmación de que el género policial o el thriller actúa apenas como fachada amable para hacer aparecer cuestiones que tienen que ver con, diríamos, la única constante al centro de la “constelación-Fonseca”: más que el carácter impredecible de todo prójimo, resulta aún más inquietante lo que, en cualquier momento e inesperadamente, podemos nosotros hacer con dicho prójimo. El otro, entonces (que está siempre en la otra orilla del amor, de la justicia, de los contextos nacionales o políticos), no parece ser el problema, sino quien, como el policía, la esposa, el juez o el administrador, siempre cree estar del lado correcto.

## Referencias

ALMEYDA GÓMEZ, Carlos Andrés. “De la intriga cotidiana y otras psicopatías metafísicas”. *Revista Ómnibus*, n° 18, año IV, diciembre 2007. Disponible en: <<http://www.omnibus.com/n18/almeйда.html>>. Consultado el: 6 de junio de 2019.

BOLAÑO, Roberto, *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.

DARÍO BUITRÓN, Rubén. “Rubem Fonseca, el ideólogo del amor despojado de romanticismo”. *El Comercio*, 14 de febrero de 2010. Disponible en <<https://www.elcomercio.com/actualidad/rubem-fonseca-ideologo-del-amor.html>>. Consultado el: 6 de junio de 2019.

ESCALANTE, Gustavo, Rubem Fonseca. “*Historias de amor (amor onfalocéntrico)*”. *Revista Luna Zeta*, n°30, 2010. Disponible en: <<http://www.lunazeta.com/rubem-fonseca-historias-de-amor-amor-onfalocentrico/>>. Recuperado el: 6 de junio de 2019.

FONSECA, Rubem. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira Participações, 1997.

----- . “Cine y Literatura”, en *Revista El Mal Pensante*, junio de 2006. Disponible en: <[https://elmalpensante.com/articulo/490/cine\\_y\\_literatura](https://elmalpensante.com/articulo/490/cine_y_literatura)>. Consultado el: 6 de junio de 2019.

----- . *Historias de amor. Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro*. México: Cal y Arena, 2ª reimp, 2009.

FRANKEN KURZEN, Clemens A. “Rubem Fonseca y su detective-abogado”. *Revista Taller de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, n° 44: 2009, pp. 115-127.

GARCÍA, Montse. “Produções Excéntricas celebra o seu décimo quinto aniversario con “Carpe diem””. *La voz de Galicia*, 25 de febrero de 2009. Disponible en <<https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/santiago/santiago/2019/02/25/span-langglproductions-excentricasinicia-seudecimoquinto-aniversario-carpe-diemspan/00031551096856180140733.htm>>. Consultado el: 6 de junio de 2019.

HEIDEGGER, Martin. *¿Qué es metafísica?* Madrid: Alianza, 2009, 2ª reimp.

LACAN, Jacques. *El seminario 5: Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós, 2010, 9ª reimp.

..... *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 12<sup>a</sup> reimp.

OVIEDO, José Miguel. ““El caso Morel”, treinta años después”. *Letras Libres*, 31 de octubre de 2003. Disponible en < <https://www.letraslibres.com/mexico/el-caso-morel-treinta-anos-despues>>. Consultado el: 6 de junio de 2019.

RAMOS LEMUS, Víctor Manuel. “Actualidad del realismo feroz: a propósito de la obra de Rubem Fonseca”. *Revista Terceira Margem*, n° 21, vol. 13, agosto-diciembre de 2009, pp. 93-108.

VALLE, Amir. “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, 95-101.

ŽIŽEK, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Barcelona: Paidós, 2008.

# Relações literárias México-Brasil: notas de trabalho

---

Erivelto da Rocha Carvalho

Doutor em Literatura Espanhola e Hispano-Americana pela Universidade de Salamanca, atua como professor adjunto da área de Literatura Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

<https://orcid.org/0000-0001-6119-8979>

Recebido em: 14/06/2019

Aceito para publicação em: 25/08/2019

---

## Resumo

Propõe-se no artigo uma reflexão sobre as relações entre as Literaturas brasileiras e mexicanas contemporâneas a partir das noções fundamentais de “recepção” e “intertextualidade”, destacando-se determinados aspectos dessas relações: a recepção mútua através das traduções; intercâmbios culturais entre os “sistemas literários” mexicano e brasileiro, configurando uma espécie de “sistema intermediário”; poéticas literárias próximas ou comuns. Finalmente, e a partir das reflexões presentes nestas notas de trabalho, apresenta-se uma breve e primeira seleção de obras que ilustram a discussão realizada.

**Palavras-chave:** Recepção; Intertextualidade; Sistema Literário; México; Brasil.

---

## Abstract

*The article proposes a reflection on the relations between contemporary Brazilian and Mexican Literatures from the fundamental notions of "reception" and "intertextuality", emphasizing certain aspects of these relations: the mutual reception through the translations; cultural exchanges between the Mexican and Brazilian "literary systems", forming a kind of "intermediate system"; literary poetics near or common. Finally, and from the reflections present in these notes, we present a brief and first selection of works that illustrate the discussion.*

**Key-words:** Reception; Intertextuality; Literary system; Mexico; Brazil

1. *Um problema de posição: como situar-se diante da confluência de dois sistemas literários.* Pesquisar as relações literárias entre México e Brasil supõe, desde o princípio, enfrentar um problema inicial de enfoque. A muito grosso modo, a crítica corrente e petrificada ou o comparatismo já consagrado nos estudos literários privilegia comumente a definição de um *corpus* fechado, de um recorte cronológico fixo e pré-determinado e de uma aproximação que parta de um conceito teórico reduzível a duas ou três citações tranquilizadoras. Dada a própria natureza do objeto de estudo em questão, o caminho que se pretende tomar aqui é algo distinto: parte-se de uma noção ampla de “sistema” (que será alinhavada mais adiante), compreendida desde a perspectiva da mútua recepção e das relações intertextuais que se estabelecem a partir desta<sup>1</sup>. Como nem tudo pode ser abarcado, o produto aqui almejado trata-se de uma primeira seleção de textos contemporâneos (segunda metade do século XX e século XXI) sobre os quais se entende que é premente lançar certo olhar, ainda que distanciado, tendo como objetivo perceber melhor as transformações do espaço literário latino-americano após o advento das Vanguardas históricas. Novas concepções da tradição literária moderna, novas perspectivas críticas e estéticas e as ingentes transformações dos contextos sociais e políticos dos dois países que destacamos aqui, valem para destacar a ideia de **relação**, ou **qualidade** na forma de entendimento do fenômeno literário que é comum aos textos que iremos elencar ao longo deste artigo e ao final dele. Não se pretende aqui, como faria a crítica neopositivista, enumerar um sem número de autores e obras que fariam parte de uma história específica da literatura latino-americana. Ao contrário, o que interessa aqui não é a seleção em si, mas os motivos que a animam.

Para deixar mais clara esta perspectiva, pode-se evocar inicialmente ao seminário de Ricardo Piglia (2016), *Las tres vanguardias*, em que o escritor e acadêmico argentino expõe o problema de perceber o deslocamento dos problemas literários levantados pelas Vanguardas históricas em poéticas surgidas a partir de um gênero massivo como o romance, num contexto histórico posterior distinto (representado por Piglia pelas obras de Saer, Puig e Walsh). Em boa medida, o entendimento do espaço literário latino-americano que surge da seleção de textos que serão abordados neste ensaio leva também em consideração esta perspectiva: não tanto no sentido de retomar a discussão sobre as poéticas vanguardistas ou pós-vanguardistas, mas no de sublinhar a necessidade de

---

1 No estágio atual dos estudos literários, não é absurdo dizer que as noções de “recepção” e “intertextualidade”, tomadas como referências teóricas fundamentais deste trabalho, já tenham sido pelo menos parcialmente incorporadas até mesmo pelo senso comum. Apesar disso, fica aqui (para o leitor desavisado ou o especialista ultrarrigoroso) uma nota sobre o que se entende ao mencionar essas duas categorias. A “recepção” é tomada aqui tal como teorizado nas teses sobre a história da literatura de Hans Robert Jauss (1978, p.43) como processo que se articula desde o “horizonte de expectativa” que conforma o fenômeno literário em sua dimensão duplamente sincrônica e diacrônica. Quanto à “intertextualidade”, entende-se a mesma como ‘relação de copresença entre dois ou mais textos’ tal como preconizado por Genette (1982, p.10).

revisão constante do problema da tradição e da **posição** como eixo central das disputas literárias (estéticas e ideológicas) e dos laços de proximidade e conexões que vão se estabelecendo simultaneamente a estas. Além disso, a ideia de uma série de **posições** num espaço literário maior (o latino–americano) representa também a possibilidade de pensar que, na confluência entre esses dois sistemas (nas suas chegadas e saídas, para usar uma imagem lingual), existe um tipo também de **qualidade** ou **relação** que está sendo constantemente negociada.

2. *Para uma cartografia das relações literárias México–Brasil: do polisistema de Even–Zohar a uma geografia incalculada*: Apesar de já existir uma pequena e parcial fortuna crítica dedicada às relações literárias entre México e Brasil, não há nessa bibliografia a preocupação em como pensar o modelo de organização dos sistemas literários brasileiro e mexicano que, como já foi dito anteriormente, aborda–se no presente trabalho desde as noções–chave de recepção e intertextualidade. Em um capítulo dedicado a sua teoria dos polisistemas de cultura, capítulo que leva justo o título de *O sistema literário*, Even–Zohar (2017, pp. 29–48) apresenta um marco teórico geral para pensar a noção de “sistema literário”<sup>2</sup>. No capítulo mencionado, se adota um esquema explicativo que ilustra as instâncias envolvidas neste modelo teórico, e que parte dos pressupostos linguísticos de Jakobson. Segue abaixo o esquema básico, com aqueles elementos que compõe, segundo o autor, o sistema literário. Cito em espanhol:

INSTITUCION [contexto]  
REPERTORIO [código]  
PRODUCTOR [emisor]----- [receptor] CONSUMIDOR  
("escritor")("lector")  
MERCADO [contacto/canal]  
PRODUCTO [mensaje]

(EVEN–ZOHAR, 2017, p.33).

Entre colchetes, estão os termos usados pelo linguista russo na sua teoria do enunciado linguístico. Ao lado, está a adaptação por Even–Zohar destes termos para o universo literário tal e como ele se apresenta no mundo contemporâneo. Para os

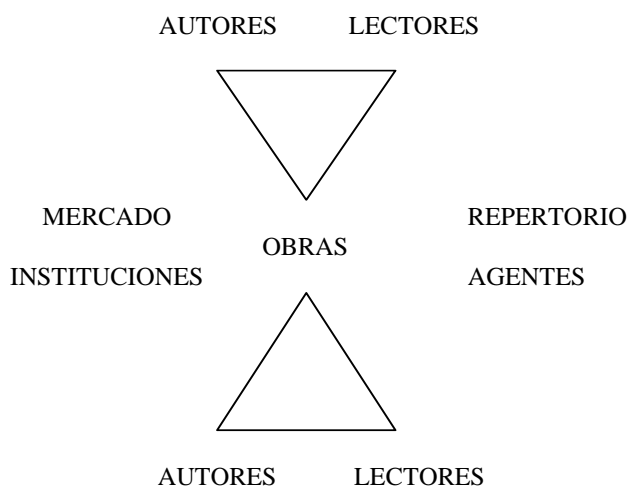
---

<sup>2</sup> É preciso dizer que este conceito, também fundamental para o presente trabalho, tampouco é exatamente uma novidade no próprio âmbito da crítica latino-americana. A ideia de um sistema literário ou cultural é comum, desde distintas abordagens e perspectivas teóricas e disciplinares, a intérpretes já clássicos como Darcy Ribeiro, Antônio Cândido, Ángel Rama ou Antonio Cornejo Polar. A opção pela aproximação de Even–Zohar parece aqui necessária, exatamente porque se trata, num primeiro momento, de buscar uma conceitualização abstrata e funcional para, só depois, procurar uma perspectiva própria e dinâmica sobre o processo envolvendo duas literaturas ou dois sistemas literários em movimento, cada um deles tendo uma língua majoritariamente hegemônica e um mercado industrial do livro em ação plena. Em seguida se verá, de maneira ilustrativa, como se concebe essa relação num plano esquemático que busca compreender também os aspectos estéticos de dita relação.



propósitos deste artigo, o quadro é válido na medida em que apresenta um modelo geral funcional que pode, no entanto, ser contextualizado levando em conta o caso das relações entre as literaturas mexicanas e brasileiras contemporâneas. A partir dessa confluência, é necessário pensar numa espécie de “sistema intermediário”<sup>3</sup> formado pela interação das instâncias descritas logo acima em um quadro em que duas literaturas nacionais estão em contato dinâmico.

Da confluência entre esses dois sistemas literários nacionais, que não podem ser tratados pragmaticamente como fatos isolados (tal como faria a crítica tradicional neopositivista em sua preocupação por um *corpus* fechado, recortes cronológicos pré-definidos e um aporte teórico estanque que deriva em tautologia), surgiria então um terceiro sistema ou um sistema híbrido ou de síntese, que pode ser ilustrado esquematicamente da seguinte maneira (também em espanhol):



MERCADO (editoriales; órganos de divulgación; periódicos; internet)  
 REPERTORIOS (códigos y canon establecidos; contra-canon; relación centro-periferia)  
 INSTITUCIONES (Embajadas; universidades; otras instituciones; premios)  
 AGENTES (creadores; críticos; público; traductores)  
 MICRO-SISTEMA (elementos anteriores en escala regional o local; colectivos; autores)

Fonte: Erivelto da R. Carvalho, 2019.

O esquema acima, ainda que com certo nível de abstração como qualquer esquema, não se limita a descrever as instâncias funcionais do “sistema literário”, mas também ilustra, com limitações próprias, a dinâmica das relações literárias entre sistemas literários

3 A ideia de um “sistema intermediário” surgiu a partir das conversas com o professor Dr. José Sánchez Carbó na Universidad Iberoamericana de Puebla. Este sistema aparece assim como uma espécie de “terceiro” sistema configurado a partir da inter-relação dos sistemas literários mexicano e brasileiro pensados isoladamente. Em certa medida, ele não deixa também, desde a perspectiva funcional de Even-Zohar, de ser um tipo de subsistema literário do sistema maior conformado desde a ideia de uma literatura mundial ou universal. No entanto, para nossos propósitos e limites, considera-se apenas este “sistema intermediário” como uma das muitas combinações ou emblema possível para a compreensão de uma literatura latino-americana cuja definição neste espaço restrito seria ociosa, além de infrutífera.

em confluência. Basicamente, se repetem com outra denominação as instâncias fundamentais do esquema de Even–Zohar, mas agregando alguns novos elementos e reposicionando outros, ademais de duplicar as pontas fundamentais (brasileira e mexicana) implicadas neste processo a partir das noções de autores (ou produtores) e leitores, que mais que esporadicamente se confundem. No centro desse esquema (ou dessa espécie de “sistema intermediário”), estão as obras, que criam e potencializam todo o processo de mediação existente e que inclui os diversos tipos de produtores e receptores literários. Como elemento novo, nessa proposta de compreensão do “sistema literário”, está a sugestão de que esse grande esquema seja replicado em outros níveis que são só aparentemente visíveis, e no qual se incluiria os microssistemas conformados pelas literaturas “marginais” ou “locais”, enfim, toda a produção literária que não se enquadra no conceito canônico de Literatura como “grande” literatura nacional ou da Literatura estritamente entendida como bela–arte. Trata–se, evidentemente, de um modelo geral com as limitações de qualquer modelo, mas que sugere uma maneira de tratar não só a partir da funcionalidade linguística, mas também desde a especificidade das relações literárias concretas duas tradições culturais ou duas literaturas nacionais em relação dinâmica (ou seria apenas uma, duplicada?).

*3. Organizar o caos ou traduzir o intraduzível: primeiras pistas.* Não é nova a percepção de que uma parte relevante da produção (e da recepção) literária no quadro da literatura contemporânea se dá num ambiente em que se multiplicam (ao mesmo tempo em muitas vezes se anulam) as abordagens teóricas e o entendimento crítico (e por que não dizer criativo, também) do fenômeno. Não é incomum qualquer análise da área partir justamente desta constatação da dificuldade de se traçar um panorama claro, especialmente se não se pretende perder a complexidade e a multiplicidade dos objetos em questão. Isso não poderia ser diferente para o caso das relações literárias Brasil–México.

Da mesma maneira não é surpreendente que pesquisas sobre as relações entre sistemas literários em contato enfatizem a importância da tradução. Seja como ferramenta de mediação entre dois universos culturais distintos (e alguns aspectos, semelhantes também) ou mesmo como metáfora do trabalho crítico/criativo. Por isso, entende–se aqui a tradução como veículo que estabelece uma via de mão dupla, mas que revela nesta dupla dimensão alguns aspectos daquela **relação** ou **qualidade** sobre as quais tem se insistido aqui.

O caminho para destacar alguns dos aspectos relevantes do processo mútuo de tradução entre México e Brasil passa por levantar alguns aspectos gerais desse processo, por um lado, e levantar ou destacar algumas dessas relações em concreto, por outro. Esta

última ação termina por chamar a atenção não só para a variedade de escolhas e iniciativas distintas que existem de lado a lado, mas também por frisar aquilo que nelas pode ser considerado um direcionamento próximo ou comum. A partir disso, torna-se plausível, entre outras coisas, a possibilidade de pensar como a tradução se oferece como meio capaz de fazer perceber os processos de mediação que se dão entre diversos projetos literários e sua recepção imediata, assim como torna-se possível também historiar, localizar e situar projetos que aparentemente estão perdidos na massa difusa das bibliografias compreendidas isoladamente ou de forma estritamente setorizada (cronologicamente, por país, por gênero ou por autores).

Um primeiro dado bruto e que dá constância da assimetria dessas relações quanto ao campo da tradução (uma constância distorcida, mas que pode servir como uma primeira referência genérica) pode ser consultado no *Index Translationum* da UNESCO, que registra um total de 73 traduções do português ao espanhol publicadas no México, para um total de 2787 traduções do espanhol ao português publicadas no Brasil. Ainda sem considerar o número de obras mexicanas traduzidas a diferença é gritante, apesar de ser apenas aparente. Indo ao catálogo de três das mais conhecidas universidades brasileiras e três mexicanas e buscando pelos termos *Literatura Brasileña* ou *Literatura Mexicana* na língua de chegada, o resultado não é muito diferente: os melhores resultados ultrapassam meia centena de obras traduzidas, sem chegar em nenhuma universidade a cem.

Esses são dados brutos mencionados sem a intenção de colocar as relações de tradução em qualquer perspectiva estatística ou de uma possível sociologia da tradução literária. No contato direto com diversas traduções acessadas é que se revela certa percepção a respeito das traduções entre México e Brasil<sup>4</sup>. Algumas delas podem ser resumidas assim: a) o mercado editorial brasileiro, apesar de se movimentar em grande medida através das traduções, situa a pouca literatura mexicana que traduz no rol geral de Literatura Latino–Americana, o que não deixa de ser uma forma de diluir o conhecimento que se tem sobre essa produção; b) as traduções mexicanas de literatura

---

4 Mesmo não tendo o mesmo volume de contato, pode-se aplicar no caso México–Brasil um esquema geral de fases que é o mesmo sugerido por Gustavo Sorá (2003) em sua obra sobre a mais fluida e constante relação Argentina–Brasil: num primeiro momento, o estabelecimento do que pode ser chamado aqui de “missões” diplomático–culturais com um certo sentido político de Vanguarda, com um nacionalismo que estende até os momentos contíguos à Segunda Guerra Mundial; a partir daí, um processo de profissionalização da tradução que também está acompanhada da modernização dos mercados editoriais emergentes; por fim, nos últimos lustros do século XX e século XXI, uma internacionalização crescente que interfere na maneira e na forma como se dão os fluxos de um diálogo já inaugurado. Por questões conjunturais e, obviamente, pelas diferenças de contexto, é claro que os fluxos de tradução entre México e Brasil são assimétricos, mas isso não impediu que se constituíssem iniciativas institucionais, como a Cátedra Guimarães Rosa da UNAM ou as traduções impulsionadas pelo programa de tradução da Fundação Biblioteca Nacional do Brasil, que possibilitou a publicação da antologia de poesia jovem de Luis Aguilar, por exemplo.

brasileira, em muitos casos, são realizadas sob um cuidado editorial e com maior presença de edições críticas que as suas congêneres da outra “ponta” do sistema; c) existem poucas, mas significativas iniciativas de algumas instituições e agentes literários que realizam a mediação entre os dois sistemas literários, criando aquilo que é chamado neste artigo de “sistema intermediário”.

Desde a perspectiva deste trabalho, as três observações acima são relevantes porque dão uma visão ampla de um panorama complexo, e atentam para a particular dinâmica que se estabelece a partir daí, ademais das diferenças internas no “sistema intermediário” em questão, assim como para algumas de suas semelhanças. Como parte do sistema mundial de produção, não é novidade que os próprios mercados literários latino-americanos estão atrelados a outros mercados mais pujantes, apesar de que esta relação de dependência não explica por completo os motivos das opções tradutórias nos seus diversos contextos. Colocando em paralelo as duas situações aqui destacadas, percebe-se no Brasil uma clara preponderância da publicação de obras mexicanas no eixo Rio–São Paulo, ainda que com alcance diferente (segundo sejam projetos publicados em grandes ou pequenas editoras, com propósito mais ou menos comercial). No México, também há a concentração da maioria das publicações nos grandes centros (sobretudo a Cidade do México e Monterrey), mas se diversificam os locais e o tipo de projeto editorial publicado nos diversos pontos da geografia mexicana.

Um esboço da pequena variedade dessas traduções pode ser espelhada no esquema abaixo, que destaca segundo o tamanho das letras e a posição aproximada dos nomes das cidades, os espaços tradutórios de literatura brasileira mais destacados no México, feitas a partir de diversas consultas a catálogos editoriais, catálogos eletrônicos de bibliotecas universitárias, bibliografia recolhida a partir de repertórios disponíveis e estudos conhecidos, etc. A imagem que sai dessas várias consultas leva a um esquema que assim se desenha:



Fonte: Erivelto da R. Carvalho, 2019.

Este esquema é ilustrativo e não conclusivo ou interpretativo, mas a partir dele é possível deduzir que se replica (como acontece também no Brasil) em boa medida, na translação da Literatura Brasileira traduzida no México, o *modus operandi* do sistema

literário mexicano aplicado a sua própria literatura nacional, o que pode colocar em questão a ideia formulada pelo próprio Even Zohar (1990) de que a tradução funciona de forma a renovar o cânone de um dado sistema literário. Pelo constatado em nossas pesquisas, nem sempre é assim que a dinâmica dos processos tradutórios funciona. No caso de México e Brasil, se reforçam os valores e o modo de organização dos sistemas particulares. Como hipótese explicativa para esta situação, poderia se aventar a própria condição periférica do subsistema em destaque, que não se renovaria com as traduções, e sim se reforçaria como tal.

Seja como for, o mais importante aqui é destacar algumas experiências em concreto que ajudam a observar a dinâmica das relações México–Brasil. Dinâmica que possui, obviamente, diversos níveis de interlocução e diversos momentos de estabelecimento de um discreto, porém frutífero diálogo. Dita interlocução se dá através de instituições, agentes e instâncias do sistema para chegar até o público leitor, que por sua vez pode atuar no “sistema intermediário” de diversas maneiras.

É preciso dizer que o processo de profissionalização e internacionalização progressiva ocorrido pelo menos desde meados do século XX se intensifica desde o final do século passado, e se multiplica com o crescimento dos mercados editoriais brasileiro e mexicano e também com a ampliação das relações neste sistema intermediário a partir da redefinição de um novo mundo configurado a partir das fronteiras móveis e dos limites em expansão dos meios digitais. Vamos assinalar somente algumas iniciativas que dão ideia da dinâmica existente desde a segunda metade do século XX, uma vez já começada a sistemática das relações literárias entre determinados círculos intelectuais de Vanguarda que cumpriram com o objetivo inicial de organizar as primeiras “missões” (diplomáticas e culturais) que se estendem até os dias atuais, de maneira distinta.

Não é preciso dizer que os nomes internacionalizados de ambas literaturas, alguns já bastante consagrados e outros massivos (Jorge Amado, Carlos Fuentes, Octávio Paz, Clarice Lispector, Paulo Coelho, Laura Esquivel) aparecem em traduções contínuas e/ou de larga escala que se repetem a partir da lógica da mundialização dos mercados latino-americanos, e neste sentido fazem parte do rol daquilo que é considerado, de maneira genérica, como literatura latino-americana. Outros nomes e traduções obedecem a uma lógica distinta de circulação e recepção que se organiza muitas vezes a partir de círculos mais restritos, mas que se destacam também no quadro geral. Não é incomum este segundo círculo contar com escritores–tradutores ou tradutores–escritores como prática comum, com publicações de vários tipos e segundo os gêneros mais ou menos massivos. É o caso, por exemplo, de autores–tradutores (ou leitores) como Eric Nepomuceno, Paula Abramo, Maria Alzira Lopes Brum, Cláudio Daniel, Rodolfo Mata, José Javier Villareal, Luis Aguilar, Juan Pablo Villalobos, entre outros.

Para além das traduções que revelam um interesse pontual a respeito de alguma obra, algumas delas chamam a atenção porque expõe um projeto mais amplo e ao mesmo tempo mais consolidado, com uma leitura atenta da obra do autor traduzido e não só de títulos específicos. No México, onde a literatura brasileira goza atualmente de um espaço particular dentro do que se convencionou chamar de Literatura Ibero–Americana, chama a atenção o fato do interesse contínuo e consolidado por autores como Rubem Fonseca (que é um caso especial com a biblioteca de autor que lhe organizou a editora Cal y Arena) ou por Lêdo Ivo (cuja obra poética desperta uma inaudita atividade editorial levada a cabo por Vaso Roto, editora que possui por sua vez uma “perna” no mercado editorial espanhol). A premiação de Fonseca na Feira do Libro de Guadalajara em 2003 marca um momento em que os dois sistemas tradutórios passam a outro nível de interlocução depois das primeiras “missões” culturais e do processo de profissionalização da tradução que se dá a meados do século XX. Não é casualidade que este reconhecimento de um autor que passa a ser mais do que um autor de culto no âmbito mexicano se dá quase que simultaneamente à retradução da obra de Juan Rulfo (2004) ao português no Brasil, num processo de interlocução que aponta para casos paradigmáticos no que diz respeito às *qualidades* e tipos de *relação*, como já repetido.

4. *Intercâmbios e diálogos culturais.* As relações que se estabelecem a partir das traduções são evidentes, ainda que, não poucas vezes, a relevância do trabalho tradutório seja colocada em segundo plano pelo mercado editorial. Esse trabalho semi–oculto de revelar um país a outro, e descobrir como os dois podem compor um espaço intelectual comum se confunde, às vezes, com os intercâmbios culturais e a rede de diálogos estabelecida pelas afinidades de projetos literários que nem sempre são manifestos (e que dão pouco lugar a manifestos, como no auge da literatura programática de Vanguarda).

De qualquer forma, traçado esse esboço de uma relação entre sistemas ou da configuração de um “sistema intermediário” formado a partir da dinâmica de duas literaturas nacionais que dialogam entre si, e no que pese às suas diversidades “internas”, vale a pena pensar nos diálogos culturais que se dão entre elas não tanto em termos da tradução de obras e títulos específicos, quanto desde a referência de algumas experiências de determinados agentes (alguns criadores e/ou tradutores) que atuam no campo literário a partir da vivência da “ponte” construída entre México–Brasil, e que não deixam de se constituir como bases concretas dessa “ponte” metafórica.

Os exemplos existentes neste sentido são poucos, mas, exatamente por isso, significativos. Para além dos marcos institucionais (Cátedras, como a Guimarães Rosa da UNAM, ou a Machado de Assis da Universidad del Claustro de Sor Juana, dedicados à literatura brasileira lida como parte dos chamados estudos latino–americanos; a bolsa para

tradução de literatura brasileira da Fundação BN do Ministério da Cultura brasileiro) ou do mercado como meios para o estabelecimento do diálogo cultural mencionado (entre as quais incluiria a edição e difusão de obras e autores em evidência no mercado internacional, que ocorrem em Feiras Literárias como as de Guadalajara ou Paraty, ou mesmo nas transnacionais como o caso de Frankfurt em 2013), estão iniciativas mais pontuais como as das coleções (as com autores brasileiros das editoras Cal y Arena ou Elephas no México ou a Coleção Outra Língua da Editora Rocco no Brasil), ou a singular experiência de tradução–edição simultânea realizada a partir do diálogo entre os poetas Paulo Ferraz e Luis Armenta pelos selos Mantis e Sebastião Grifo.

Essas diversas edições dão ideia de um diálogo constante e que não está perdido, atualizando em outra perspectiva diálogos como os dos criadores do primeiro nacionalismo modernista (Alfonso Reyes, Vasconcelos, Manuel Bandeira), e que passaram posteriormente por outros criadores (como o diálogo entre Haroldo de Campos e Octávio Paz, que marca uma inflexão no que diz respeito ao programa das Vanguardas históricas). Um estudo da natureza atual dessas relações não poderia deixar de ao menos assinalar, a virtualidade pragmática e a interatividade de novas parecerias que se dão tendo a influência do universo das mídias digitais como algo presente (seja como tema ou também a partir dos veículos das revistas, blogs, interações via Facebook ou outras mídias audiovisuais; essas interações destacam o caráter imediato e muitas vezes efêmero desse novo tipo de diálogo).

De qualquer maneira, é preciso aqui fazer um breve recorte para sublinhar algumas das poéticas literárias de autor, marcadas também por uma leitura particular desse espaço intermediário e híbrido composto por México–Brasil. Da série de obras, traduções e autores estudados, 4 em específico estão marcados pela experiência da vivência ou da presença do país vizinho em sua obra. Curiosamente, os quatro aqui selecionados são criadores–tradutores, mas cuja poética peculiar de seus escritos não é dependente, no sentido de uma hierarquia de trabalho, da sua atividade tradutória.

Tanto Eric Nepomuceno como Juan Pablo Villalobos, Paula Abramo e Maria Alzira Lopes Brum têm em alguns de seus textos a marca respectiva de Brasil ou México (e, de certa forma, dos dois países). Suas obras transitam por esse “sistema intermediário” assinalado antes e, mais que isso, e se dirigem a formulações estéticas próprias, propostas que ainda não foram devidamente estudadas naquilo que tem de singular e de confluentes.

Tradutor de alguns dos mais conhecidos autores do *boom* latino–americano, e de Juan Rulfo em sua última versão brasileira, Nepomuceno tem uma especial relação com o México, uma vez que por aí viveu durante algum tempo e inclusive tem um livro de contos que classificou em seu momento como seu livro “mexicano” (por ter sido, de fato, publicado na Cidade do México). Seu último livro traduzido no México aparece em 2018

pela editorial Almadía (que já publicou outros títulos do autor). *Lastres estaciones* (cito em o título em espanhol) traz um conhecido e já antologado conto de Nepomuceno, “La Suzanita”, que constrói nos dois idiomas uma intriga que poderia ter se passado em alguma cidade mexicana.

Paula Abramo foi a tradutora deste livro, tendo sido premiada em 2012 pela publicação do poema longo (ou de um conjunto de poemas, segundo se veja) intitulado *Fiat Lux*, que recolhe, em certa medida, uma experiência de filha de exilado político. Essa obra constitui-se possivelmente, segundo uma resenha de Paulo Moreira, como o melhor livro de poesia brasileira escrita no mencionado ano. É determinante, em sua obra, a relação com a história e a cultura brasileira, como se vê na referência na sua obra ao episódio da chamada Revoada dos Galinhas Verdes, de 1934, marco de uma reflexão em linguagem poética sobre a passagem do tempo que bem poderia ser útil aos dias que correm no país.

Outra experiência dessa dupla relação México–Brasil, mas agora em sentido invertido, é a de Maria Alzira Brum Lemos. Também tradutora de autores mexicanos como Valeria Luiselli e outros, a escrita de Brum Lemos se caracteriza por uma prosa híbrida que transita por distintos gêneros (ensaio, crônica, conto breve, crítica literária) com a mesma facilidade que toma o Brasil e o México como figuras de uma reflexão instigante a respeito do papel do escritor no sistema mundial de circulação literária. A diferença das perspectivas aparecidas entre as resenhas mexicana e brasileira a respeito de seu primeiro livro, *A ordem secreta dos ornitorrincos* (publicado no Brasil em 2008, e traduzido para o Peru e o México), dá constância da distinta expectativa das leituras sobre uma autora como Lopes Brum nos dois lados do sistema intermediário.

Por fim (e sempre pensando que o tratamento aqui é somente inicial), é preciso citar também a Juan Pablo Villalobos, autor que viveu no Brasil recentemente (tendo em comum com os anteriores, essa vivência *in loco* e dupla dos dois lados) e que, curiosamente, publicou uma pequena novela em português, *No estilo Jalisco*, publicada em 2014 por coincidindo com a ocasião da Copa do Mundo no Brasil. Villalobos também tem feito traduções para o espanhol, entre elas a de *O dribble*, de Sérgio Rodrigues, romance que compartilha o interesse por indagar a respeito das culturas latino–americanas a partir das metáforas do jogo e de uma poética do fracasso (assim como a obra de Juan Villoro traduzida ao português também em 2014, *El estadio de los deseos*).

*6. Poéticas próximas ou comuns.* O tema do fracasso e da perspectiva do fracasso numa realidade literária periférica como a latino–americana já poderia ser motivo de outros vários trabalhos como o presente, sendo passível de ser imaginado em diversas



perspectivas. Tratar de tudo que poderia aproximar os dois sistemas literários em questão surge como uma proposta arriscada, mas que tem a peculiar vantagem de não apagar o que há de comum entre obras que seriam tratadas assepticamente por um método corrente de contrastes. Recorrer às tramas ligeiras traçadas por autores tradutores, ou mesmo por editores que são críticos e criadores ao mesmo tempo, favorece a ideia de que nem tudo é igual, mesmo na diferença. Uma saída paradoxal, mas que é acolhida na percepção de repertórios breves que são *abertos*, e que remetem a certa *qualidade* e a uma *relação* determinante.

Não é mera coincidência que, depois dos projetos totalizantes das Vanguardas, a literatura de criação da América Latina passe a revisar sua própria tradição de ruptura (para lembrar aqui do termo de Paz) e que se estabeleça nos dias que correm um tipo de dinâmica que tende a pensar o fenômeno literário tal como o projetava Valery (ou Borges): uma história que se estabelece por correntes, por obras e por agentes que apontam em uma dada direção, a um sentido comum (se nos permitem dizer os entusiastas do transcendentalismo negativista). Por trás de iniciativas aparentemente isoladas, determinados agentes literários vão se configurando como *escritores que lêem* (como na figura do tradutor, do crítico ou editor, mas também na do criador que revê a tradição), e também como *leitores que escrevem*.

A figura desse escritor que lê, mas também a de um leitor que escreve, é fundamental para buscar poéticas convergentes, inclusive em obras aparentemente tão desconexas, e aqui a referência poderia ser praticamente toda (ou algo menos que quase toda) literatura contemporânea produzida no México e no Brasil a partir da segunda metade do século XX, com o subsequente processo de intensificação das relações de mercado no presente século, algo que pode ser constatado facilmente pela quantidade de traduções e empresas comuns tanto no Hemisfério Norte como, de maneira mais tímida, no Sul. Para evocar uma leitura já presente, e que, em certa medida, esse trabalho pretende se vincular, valem ser recordadas as observações de Rodríguez Monegal (1976) ao estabelecer um diálogo entre poetas–críticos tão díspares como Paz e Borges no seu *Borges: hacia una poética de la lectura*. Leitura que mencionava também poéticas tão díspares quanto as de Cândido e Haroldo de Campos, e que se pretende sugerir aqui que podem se estendidas para além desses nomes por tantos outros que aparecem depois.

Como exemplo dessas relações assimétricas, e que poderiam se ver presentes na bibliografia selecionada que acompanha o presente artigo, vale a pena levar em consideração duas aproximações parecidas (e nem por isso totalmente iguais, nem diferentes) a respeito da ideia de uma tradição literária nacional que se esvai com o passar do momento de auge das Vanguardas e, que nem por isso, desaparece totalmente como programa (mesmo sem sua negação). Entre as aproximações de Rodolfo Mata e Francisco

Alvim à poesia e às literaturas mexicanas e brasileiras, há mais do que uma coincidência no seu peculiar ceticismo quanto aos caminhos do literário no século XXI.

Em um poema publicado em meio virtual, Mata apresenta sua perplexidade. Cito todo o poema *Cánones caninos*:

Cuando murió Paz  
le preguntaron a Pacheco  
quién ocuparía su lugar  
y respondió que nadie

Hoy por hoy  
Vallejo es un zombie  
Huidobro es un zombie  
Neruda es un zombie  
Paz está infectado

Lo bueno es que están llegando  
los cazafantasmas  
los exorcistas  
con sus eméticos, sus estacas  
sus balas de plata  
y neutralizadores  
sus frascos turbios  
de ectoplasmas  
sus ajos cargados  
de futuridad

Qué había detrás  
nunca se supo  
una conspiración  
ni idea tengo  
un alto rating  
escandaloso  
o una noticia  
muy pertinaz  
¿Alguien da más?

Nadie  
es el nuevo paradigma

Nunca  
    la utopía  
La quintaesencia  
    el nihilismo  
El perromundo  
    otro ismo

(MATA, 2016).

Mata toca no tema do futuro que é também passado. Sua disposição do tempo também chama a atenção para certo deslocamento da tradição, do seu tempo. No poema *A poesia*, que empresta o título ao livro *O metro nenhum* (2011), Alvim sugere um passado que também é futuro ou, talvez, um destino inusitado dada a própria natureza da literatura.

Ou também um destino incerto como os dos pós–ismos na América Latina:

Houve um tempo  
em que Schmidt e Vinicius  
dividiam as preferências  
como maior poeta do Brasil  
Quando por unanimidade ou quase  
nesse jogo tolo de se querer medir tudo  
Drummond foi o escolhido  
ele comentou  
alguém já me mediu  
com fita métrica  
para saber se de fato sou  
o maior poeta?

Estava certo  
Pois a poesia  
quando ocorre  
tem mesmo a perfeição  
do metro –  
nem o mais  
nem o menos  
– só que de um metro nenhum  
um metro ninguém  
um metro de nada

(ALVIM, 2011, p. 53).

Este percurso e seu vaivém ficam por aqui, com a imagem dessa medição (e mediação) impessoal e inacabável que coloca em diálogo duas tradições literárias tão aparentemente distantes, mas também tão próximas, pelo menos nessas duas perspectivas que terminamos aqui colocando em contato. Mata, tradutor de Alvim em sua antologia da poesia brasileira contemporânea, poderia estar fazendo eco em seu poema do despojamento ante a ideia solene de uma literatura que retira dela mesma a capacidade de dizer o que pretende, que explica o nacional ou os processos de circulação e valoração da poesia a partir de algo que não seja ela mesma. Fica a análise desta conjectura para ocasião mais propícia e para a seqüência destas notas de trabalho, que terminam aqui com a apresentação da seleção de textos anunciadas anteriormente.

## Referências

- ABRAMO, Paula. *Fiat Lux*. México: Editorial Tierra Adentro, 2012. Disponible en: <https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/03/fiat-lux.pdf>. Consultado el 29/05/2018.
- AGUILAR, Luis (Org.). \_\_\_\_\_. *¿Qué será de ti? Como vaivocê? Poesía joven de Brasil*. San Pedro García García, Vaso Roto, 2015. Ed. bilíngüe.
- ALVIM, Francisco. *O metro nenhum*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesía completa (1917–1960)*. México: Callygramma, 2017. Trad. y prólogo de Miguel Ángel Flores.
- BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. Toluca: Bonobos/FONCA, 2006. Ed. Trilingüe.
- CERVANTES, Francisco. *Travesías brasileño–lusitanas*. Querétaro: Calygramma/FEQ, 2015.
- COSTA, Horácio. *Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*. México: UNAM/FCE, 1998.
- DIAS SAMPAIO, Cláudia. “Observações sobre a tradução e a recepção da poesia do Brasil no México”. *eLyra*, n.9 (2017), pp. 177–198.
- EVEN–ZOHAR, Itamar. *Polisistemas de cultura (un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidade de Tel Aviv, 2017. Disponível em: [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf). Acessado em 27/03/2019.
- FREIRE, Marcelino. *Cuentos negreros*. México: Librosampleados, 2016. Trad. Armando Escobar Gómez.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions Du Seuil, 1982.
- GUIMARÃES ROSA, João Guimarães. *Campo general y otros relatos*. México, FCE, 2001. Trad. Valquiria Wey.
- IVO, Lêdo. *Poesía en general. Antología 1940–2004*. México/Monterrey, Alforja Arte y Literatura/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008. Org. Rodolfo Alonso.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Editions Gallimard, 1978. Trad. Claude Maillard.

LEMOS, Maria Alzira Brum. *A ordem secreta de los ornitorrincos*. São Paulo, Amauta, 2008.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Antilogia. 1960–2002*. Trad. Rodolfo Mata.

LUISELLI, Valeria. “Pinche Lilliput”. *El País*, 3 de julho de 2016. En: [http://elpais.com/elpais/2016/07/02/opinion/1467482678\\_599742.html](http://elpais.com/elpais/2016/07/02/opinion/1467482678_599742.html). Consultado el 24/03/2017.

MATA, Rodolfo. “Cánones caninos”. Em: *RevistaLaOtra*, 28 de dezembro de 2016. Disponível em: <http://www.laotrarevista.com/2016/12/rodolfo-mata-poemas/>. Acesso em 27/03/2019.

MILÁN, Eduardo. *Estación da Fábula: poemas de Eduardo Milán*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2002. Trad. Claudio Daniel. Edição bilingüe.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges, hacia una lectura poética*. Madrid: Guadarrama, 1976.

MONTERROSO, Augusto. *A ovelha negra e outras fábulas*. São Paulo: Cosac y Naify, 2014. Trad. Millôr Fernandes.

MOREIRA, Paulo. *Literary and Cultural Relations Between Brazil and Mexico: Deep Undercurrents*. New York: Palgrave Macmillan US, 2013.

NEPOMUCENO, Eric. *Las tres estaciones*. Oaxaca: Almadía, 2018. Trad. Paula Abramo.

NETTEL, Guadalupe. *O corpo em que nasci*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. Trad. Ronaldo Bressane. Col. Outra língua.

PAZ, Octavio.; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PITOL, Sérgio. *Vida conjugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Trad. Bernardo Ajzenberg.

REIS, Livia (Org.). *Uma suíte carioca. Alfonso Reyes e o Brasil*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2013. Org. Livia Reis.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo e Chão em Chamas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004. Trad. Eric Nepomuceno.

RODRIGUES, Sérgio. *O dribble*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *As Raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.

VILLALOBOS, Juan Pablo. *No estilo de Jalisco*. Santos/São Paulo, Realejo/Bateia, 2014.

VILLORO, Juan. *O estádio dos desejos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2014. Trad. Eric Nepomuceno.

VVAA. *Versiones acústicas. Muestra de poesía mexicana/Versões acústicas. Mostra de poesia mexicana*. Jalisco: Mantis editora, 2014. Trad. Paulo Ferraz. Sel. y prol. Luis Alberto Arellano.

En torno a la traducción en  
México de Triste Fim de  
Policarpo Quaresma de Lima  
Barreto

Em Torno da tradução no  
México de Triste Fim De  
Policarpo Quaresma de Lima  
Barreto

---

Sulemi Bermúdez Callejas

Doctora en Literatura Hispánica por  
El Colégio de México

<https://orcid.org/0000-0003-0606-4999>

Recebido em: 15/06/2019

Aceito para publicação em: 24/08/2019



---

## Resumen

La traducción de un clásico brasileño casi desconocido en la tradición literaria mexicana supone un reto desde una perspectiva múltiple. En este artículo, pretendo mostrar parcialmente el panorama al que se enfrentan los traductores de clásicos brasileños en México, con base en mi experiencia al emprender el proceso de traducción de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. A partir de las ideas de algunos teóricos de la traducción, analizo la pertinencia de editar una nueva versión de este clásico brasileño en México, tomando en cuenta que, como todas las traducciones, es un puente de mediación cultural que sirve para estrechar los vínculos entre ambas tradiciones literarias.

**Palabras clave:** traducción, México, Lima Barreto, *Triste fim*, traductología.

---

## Abstract

*The translation of a Brazilian classic almost unknown in the Mexican literary tradition is a challenge from a multiple perspective. In this article, I seek to briefly show the panorama faced by Brazilian literature translators in Mexico, based on my experience as a translator of *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Based in the ideas of some translation theorists, I discuss the relevance of editing a new version of a Brazilian classic in Mexico, consider, like all translations, it is a bridge of cultural mediation that serves to strengthen the links between the two literary traditions.*

**Keywords:** translation, Mexico, Lima Barreto, *Triste fim*, traductology.

*[...] Y no por eso quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen.*

*Miguel de Cervantes y Saavedra*

En las últimas décadas, se ha traducido en México una muestra significativa de obras literarias brasileñas como nunca en la historia del intercambio cultural de estas dos tradiciones literarias. Aunque no ha sido una tarea fácil, la suma de voluntades editoriales, académicas y de muchos traductores comprometidos ha sido fundamental para que la industria del libro mexicana acoja en sus catálogos autores clásicos y contemporáneos de este país latinoamericano, cuya barrera lingüística ha tomado muchos años diluir. La traducción de obras brasileñas no se circunscribe a un solo ámbito editorial, ya que tanto las prensas estatales como las editoriales universitarias e independientes han permitido que los lectores de habla hispana puedan acercarse cada vez a más autores brasileños. Dicha industria editorial, al ser una de las más sólidas en lengua española, promueve la difusión de la literatura brasileña más allá de las fronteras mexicanas por medio de sus traducciones.

El panorama actual de la literatura brasileña en México no se podría entender sin la participación de traductores especializados en literatura brasileña, quienes, en grupos académicos, editoriales o en lo individual, han emprendido importantes proyectos de traducción. A pesar de que el compromiso de estos traductores literarios y estudiosos de la literatura brasileña ha sido una pieza clave para promover el intercambio entre las dos naciones, en el mundo editorial mexicano sigue vigente la creencia de que el traductor está a la sombra del texto traducido y, en muchos casos, se tiende a su invisibilización al grado de que su nombre no aparece en la portada o en la contraportada de la edición, sino que se presenta como un dato más de la página legal. Pocas veces se reconoce la importancia del papel del traductor en la difusión de obras literarias ajenas al rígido canon occidental.

Como he dicho, el catálogo de traducciones de autores brasileños en México es amplio en tanto que se pueden encontrar autores de todas las épocas. Sin embargo, el número de escritores que se traducen es quizá más estrecho, ya que hay ciertos autores probados que atrapan la atención del sistema editorial como Machado de Assis y Clarice Lispector o contemporáneos como Rubem Fonseca y Luiz Ruffatto. A pesar de que muchos

textos clásicos brasileños están libres de derechos de autor debido a su antigüedad, la traducción de éstos resulta un tanto más complicada a nivel de *marketing* editorial. En este contexto, es relevante mencionar el esfuerzo por traducir obras clásicas de la literatura universal del equipo editorial del extinto Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta, hoy Secretaría de Cultura). Bajo la Colección Clásicos para Hoy que coordinaba este organismo, aparecieron diversos títulos de autores brasileños consagrados como Machado de Assis o Raúl Pompéia. La traductora de *O Ateneo*, Paula Abramo, mi amiga y compañera del Seminario de Traducción Literaria de la Embajada de Brasil, sabía de mi interés por traducir la icónica novela de Lima Barreto y me puso en contacto con el editor de dicha Colección.

Debido a que la traducción apareció sin ningún tipo de nota preliminar o epílogo, en este artículo, doy cuenta de los avatares por los que transitó como traductora de un clásico brasileño casi desconocido en México. Más allá de mi experiencia personal, considero que es de suma importancia visibilizar el quehacer del traductor de clásicos de literaturas periféricas en un mundo globalizado en donde las novedades y las modas editoriales dan poco espacio para reflexionar acerca de la importancia de textos canónicos de otras tradiciones literarias. Asimismo, me propongo señalar algunas cuestiones de la novela de Lima Barreto que resultan relevantes para establecer el diálogo crítico y artístico con el público mexicano.

Mi primera reacción ante este proyecto fue de un enorme gusto y honor de traducir a un autor que admiraba. No obstante, poco me duró la sonrisa, puesto que tal empresa implicaba un reto cuya magnitud apenas dimensioné cuando empecé a traducir la novela. Aunque antes había realizado versiones de otras obras, nada se comparaba con el desafío que representó enfrentarme a un clásico. El traductólogo Miguel Ángel Vega Cernuda señalaba que

[s]iendo los clásicos los maestros de la humanidad y la manifestación o revelación del universal espíritu humano, la traducción de sus obras tiene una fantástica función unificadora que trasciende las determinaciones singulares de las lenguas, los pueblos y las culturas particulares (VEGA CERNUDA, 2005, p. 1).

Esa “función unificadora” de la humanidad de la que habla Vega Cernuda es la relación que encuentra el traductor entre la obra a traducir y su propia tradición literaria; en otras palabras, es el vínculo sentimental que se establece entre esa obra consagrada por ciertos arquetipos culturales y un público nuevo, en el que difícilmente se pensó al momento de concebir la obra.

Como es bien sabido, el traductor tiende puentes culturales entre los pueblos, por lo que su labor representa un punto nodal en el encuentro de la historia intelectual de las

naciones. La traducción de una obra considerada clásica significa la posibilidad de adentrar al lector a un paradigma ideológico, estilístico y cultural que marca las pautas de una tradición literaria distinta. Es por ello que para el traductor de un clásico aumenta el compromiso con la obra, el autor y el público al que va dirigida la traducción, ya que su labor supone la recuperación de la historicidad del texto desde una perspectiva lingüística y referencial. Según Paulo Ronai, uno de los traductólogos brasileños más reconocidos, una de las principales razones de ser de la traducción consiste en “permitir as pessoas formular ideias sobre a maneira de viver e de sentir das que vivem em outras partes do mundo” (RONAI, 2012 B, p. 60). Aunque Brasil y México comparte un trasfondo cultural semejante al ser parte de la región de América Latina, lo cierto es que sus historias políticas y sociales han sido muy distintas, por lo que se vuelve necesaria la contextualización del momento en que aparecieron las obras en cada sistema literario. De modo que la traducción de *Triste fim de Policarpo Quaresma* implicaba, de cierta manera, su presentación ante un público lector mexicano que prácticamente desconocía esta obra.

En la conferencia “Tradición y traducción”, Ricardo Piglia invitaba a pensar al traductor como un “lector extraordinario [...] porque es de los pocos que en el mundo contemporáneo lee el texto con un detallismo y un interés extremo y desde una posición tremendamente concreta” (PIGLIA, 2011, p. 3). Esta conceptualización del traductor se equipara, en cierto sentido, con la figura del crítico literario. Sobre esta comparación, Octavio Paz apuntó que la actividad del traductor de poesía “es parecida a la del lector y a la del crítico: cada lectura es una traducción, y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación” (PAZ, 1971, p. 22). No obstante, el escritor argentino subrayaba que la diferencia radica en que el traductor “intenta captar de manera muy precisa el sentido presente del texto” (PIGLIA, 2011, p. 3), ya que cada versión en otro idioma de cualquier texto literario es una relectura desde un contexto específico.

La lectura que debe hacer un traductor de obras clásicas involucra el conocimiento del texto y el contexto para entender las divergencias y los puntos de encuentro entre las tradiciones literarias a las que intenta aproximar. De manera que entre más me adentraba en la traducción, más entendía la importancia literaria de esa novela de Lima Barreto. La actualidad de *Triste fim...* en el contexto mexicano resulta extraordinaria, puesto que algunos tópicos utilizados por el carioca siguen vigentes en autores contemporáneos mexicanos, como, por ejemplo, la tensión por los cambios de la modernización, la ficción como parte de la política y la crisis del individuo ante su limitado campo de acción para hacer que las cosas mejoren en su propio país. En lo que pudiera pensarse que es un paralelismo con la *Weltliteratur*, Octavio Paz aseguraba que los estilos son translingüísticos y colectivos, es decir “pasan de una lengua a otra”; mientras que las obras se encuentran

arraigadas a su suelo verbal, son únicas... Únicas pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive en relación con otras obras de lenguas distintas. Así, ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significa heterogeneidad irreductible o confusión, sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones (PAZ, 1971, p. 24)

Estas relaciones entre las tradiciones literarias brasileña y mexicana sólo pueden entenderse cuando se explica el contexto de producción de la obra traducida al público receptor. De tal manera que conocer el entramado sociocultural que existía en Brasil a principios del siglo XX se convirtió en uno de los primeros objetivos del proceso de traducción que llevé a cabo. También me di a la tarea de investigar algunos aspectos de la obra de Lima Barreto. Su escritura militante con tintes autofictivos e intertextuales se relaciona directamente con el momento histórico en que fue escrita. El autor carioca pugnaba por un portugués simple, cercano al habla popular, es decir, estaba en contra del academicismo que cultivaban muchos de sus contemporáneos. Se considera que Lima Barreto es un pre-modernista, dada la singularidad de su obra respecto al corpus artístico que imperaba en aquella época. Unos años más tarde, los modernistas brasileños también adoptaron una postura más relajada respecto a las reglas que imponía la Academia. Según Massaud Moisés, “Lima Barreto contitui um elo de união entre o Realismo e o Modernismo” (MOISÉS, 1991, p. 335). Si se toma como base la idea de Antonio Candido de pensar la formación de la literatura brasileña a partir del Arcadismo y el Romanticismo, con el Realismo se consolidarían los modelos culturales y sociales en las letras brasileñas (cfr. CANDIDO, 2000). No obstante, el reducido círculo de lectores y el amplio grupo de analfabetas condicionaron el devenir del sistema literario, ya que se formaron asociaciones cerradas en las que un grupo selecto de escritores marcaron la pauta estilística durante un largo periodo hasta la Semana de Arte Moderno de 1922.

Del 11 de agosto al 19 de octubre de 1911, Afonso Henriques de Lima Barreto (1881–1922), amanuense de la Secretaría de Guerra, publicó como folletín su tercera novela, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, en el *Jornal do Comercio*. Lima Barreto fue un testigo incómodo de la modernización impulsada por la República Vieja. El fluminense se convirtió en un escritor que transgredió los modelos literarios de su tiempo con una estructura discursiva popular aparejada de una fuerte crítica social, lo cual provocó múltiples acusaciones en su contra por parte de algunos críticos de su época. En *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, el narrador cuenta la historia de un empleado público soltero y retirado, quien posee una enorme biblioteca. Como una suerte de Quijote brasileño (cfr. CRUZ, 2009), Policarpo deseaba cambiar al mundo con base en sus lecturas, puesto que suponía que los sufrimientos de la humanidad se acabarían con la impartición de justicia. Debido a su ferviente amor al lugar que lo vio nacer, el mayor Quaresma, como el Cándido

de Voltaire, decidió recuperar el paraíso perdido en su propio país, que será el escenario donde llevará a cabo sus proezas patrióticas.

Con esta premisa comienza la novela, misma que se sitúa en diversos espacios narrativos (la ciudad, el campo y la guerra) que tendrán una carga simbólica particular. No obstante, su travesía se convierte en un “encadenamiento de decepciones”: la patria que pensó como ese lugar utópico, libre de conflictos, plagada de héroes, accidentes geográficos afortunados, un pasado remoto colosal aunados a la confianza que tenía en la buena voluntad de los compatriotas, no fueron más que una ilusión. La felicidad que Policarpo pensaba alcanzar con la justicia y el lema de “la patria es primero” se vuelve un absoluto engaño. Además, todo aquello en lo que creía para sus pares representa un motivo de burla:

(...) encontrou a incredulidade geral, o riso, a mofa, o escárnio; e levou-o à loucura. Uma decepção. E a agricultura? Nada. As terras não eram ferazes e ela não era fácil como diziam os livros. Outra decepção. E, quando o seu patriotismo se fizera combatente, o que achara? Decepções. Onde estava a doçura de nossa gente? Pois ele não a viu combater como feras? Pois não a via matar prisioneiros, inúmeros? Outra decepção. A sua vida era uma decepção, uma série, melhor, um encadeamento de decepções. (LIMA BARRETO, 1997, p. 254)

A lo largo de todo el relato, la idea de patria se va desgastando, de manera que se torna cada vez más obsoleta e incómoda. De aquel resuelto y culto mayor Quaresma de las primeras páginas, el personaje se transforma en una sombra de sí mismo, puesto que cae en una suerte de patetismo que no podrá remediar. Una vez pasadas sus peripécias, hay un recuento de los daños:

Desde dezoito anos que o tal patriotismo lhe absorvia e por ele fizera a tolice de estudar inutilidades. Que lhe importavam os rios? Eram grandes? Pois que fossem... Em que lhe contribuiria para a felicidade saber o nome dos heróis do Brasil? Em nada... O importante é que ele tivesse sido feliz. Foi? Não. Lembrou-se das suas cousas de tupi, do folk-lore, das suas tentativas agrícolas... Restava disso tudo em sua alma uma satisfação? Nenhuma! Nenhuma! (LIMA BARRETO, 1997, p. 254).

La felicidad individual se contrapone de esta forma al supuesto “bienestar común”. No bastan las mejores intenciones del protagonista, ni los esfuerzos que él y su hermana enarbolan a favor de aquella patria en ciernes. Al ver deshechas cada una de sus ilusiones, Policarpo cae en una profunda decepción que expresa con una clara proclama antinacionalista. Una de las principales estudiosas de este autor, Beatriz Resende, comenta que este posicionamiento debe leerse desde una perspectiva nacional y global:

[a]o afirmar não ser nacionalista e recusar, em tempos de guerra mundial, até mesmo a noção de pátria, Lima Barreto antecipou questões que nos fazem, hoje, refletir sobre como se deu a formação de nacionalidade através do processo de exclusão e

como a organização da cidade moderna se fez por propostas de modernização e urbanização fundadas, desde sempre, em métodos de remoção e expurgo (REZENDE, 2008, p. 196).

La crítica social que aparece en este clásico se vale del uso de la sátira como forma de deconstrucción del discurso hegemónico. La traducción de este tipo de textos que presentan a un mismo tiempo una doble textualidad, es decir, la de la crítica y la sátira, puede ser un tanto complicada, puesto que requiere de un método de traducción oblicua, esto es, que eche mano de herramientas como la adaptación, la trasposición, la modulación y la equivalencia para lograr un texto de llegada que transmita la idea original. Alfonso Reyes aseguraba que “[u]na lengua [...] vale tanto por lo que dice como por lo que calla, y no es dable interpretar sus silencios” (REYES, 1983, p. 133). De manera que ante la posibilidad de sobreinterpretar, el traductor debe mesurarse para que la carga crítica e irónica del texto logre traspasar las fronteras idiomáticas.

Las acciones mediante las cuales Policarpo pretende renovar a la patria en *Triste fim...* están cargadas de alusiones irónicas que se resuelven en una especie de patetismo satírico. La configuración de las escenas y los personajes se da, según Moisés, a partir de “um humor bem brasileiro, puxado à caricatura e mesmo à chalaça, que impregna as criaturas e as situações” (MOISÉS, 1991, pp. 335–6). Aunque la calidad literaria de estos juegos discursivos es innegable, su traducción representa una dificultad, ya que implica la toma de decisiones conciente por parte del traductor en torno a la conservación de la forma o del contenido. Según Ronai, “não são as palavras intraduzíveis que atrapalham mais o tradutor. Para ele as dificuldades começam com as palavras ‘traduzíveis’, pois as mais simples entre elas escondem armadilhas” (RONAI, 2012 B, p. 60). De modo que uno de los puntos focales de esta traducción fueron los inocentes juegos de palabras que eran populares a inicios del siglo XX en Rio de Janeiro, ya que su incorrecta traslación al español podía significar un cambio de sentido en la novela.

Otro de los temas que debe considerar el traductor de un clásico es el proceso de recepción de la obra en su país de origen a lo largo de su historia literaria, puesto que permite comprender el momento en que ésta cobró relevancia simbólica en la conformación del canon de su sistema literario. En el caso de *Triste fim...*, su acogida tuvo muchos altibajos desde su aparición en el *Jornal de Commercio*. Según Barbosa, importantes críticos literarios contemporáneos de Lima Barreto (como Agripino Gieco, João Ribeiro, Tristão de Ataíde, Oliveira Viana, entre otros) reconocieron su obra literaria mientras seguía vivo (BARBOSA, 1978, p. XXXIII). Si bien la novela no fue lo suficientemente valorada en su aparición como folletín (1911) ni en su primera edición en formato de libro (1915), cuando se redescubrió rápidamente se convirtió en una obra clásica de la literatura brasileña. Prueba de ello es la gran cantidad de ediciones que existe de sus obras, así

como las copiosas traducciones a las que ha sido sujeto el texto barretiano (cfr. BOTTMANN, 2018). Quizá su incorporación al canon de la literatura nacional tiene que ver con el cambio de paradigma cultural en Brasil a mediados del siglo XX, en el cual se planteó otra manera de mirar a la nación que exaltaba el multiculturalismo y la incorporación de distintos sectores populares.

En este contexto, el “redescubrimiento” de Lima Barreto estuvo a cargo del crítico literario Francisco de Assis Barbosa, quien, en 1948, emprendió la labor de editar y publicar la obra completa de la mano de varias casas editoras (BARBOSA, 1987, pp. 23–26). Aunque tomó varios años concluir esta empresa, la colección, que prologa este investigador, es la primera edición de los textos completos del autor fluminense. A partir de la biografía que realizó sobre Lima Barreto, Barbosa inauguró una vertiente crítica sobre la vida y obra de este autor carioca basada en una perspectiva más amplia y menos centrada en cuestiones formales. El estudioso Jean Pierre Chauvin señaló al respecto que

possivelmente as críticas mais densas e equilibradas sobre a obra de Lima Barreto situam-se num intervalo aproximado de quatro décadas –dos anos 1950 aos 90– o que significa que o escritor levou pelo menos trinta anos para ser mais justamente julgado e de um ponto de vista não exclusivamente estético (CHAUVIN, 2006, p. 88).

El interés académico por Lima Barreto en Brasil ha tenido un crecimiento exponencial. En lo que va de este siglo, se han realizado un buen número de estudios acerca de la obra de este autor desde diversas disciplinas: literatura, historia, periodismo, ciencia política e, incluso, psiquiatría. Esta acogida tan significativa de la obra de Lima Barreto en el ámbito académico y editorial da cuenta de la importancia de este autor en el imaginario cultural brasileño, puesto que “[c]ada obra literaria é o último elo de uma longa evolução e, de certa maneira, é baseada em todas as obras anteriores da mesma literatura” (RONAI, 2012 A, p. 75).

Sin embargo, la escasa atención que hasta ahora generó Lima Barreto en el ámbito mexicano tiene varias explicaciones posibles: en primer lugar, hasta la primera década del siglo XXI, no existía en México ninguna licenciatura dedicada a la literatura portuguesa, por lo que no había un espacio dedicado al estudio de la obra de autores lusófonos clásicos. En segundo, no se había hecho ninguna traducción de la obra de Lima Barreto en territorio mexicano. Durante muchos años, la única posibilidad de conocer una versión en español de la obra de este autor fue a partir de la edición de *Dos novelas. Recuerdos del escribiente Isaías Caminha. Triste fim de Policarpo Quaresma* de la Biblioteca Ayacucho, la cual, al ser una edición venezolana, circulaba con bastantes restricciones.

En realidad, la traducción al español de la obra de este autor fluminense fue tardía, lo que podría explicarse debido a que el proceso de recepción en Brasil también tomó



algún tiempo. Lima Barreto se conoció por primera vez en español por medio de la traducción de sus algunos cuentos que aparecieron en un par de antologías argentinas y una peruana (BOTTMANN, 2018, p. 315). No fue sino hasta 1978 cuando la Biblioteca Ayacucho presentó a sus lectores la primera versión al español de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* y *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Durante décadas, estas fueron las únicas obras de Lima Barreto que podían encontrarse en español con los problemas de distribución que la industria editorial venezolana acarrea en la segunda mitad del siglo pasado. En años recientes, se publicaron dos nuevas traducciones al español de esas novelas: la editorial de la Universidad del País Vasco Bilbao editó una nueva versión de *Recordações...* en 2007, cuya introducción y traducción corrieron a cargo de Javier Díaz Nocci; y, en 2012, la editorial argentina Mardulce publicó una “traducción revisada” por Gabriela Massuh y Damián Tabarovsky de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Desafortunadamente, no pude tener acceso a esta edición por lo que desconozco si los traductores se basaron en una versión anterior, como sugiere el mote “traducción revisada”) o si fue una traducción completamente nueva. Hay que mencionar que es común en la industria editorial que se reutilicen traducciones de obras canónicas como apunta Vega Cernuda: “la manipulación comercial de los clásicos no conlleva una multiplicación de las traducciones, pues con frecuencia se reutilizan o reciclan traducciones veteranas.” (VEGA CERNUDA, 2005, p. 4). Por último, se publicaron en España las versiones al español de *O cemitério dos vivos* y de *Os bruzundangas*, en 2014 y 2016 respectivamente (BOTTMANN, 2018, p. 316).

Como parte de la metodología que supone la traducción de un clásico, es fundamental elegir un texto origen que corresponda a la última voluntad del autor o a una versión aceptada por la Academia del país de origen. Elegí el texto establecido por Francisco Venceslau dos Santos en la Colección Archivos (LIMA BARRETO, 1997) porque sigue las prerrogativas de la crítica genética y cuenta con una investigación ecdótica. Asimismo, revisé otras ediciones de la obra y la primera versión al español de la Biblioteca Ayacucho, en la cual el crédito del traductor no aparece por ninguna parte. En el reverso de la portadilla, se especifica que la introducción y las notas corrieron a cargo de Haydée M. Jofre Barroso y las revisó Daniel Divinsky. Sin embargo, dicha introducción brilla por su ausencia y las notas son más bien escasas y, en su mayoría, son traducciones de versos y estribillos que permanecieron en portugués en el cuerpo del texto. El prólogo y la cronología de esta edición son de la autoría del principal impulsor de la obra barretiana, Francisco de Assis Barbosa.

A mi juicio, es importante el acercamiento a la primera versión al español de un texto clásico como éste, puesto que las traducciones subsecuentes serán, de alguna manera,

versiones no sólo del original, sino también de aquella primera traducción. Según la traductóloga Susan Bassnett,

[l]a comparación entre traducciones puede revelar todo tipo de cosas. Podemos observar cómo han trabajado diferentes traductores, qué estrategias han empleado y qué decisiones han tomado; también, cómo cambian los gustos con el paso del tiempo y cómo varían las expectativas de los lectores (BASSNETT, 2017, p. 184).

Más allá del cambio en los gustos literarios y las decisiones de la traductora, pude notar que en esta primera versión se omitían algunos párrafos y no se tradujeron algunos elementos de la flora y la fauna sudamericana. Aunque tales desatenciones podrían parecer descuidos sin importancia, lo cierto es que este tipo de imprecisiones determinan la recepción del texto. La impresión que causa en el lector una descripción cambia totalmente cuando éste no conoce el referente del animal o la planta a la que se alude en el original. La omisión de párrafos completos, sin lugar a dudas, altera la percepción de la obra.

Otra de las tareas del traductor literario de un clásico es la contextualización por medio de notas del traductor. En éstas aparece de manera explícita el discurso del traductor y el proceso de producción de sentido que éste realizó. La nota del traductor revela, en palabras de la traductóloga Solange Mittman, “o proceso tradutório, quebrando a ilusão de que se está lendo o original” (MITTMAN, 2003, p. 119). Hay autores que consideran que las notas del traductor deben restringirse a casos excepcionales, en aras de preservar el misticismo del texto, por lo que se debe interferir lo menos posible en la apreciación del lector. En esta línea se encuentra Paulo Ronai, quien, sin embargo, sugiere que este tipo de notas se usen en “obras clásicas, distantes de nós em tempo, lugar e espírito” (RONAI, 2012 A, p. 100). En la versión al español que realicé, el editor me pidió que eliminara poco más de una tercera parte de las notas de traductor que había propuesto. También sugirió que simplificara las notas restantes para facilitar la lectura de la novela. A dos años de que fue publicada esta versión, considero que muchas de estas notas efectivamente entorpecían la lectura. No obstante, a mi parecer, una edición anotada puede otorgar al lector una experiencia lectora mucho más profunda, ya que algunas notas eruditas pueden ser fundamentales para comprender otros sentidos del texto, así como la sapiencia del autor. Además de que es la posibilidad del traductor de manifestar su lectura de una manera abierta y frontal. Asimismo, el lector siempre tiene la posibilidad de prescindir de las notas del traductor con tan sólo apartar la mirada y continuar con la lectura. Sin embargo, dado el carácter editorial de la Colección Clásicos para Hoy, las notas de traductor consideradas eruditas se omitieron.

La historia de la lectura es también una historia de las traducciones que componen la tradición literaria receptora. Siguiendo a Piglia, “la historia de las traducciones sería así la historia de las incorporaciones y de las apropiaciones que una literatura hace de

corrientes y tradiciones externas” (PIGLIA, 2011, p. 13). En este sentido, los intercambios literarios, como señalaba Paz, tienen lazos que van más allá de las influencias, puesto que se tejen a partir de encuentros y divergencias que aparecen en los nuevos lectores. Más allá del exotismo inicial que puede acarrear la lectura de una obra que se escribió con tanto tiempo de distancia, los lectores de versiones de obras extranjeras encuentran en este tipo de literatura la posibilidad de reflexionar sobre sí mismos al confrontarse con un contexto distinto. Hoy más que nunca la edición y difusión de obras clásicas brasileñas en suelo mexicano es pertinente debido a que alientan el diálogo crítico y artístico que se ha establecido en los sistemas literarios de ambos países en las últimas décadas.

Si bien, como apunta Vega Cernuda, “la puesta en circulación comercial de las obras de los clásicos no supone su difusión o lectura, pues, como bien es sabido, los clásicos con frecuencia se utilizan como ‘fondo de librería’, es decir, como elemento decorativo” (VEGA CERNUDA, 2005, p. 4), la edición de obras clásicas de literaturas periféricas es una forma de resistencia cultural, ya que la carga ideológica de ciertos textos traspasa las fronteras. Una reflexión tan señera como la que Lima Barreto formula en *Triste fim...* puede tener un eco en la situación que atraviesan distintos países latinoamericanos, aun cuando los lectores no sean copiosos. Según Ricardo Piglia,

los textos que se traducen se eligen porque hay cierto interés en conectar eso que se traduce con algo que se está discutiendo en el momento en que esas traducciones se realizan, si podemos imaginar traducciones que no sean plenamente comerciales (PIGLIA, 2011, p. 13).

La traducción siempre tendrá algo de subversivo, puesto que es una manera de ampliar los horizontes de un sistema cultural en busca de su universalidad. En el caso de *Triste fim...*, sus temas tienen una vigencia indiscutible para un vasto público, ya que en todos los contextos es válido reflexionar acerca de las preocupaciones del ciudadano común sobre cómo servir a la patria de manera más eficiente y provechosa. Queda en el lector la responsabilidad de reflexionar y aprender de las decepciones y las risas amargas que generan las desventuras de este antihéroe brasileño.

## Referências

- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: LIMA BARRETO. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Ediouro, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 19.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Prólogo. In LIMA BARRETO. *Dos novelas. Recuerdos del escribiente Isaías Caminha. Triste fin de Policarpo Quaresma*. Int. y notas Haydée M. Jofre Barroso. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. XXXIII.
- BASSNETT, Susan. El valor de comparar traducciones. Trad. Radina Dimitrova. In: BASSNETT, Susan. *Reflexiones sobre traducción*. Coord. Martha Celis. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2017, p. 184.
- BOTTMANN, Denise. Lima Barreto em tradução. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 44, pp. 315–316, 2018.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.
- CHAUVIN, Jean Pierre. *O poder pelo avesso: mandonismo, dominação e impotência em três episódios da literatura brasileira*. Tesis (doctorado en Teoría Literaria y Literatura Comparada), São Paulo, Universidad de São Paulo, 2006.
- CRUZ, Ana Aparecida Teixeira da. *Dimensões da loucura nas obras de Miguel de Cervantes e Lima Barreto: Don Quijote de la Mancha e Triste fim de Policarpo Quaresma*. Tesis (maestría em Letras). FFLCH –USP, São Paulo, 2009.
- LIMA BARRETO., Afonso Henriques. *Dos novelas. Recuerdos del escribiente Isaías Caminha. Triste fin de Policarpo Quaresma*. Int. y notas Haydée M. Jofre Barroso, Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. XXXIII.
- , *Triste fin de Policarpo Quaresma*. Coords. Antonio Houaiss y Carmem Lúcia Negreiros, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- , *Triste fin de Policarpo Quaresma*. Trad. Sulemi Bermúdez Callejas. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2017.
- MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e proceso tradutório. Análise e reflexao sob uma perspectiva discursiva*. Porto Alegre: Universidad Federal do Rio Grande do Sul, 2003, p. 119.

- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1991, pp. 335–336.
- PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971, pp. 22–24.
- PIGLIA, Ricardo. Tradición y traducción. Conferencia dictada en la Universidad Adolfo Ibáñez. Santiago, 2011. Disponible en <https://docplayer.es/12244190-Tradicion-y-traduccion-ricardo-piglia-1.html>. Consultado el 24 de agosto de 2019.
- REYES, Alfonso. De la traducción. In: *La experiencia literaria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, p. 133.
- REZENDE, Beatriz. Exiliados da cidade, excluídos da nação. In: WEY, Valquiria (coord.). *Bahía de Estudios Brasileños. Memoria de la Cátedra Joao Guimaraes Rosa 1998–2006*. Ciudad de México: UNAM, 2008, p. 196.
- RONAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012 A, p. 60.
- RONAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012 B, p. 17.
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel, El reto de la traducción de los clásicos. Consideraciones de sociología literaria y traductiva, In: *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*. Coord. Miguel Ángel Vega Cernuda y Juan Pedro Pérez Pardo, Madrid, 2005, p. 1.

Miguel de Unamuno e a tradição de La Mancha: sobre questões de morte e outridade narradas no breve século XX

Miguel de Unamuno and the La Mancha tradition: about death and otherness questions told in the brief 20th century

---

Ana Clara Magalhães de Medeiros

Universidade Federal de Alagoas

<https://orcid.org/0000-0002-7218-2187>

Recebido em: 14/06/2019

Aceito para publicação em: 24/08/2019

---

## Resumo

Este trabalho se debruça sobre a produção ficcional do espanhol Miguel de Unamuno, com ênfase no escrutínio dos fenômenos loucura e morte em sua peça “O Outro – Mistério em três jornadas e um epílogo” (1932). Retomando obras em prosa do autor, relevantes para a constituição de uma poética unamuniana, como Névoa e Vida de Dom Quixote e Sancho (ambos de 1914), verificamos sua inserção na tradição literária que o mexicano Carlos Fuentes nominou “tradição de La Mancha” – instaurada por Miguel de Cervantes (com Dom Quixote) e retomada, já no século XIX, por Machado de Assis. Enfim, perscrutamos o problema da outridade no palco do breve século XX.

**Palavras-chave:** Unamuno. Tradição de La Mancha. Outridade.

---

## Abstract

*This paper looks over the fictional production of the Spanish author Miguel de Unamuno, emphasizing on the scrutiny of the madness and death phenomena of his play “El otro – Misterio en tres jornadas y un epílogo” (1932). Resuming Unamuno’s writing in prose, which is relevant to build his poetics, like “Niebla” (Mist) and “Vida de Don Quixote y Sancho” (Our Lord Don Quixote), both from 1914, we can verify his insertion on the literary tradition that the mexican writer Carlos Fuentes named as “La Mancha tradition” – which was established by Miguel de Cervantes (with “Don Quixote”) and followed on the 19th century by Machado de Assis. We investigate the otherness question on the brief 20th century’s scenery.*

**Keywords:** Unamuno. La Mancha Tradition. Otherness.

Miguel de Unamuno, pensador, escritor e reitor (nestes tempos, no Brasil, cumpre destacar a atuação universitária de qualquer grande nome da cultura ocidental) revela importante produção teatral que, mesmo singela, assume os ecos da aparente *enfermidade quixotesca* na civilização do século XX. O autor *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos* empreende, via literário, discussão sobre o caráter “trágico da vida” na peça “O outro – Mistério em três jornadas e um epílogo”, chegada a público em 1932. O texto revela dois gêmeos – Cosme e Damião – assolados por *el otro* – quem quer que seja esse.

Sob o mote unamuniano de que “é preciso saber viver da ficção, fazendo dela realidade, e enfrentar o ridículo”<sup>1</sup> lançamo-nos na análise pormenorizada da peça espanhola. Esta, a exemplo de escritos em prosa do autor de Salamanca, como *Vida de Dom Quixote e Sancho* e *Niebla* (ambos de 1914), escrutina existências ridículas (ou ridicularizadas), carentes do espírito quixotesco – isto é, da ficção ordenadora do existir humano. O que seria enfermidade, na sua atualidade viva, resultou em criatividade.

Primeiro, precisamos discorrer brevemente sobre o enredo de “*El Otro*”. A cena de abertura evidencia relato do personagem Ernesto ao médico Dom Juan. Nome, aliás, emblemático na cultura hispânica, pela referência ao *burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina (figura icônica do carnavalizado barroco espanhol). Ambos conversam a respeito do mistério que se instaurou na família dos Redondo – lar tornado “cárcere”, “cemitério” e “manicômio” (UNAMUNO, 2015, p. 2). A casa abrigaria um homem enlouquecido, o marido de Laura, cunhado de Ernesto (a confusão é familiar, nominal e existencial propositadamente). Ocorre que Laura e Damiana (senão todos e até mesmo o extremado século XX) também ensandeceriam...

Neste jogo, o personagem central passa a chamar-se de “o Outro”. É tomado por louco e não sabemos se é ele Cosme ou Damião Redondo, gêmeos envolvidos no mistério. De início, Cosme casara-se com Laura, enquanto Damião desposara Damiana (o jogo de duplicidades, neste texto, nunca é em vão). Algo acontece em tempo anterior à peça e um dos irmãos aparece morto: desconhecemos se por assassinato ou suicídio. O gêmeo sobrevivente mata-se na última *jornada*.

Sim: a peça está organizada em três jornadas, sucedidas por um desfecho (“Epílogo”). Damiana termina grávida, sem conhecer qual dos dois irmãos é pai do rebento. Além disso, reproduz a sensação de que há luta em seu seio, como houvera no ventre da mãe dos irmãos Redondo (novo baralhamento familiar). A trama encerra-se com discussão

---

1 Tradução nossa para trecho de carta de Miguel de Unamuno endereçada a Teixeira de Pascoas, de 1905, que diz: “Hay que saber vivir de la ficción, haciéndola realidad, y arrostrar el ridículo” (1957, p. 32).



entre três personagens coadjuvantes, mas sobreviventes: a Ama, Ernesto e Dom Juan. Estes, mais que agir, refletem, na cena final, sobre os atos passados.

A exegese discursiva, a autoconsciência narrativa, bem como uma certa arquitetura filosófica engendrada tanto nos ensaios como nas publicações literárias (seja em verso, prosa ou drama) fizeram parte da obra unamuniana desde seus primeiros momentos. Em 1905, o autor já lançava a primeira edição do popularizado (ao menos fora de Espanha, como preferiria Dom Miguel) *Vida de Don Quijote y Sancho* (1914) e publicava o texto crítico “Sobre la lectura e interpretación del *Quijote*” na revista *La España Moderna*. Nas duas produções do início do século, vê-se delineado um apego autoral à experiência discursivo-exegética que supera, no pensador, qualquer desejo de argumentar teses ou solidificar opiniões. A marca filosófica no legado percorrido é também decisiva: “o foco de Unamuno não era o de manter uma coerência axional, mas desassossegar-se e repudiar a ordem vigente, buscando o horizonte inalcançável” (CARVALHO; MEDEIROS; SILVA JR, 2014, p. 9).

O apego resolutivo à morte, enquanto questão essencial para o sentimento trágico da existência e, conseqüentemente, enquanto problema nodal da filosofia, da religião, da história, da tanatografia e da literatura se apresenta abertamente em seu romance mais conhecido, *Névoa (Niebla)*, 1914), como em *Abel Sánchez*, lançado pouco mais tarde, no ano da Revolução Russa. Vale acrescentar que, por aquela mesma época, em 1913, publicava *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1996), obra máxima de tensão entre o racional e o irracional, entre o ser que vive e o ser para o fim último, entre o ser espanhol e o ser mundo.

Dentre todas as obras mencionadas do escritor de Salamanca, ofereceremos algum destaque à *Névoa*, por ser narrativa que condensa elementos farsescos na essência da estrutura livresca. Nos moldes de Cervantes, e, portanto, da criativa Tradição de La Mancha, problematiza, quase duas décadas antes de *O Outro*, justamente a questão da alteridade. A esse respeito, não podemos nos furtar de visitar o trabalho de Iris Zavala, porto-riquenha que se debruça sobre a centralidade do diálogo e do inacabamento na obra unamuniana, à luz da filosofia do russo:

O que o espanhol e o russo têm em comum é, pois, uma confiança no diálogo como comunicação e responsabilidade; a convicção da outridade absoluta da consciência e a convicção não menos vigorosa do sujeito individual como “centro” de incertezas, dúvidas, reformulações e perguntas. Uma formulação dramática, sem dúvida, de formular a morte das certezas definitivas, foram estas certezas a alma, a psique, o autor, Deus. O diálogo representa a forma, o que M. Holquist chama “a ótica filosófica” para lançar a multiplicidade como necessidade cognitiva, contra a falsa unidade equívoca. Para ambos, o ser (o sujeito) é um projeto, um fazer-se, inclusive

e sobretudo com coparticipação, coautoria. O eu – subjetividade – não se concebe como espaço ou lugar autossuficiente e, muito menos, finito (ZAVALA, 1991, p. 13–14, tradução nossa).

Impressionada com a ruptura estrutural que *Névoa* significa na literatura modernista, romance em que “o agente aristotélico e disciplinador desaparece” (ZAVALA, 1991, p. 12), a pesquisadora destrincha um leque de relações entre a perspectiva bakhtiniana e a escrita do basco – seja esta ensaística ou literária. Da outridade (ideia do russo, não de Holquist) importa-nos frisar a gênese socrática, que passa pelo diálogo luciânico (primeiros dois séculos cristãos) e caminha para Idade Média e Renascença, chegando à ascensão do romance, com François Rabelais na França, e com Miguel de Cervantes na Espanha, conforme interpretação de Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2008).

Apesar de pertencerem a gêneros literários distintos, não soa impróprio inferir que o drama protagonizado pelos irmãos Redondo seja tributário dos procedimentos autorais/narrativos extremamente dialógicos e inacabados que se apresentam ao leitor pela biografia contada de Augusto Pérez. O romance revela um “Prólogo” (remetendo à “tradição de la Mancha”, que discutiremos detidamente logo mais) ensejado por autor fictício, também personagem da história a ser narrada. Trata-se de suposto amigo de *Dom Miguel*, chamado Víctor Goti, que conhecera de perto a história do protagonista do romance, Augusto Pérez. Acrescente-se que o autor de Salamanca chega a demonstrar certa despreocupação com o enredo da narrativa, algum desprezo pelo conteúdo romanesco em si, debruçando-se definitivamente sobre o modo de composição literária, ocupado sobretudo em conceber um crítico de sua obra, rebatê-lo num “pós-prólogo” (1989, p. 13), acertar as contas com seu personagem principal nos capítulos finais do livro (XXXI e XXXII) e dedicar ao Augusto defunto uma “Oração fúnebre em lugar de epílogo” (p. 183).

“Como bom fingidor”, o ibérico discute o gênero enquanto o compõe, respondendo e continuando uma tradição que vem de Cervantes. Recorde-se, sobretudo, o Prólogo ao Volume II do *Quixote*, em que o autor anuncia seu personagem “morto e sepultado” (CERVANTES, 2007, p. 40), como precisamente adverte Silva Junior (2008) em tese machadiana. Ao falar desta tradição cervantina, estamos evidentemente em diálogo com Carlos Fuentes, mexicano inventor da célebre expressão “O milagre de Machado de Assis” (1998). No texto de mesmo nome, Fuentes aponta duas tradições narrativas postas no ocidente: I) a “de La Mancha”, farsesca, que quer “fundar outra realidade por meio da imaginação e da linguagem, da ironia e da mescla de gêneros” (FUENTES, 2000), fundada – como se pode supor –, com Dom Quixote no século XVII; II) A “tradição de Waterloo”, “resposta realista à saga da Revolução Francesa e do império de Bonaparte”. Proposta

narrativa que “afirma-se como realidade” (IDEM), com nomes do porte de Balzac, Stendhal e Flaubert, no entendimento do pensador mexicano. La Mancha não tem a pretensão de ser realidade. Aliás: “a tradição de La Mancha sabe-se ficção e, mais ainda, celebra-se como ficção” (FUENTES, 2000).

Destacamos que é na linhagem de La Mancha (cervantina, sterniana, machadiana), que faz questão de se inserir Unamuno – seja com o movimento de buscar o sepulcro do cavaleiro andante, seja com a composição de um personagem romanesco que se senta ao gabinete do autor (em *Névoa*), seja, enfim, com peça teatral que se demora sobre o inexplicável da morte e da sandice.

Situados sobre a consciência *manchega* de Dom Miguel, vale explicitar, ainda de seu romance, que desde o primeiro período discursivo do Prólogo (o de Víctor Goti) está lançada a sina sepulcral da obra: “Dom Miguel de Unamuno faz questão de que eu escreva o prólogo deste seu livro, onde relata a lamentável história de meu bom amigo Augusto Pérez e sua misteriosa morte” (UNAMUNO, 1989, p. 5). Não ocasionalmente, também a primeira fala surgida em “O Outro” problematiza a certeza iminente do fim: “Pois bem, Don Juan: ao senhor, que é médico desta casa e além disso tem algo de alienista, peço que me esclareça o mistério dela (...) Porque aqui há um mistério..., que se respira com o peito oprimido. Isto parece em parte cárcere, em parte cemitério (...)”<sup>2</sup> (UNAMUNO, 2015, p. 2).

Torna-se evidente que estamos diante de uma atmosfera tanatográfica (SILVA JUNIOR, 2008; 2014), seja na produção de 1914, seja na posterior. Aspecto que favorece o intento maior deste teatro do *Outro*: discutir o que é a existência. O diálogo entre “Dom Miguel” (autor primário ou secundário, como prefira o leitor) e Augusto, em *Névoa*, ratifica a proposição:

- (...) O que é absolutamente necessário para que um homem possa se matar? – perguntei.
- Que tenha coragem de fazê-lo – respondeu.
- Não – eu disse. – É necessário que esteja vivo!
- É claro!
- E você não está vivo!
- Como não estou vivo? Por acaso morri? – E sem perceber, começou a palpar o próprio corpo.
- Não, homem, não! – respondi. – Antes eu disse que você não estava nem acordado nem dormindo, e agora digo que não está nem morto nem vivo.

---

<sup>2</sup> Utilizaremos, ao longo do trabalho, a tradução de El Otro intitulada “O Outro” de autoria de Erivelto Carvalho (Brasília, 2015). A tradução, ainda não oficialmente publicada, constitui a primeira versão deste drama unamuniano em Língua Portuguesa.

– Acabe logo com sua explicação, por Deus! E explique-se direito! – pediu, consternado. – Porque as coisas que estou vendo e ouvindo esta tarde são tantas e tamanhas que estou com medo de enlouquecer.

– Pois bem. A verdade, querido Augusto – disse-lhe, com o mais doce tom de minha voz – é que você não pode se matar porque não está vivo e muito menos morto porque você não existe...

– Como não existo? – perguntou.

– Sim, você só existe como um ser de ficção. Você, pobre Augusto, nada mais é que um produto de minha fantasia e das fantasias dos meus leitores que lerem o relato de suas fingidas venturas e desventuras que eu escrevi. Você nada mais é que um personagem de novela, ou de *novela*, ou como quiser chamá-la. E portanto já sabe seu segredo (UNAMUNO, 1989, p. 166).

A citação é longa, mas, em se tratando de texto pouco conhecido do público brasileiro, torna-se imprescindível a passagem completa. O personagem almeja o suicídio, porém consterna-se quando seu autor-criador o informa de que não cometerá o ato por não ter autonomia para tal – enquanto personagem de novela. Como estranho consolo, Dom Miguel anuncia que o matará na trama. Não se pode deixar de salientar que, na citação, desponta outro tema essencial à tessitura dramática de “O Outro”: aquele que não sabe se existe depara-se com a chegada da loucura. Como adverte brasileiro pensador do hispanismo, “também são temas de Shakespeare e Cervantes, e de seus filhos e bisnetos, bastardos ou não, a morte, a loucura e a vida” (CARVALHO, 2017, p. 251).

Na conjuntura da sandice (sintoma da literatura espanhola, sintoma do século XX), precisamos recordar Foucault:

Mas ela [a consciência da loucura] se precipitou, sem medida nem conceito, no próprio interior da diferença, no ponto mais acentuado da oposição, no âmago desse conflito onde loucura e não-loucura trocam sua linguagem mais primitiva; e a oposição se torna reversível: nesta ausência de ponto fixo, pode ser que a loucura seja razão, e que a consciência da loucura seja presença secreta, estratégia da própria loucura (...).

Mas como não existe para a loucura a certeza de estar louca, há aí uma loucura mais geral que todas as outras e que abriga, pela mesma razão que a loucura, a mais obstinada das sabedorias (...).

Sabedoria frágil, porém suprema. Ela pressupõe, exige o eterno desdobramento da consciência da loucura, sua absorção pela loucura e sua nova emergência. Ela se apóia em valores ou, melhor, sobre o valor, desde logo colocado, da razão, mas o abole para logo reencontrá-lo na lucidez irônica e falsamente desesperada dessa abolição. Consciência crítica que finge levar o rigor até o ponto extremo de fazer-se crítica radical de si mesma, e até a arriscar-se no absoluto de um combate duvidoso,

mas que ela evita secreta e antecipadamente ao se reconhecer como razão apenas pelo fato de aceitar o risco (FOUCAULT, 1991, p. 184-5).

A literatura, de modo repetido em sua história, coloca-se sobre a plataforma incerta da razão para aboli-la, para depois reencontrá-la, em movimento inacabado que aponta para uma “lucidez irônica”, a referida “consciência crítica” que conduz à autocrítica radical – autoconsciência dialógica, para falar em termos de teoria estética. Unamuno, é certo, desde *Vida de Dom Quixote e Sancho* até seus dramas derradeiros, cria palcos onde se discute a loucura e a razão. No pensamento do espanhol, isso significa problematizar a essência da condição humana e o sentimento trágico do mundo. Unamuno, no teatro, retoma, pelo diálogo vivo de personagens inacabadas, o sentimento trágico, enquanto antecipa certa filosofia da loucura como forma de conhecimento humano – densamente burilada por Cervantes e Molina, Unamuno e Foucault.

Antes de avançarmos em relação à peça, é necessário que recorramos a momento final de diálogo apresentado em *Névoa*, entre o autor e seu ser criado, em que este vocifera contra o criador (e mesmo contra todos os seres de *carne e osso*):

– Então é assim, não? É assim... O senhor não quer me deixar viver, não quer que eu seja eu mesmo, que saia da névoa, que viva, viva! Não quer deixar que eu me veja, me ouça, me toque, me sinta, tenha dores, não quer que eu exista. Não quer! Então, hei de morrer como um ser de ficção? Pois bem, meu senhor e criador Dom Miguel, então o senhor também morrerá, também deixará de existir e voltará ao nada de onde saiu... Deus deixará de sonhá-lo! O senhor morrerá, sim, morrerá apesar de não querer! Morrerá o senhor e morrerão todos aqueles que lerem minha história, todos, sem ficar sequer um de sobra! Seres de ficção como eu, iguaizinhos a mim! Morrerão todos! Digo-o eu, Augusto Pérez, um ser fictício como todos, *nivolesco* como vocês. Porque o senhor, meu criador, meu Dom Miguel, não é mais o senhor, não passa de outro ser *nivolesco*, e seres *nivolescos* são seus leitores, da mesma forma que eu, que Augusto Pérez, que sua vítima...  
(UNAMUNO, 1989, p. 172).

O sentido máximo de *Niebla* reside justamente neste baralho de pontos de vista, entre narrador, autor (primário e secundário) e personagem principal. O romance (que escapou a Mikhail Bakhtin talvez pela língua em que foi escrito) efetiva a noção de polifonia – a mesma que o crítico russo identificara na prosa de Dostoiévski. Todos os envolvidos no processo romanescos, sejam personagens protagonistas ou coadjuvantes, seres humanos ou animais (o cachorro Orfeu protagoniza o “epílogo” da obra), autor e prologador têm fala garantida no livro. As considerações de Pérez direcionadas ao redator de sua narrativa questionam o papel autoral, o conceito de ficção, o silêncio dos leitores, a agonia de ser morrente. Augusto conclui que existir – no mundo ou no papel – é ser vítima: de uma vida sem liberdade de ser, de uma existência fadada ao morrer.

A imbricada relação entre *Niebla* e “O Outro” manifesta-se, inclusive, na “História de *Névoa*” apresentada pelo próprio Unamuno na reedição do romance feita em 1935. Destaca conversa onírica (narrada na *nivola*) travada com o personagem:

Quando aquele meu Augusto Pérez de vinte e um anos atrás (...) apresentou-se diante de mim em sonho quando eu o acreditava morto e pensando, arrependido, que devia ressuscitá-lo, perguntou-me se eu achava possível ressuscitar Dom Quixote, e quando lhe respondi: “Impossível!”, disse: “Pois estamos no mesmo caso todos nós, os demais seres de ficção”, e quando lhe respondi: “E se eu voltar a sonhá-lo?”, falou: “não se sonha duas vezes o mesmo sonho. Esse que você voltar a sonhar e pensar que sou eu, será outro”. Outro? Como me perseguiu e me persegue esse outro! Basta ver minha tragédia *O outro*” (UNAMUNO, 1989, p. 15-16).

O trecho delinea uma relação latente entre “O sepulcro de Dom Quixote”, *Névoa* e *O Outro*. As três publicações marcam a *perseguição*, na obra do escritor, do outro – acometido pela morte – naquele que permanece vivo, porém distante da convicção de ser que existe.

O drama da existência apresenta-se enquanto questionamento veemente no ensaio de 1906, posteriormente (em 1914) incorporado em *Vida de Dom Quixote e Sancho*:

E quanto à hoje, todos esses miseráveis estão muito satisfeitos porque hoje existem, e com existir lhes basta. A existência, a pura e nua existência, preenche toda sua alma. Não sentem que haja mais que existir.

Mas, existem? Existem de verdade? Eu creio que não; pois se existissem, se existissem de verdade, sofreriam por existir e não se contentariam com isso. Se existissem real e verdadeiramente no tempo e no espaço, sofreriam por não ser no eterno e no infinito. E este sofrimento, esta paixão, que não é outra coisa que a paixão de Deus em nós, Deus, que em nós sofre por sentir-se preso em nossa finitude e nossa temporalidade, este divino sofrimento os faria romper com todas essas covardes correntes lógicas com as quais tratam de prender suas covardes lembranças às suas covardes esperanças, a ilusão de seu passado à ilusão de seu porvir (UNAMUNO, 2013, p. 262).

No texto em questão, o autor toma por “miseráveis” os “estúpidos bacharéis, padres e barbeiros de hoje” (IDEM, p. 262), em alusão clara aos formadores de opinião da época do *escrutínio* à biblioteca de Quixote, como de todas as épocas, que se põem a indagar a qualidade ou mesmo a finalidade das ações alheias sem ocupar-se nunca em agirem também. Esses mesmos estão satisfeitos com sua “pura e nua existência”. Unamuno pergunta – a si e a seu “bom amigo” interlocutor – se tais figuras realmente existem. E responde negativamente à própria indagação. Os “miseráveis” não se dão conta de sua finitude – destino vivo inescapável – e por isso mesmo perpetuam “covardes correntes lógicas” que limitam o porvir à mesma miséria de seu passado.

Diferentemente dos bacharéis, barbeiros e curas dos séculos XVII e XX, Augusto Pérez e o Outro recusam-se a aceitar a existência banal, nimamente teleológica, proposta pelo século do *mal-estar* coletivo e do esvaziamento individual. Nesse sentido, *Névoa* e *O Outro*, pelas figuras de seus personagens protagonistas, procuram no outro discursivo (seja este o irmão, a mulher, a criada, o cão companheiro ou mesmo o autor da obra) uma experiência de alteridade que lhes permita compreender o sentido da existência. Atrelando razão à autoritarismo e loucura à liberdade, os dois personagens buscam empreender a “santa cruzada de ir resgatar o sepulcro do Cavaleiro da Loucura do poder dos fidalgos da Razão” (*Idem*, p. 263). A metáfora é de Unamuno nas duas primeiras décadas dos anos 1900, no entanto, bem serviria à tese foucaultiana lançada nos anos 1960 a respeito da desfaçatez.

A problematização da *outridade* – também marcante na *Estética da criação verbal*, de Bakhtin – inquiri autor, personagem e leitores sobre a convivência da ficcionalidade com a atualidade viva. O espanhol complementa, ainda em “História de névoa”: “mas o outro mundo e a outra vida estão dentro deste mundo e desta vida” (1989, p. 15–16). Augusto Pérez não ressuscita por obra de seu autor, pois este considera, carnalvadamente, que a biografia do indivíduo já contém o outro mundo e a outra vida. Portanto: sua biografia é, simultaneamente, tanatografia:

(...) [a forma carnalvada] ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (BAKHTIN, 2008, p. 30).

Inferência plena, em exercício de crítica polifônica, pode ser encontrada no pensamento de Erivelto Carvalho (2017). O tradutor e pensador aponta para a peça unamuniana, toda ela, como uma experiência catabática – nos moldes da teorização de Eudoro de Sousa. A afirmação merece destaque, pois, assim sendo, Unamuno aciona, com suas “três jornadas e um epílogo”, toda uma vasta tradição tanatodiscursiva, que começa com Homero, avança pela tragédia grega, reinventa-se nos diálogos luciânicos e reacende-se nos autos de Gil Vicente – decisivos para o diálogo com o submundo que a literatura ibero-brasileira assumirá na modernidade. Vamos a uma definição mais pormenorizada do termo *catábase*:

Toda *Catábase* descreve a transcensão da comum experiência humana, quando do limite de um mundo se vê o limiar de outro. Não se trata de descida aos infernos, no sentido comum, na medida em que Eudoro entende que “o inferno não é lugar a que eu desça, mas lugar em que estando, não quero estar; lugar de onde quero sair (...)

é não haver lugar, é sentimento de não havê-lo onde estou, quando sou outro que não era. Inferno é ser obrigado a viver a vida alheia, em lugar que o não é, por sê-lo de todos e de ninguém. (...) É nome de uma situação liminar: eu já não sou o que fui, mas ainda não sou o que serei” (CARVALHO; DE CARVALHO, 2016, p. 118).

Disso, infere-se que Augusto Pérez, em *Névoa*, experimenta uma catábase quando, inconsolado com a vida em que *não quer estar*, decide visitar Dom Miguel em seu gabinete. Ali, passa por uma “transcensão” ao descobrir ser tão somente obra de ficção, criado pelo outro. Percebe-se no inferno de ser “obrigado a viver a vida alheia”, sem autonomia para decidir se prefere, ou não, permanecer vivo.

Não muito diverso é o que se passa em *O Outro*. No momento em que um dos gêmeos convida o cunhado a visitar o morto, revela-se o epicentro do drama catabático: “Não há bem que o valha! Porque você vai vir comigo, agora mesmo, à adega, para que te mostre o cadáver do outro, do que morreu aqui!” (UNAMUNO, 2015, p. 9). O cunhado (vivente ou não – já não há certeza de que alguém esteja vivo na tragédia) é convidado a participar da visão infernal. Ocorre que a experiência entre-mundos, segundo Sousa e seus intérpretes, requer uma disposição à superação – que só o gêmeo parece deter em todo aquele conjunto de indivíduos alheados do *mistério* da existência:

O estranhamento de sua atual condição é um indício da possibilidade de superação. (...) O ritual de iniciação na excedência (a *Catábase*) não se realiza no mundo por homem que insista em sê-lo (no sentido de coisas). Saído do inferno, o homem da excedência acede outros mundos cujos limites se dispõem a transpor até chegar ao último, que já mundo não é. Cada mundo é um inferno e cada homem de cada inferno é um ser diabólico, separado do seu ser primordial (CARVALHO; DE CARVALHO, 2016, p. 117; 119).

O Outro é um estranho de sua própria condição. Por isso mesmo, deseja e realiza a excedência a que os outros personagens parecem se recusar – à exceção da Ama, figura que, igualmente, dispõe-se a ultrapassar os limites do mistério. Nesta linha, o gêmeo e a senhora são os mais predispostos, na trama, ao discurso irônico – de quem desdenha porque conhece o inferno – deste mundo e do outro.

É precisamente esse discurso irônico, menos cômico que existencialista, que permeia as falas do Outro e da sábia ama que o acompanha:

AMA

(...) Perdoei os dois...

OUTRO

Mãe do céu! Mas, e estes, já sabem?

ERNESTO (*ao Outro*)



Agora começa aqui outra vida.

OUTRO

Outra morte, quer dizer.

ERNESTO

É preciso iluminar, limpar esta casa... Luz! Luz!

OUTRO

Luz? Luz para quê?

ERNESTO

Para que vocês se vejam, para que nos vejamos todos nós.

AMA

É melhor não se ver.

(UNAMUNO, 2015, p.12).

Ambos pertencem a uma tipologia especial de personagens cujas falas são quase sempre desconcertantes – seja pelo cotejo com a ingenuidade ou com a nulidade dos demais envolvidos na cena, seja pelo desarme que empreendem dos temas mais sérios e velados da história humana. Vida e morte igualam-se na fala do irmão Redondo. A Ama sugere que é “melhor não ver”: a luz torna-se apenas artifício revelador dos “vícios, defeitos e ridículos de cada um”, para ficar outra vez com palavras de Foucault. Melhor porque a catábase requer uma disposição existencial, um para-além da insistência em ser homem “no sentido das coisas”. Ernesto e Laura já não veem. Possivelmente, por esta cegueira dos outros, compita ao Outro matar-se.

O drama unamuniano apresenta-nos a dificuldade dos demais personagens (Ernesto, Laura, Damiana...) de contar o que só poderia ser narrado pelo Outro. A singularidade narrativa se dá porque apenas o irmão sobrevivente pode contar o que experimentou: a luta desde o ventre materno e a discussão final que culminaria no extermínio de um deles. A sina perdura ao longo da trama. Acompanhe-se trecho em que se revela, discursivamente, a presença de um defunto entre os viventes:

OUTRO

Num instante, fui retomando a consciência, ressuscitei; mas, sentado aí onde você está, e aqui, onde estou, estava meu cadáver... aqui..., aqui está! Eu sou o cadáver, eu sou o morto! Aqui estava, pálido! (Tampa os olhos). Ainda me vejo! Para mim tudo é espelho! Ainda me vejo! Aqui estava, pálido, olhando-me com seus olhos mortos, olhos de eternidade, com seus olhos em que ficou, como se ficasse em tábua trágica, a cena da minha morte... E para sempre..., para sempre...

ERNESTO

Mas descansa, homem! Descansa!

OUTRO

Ah, não, já não poderei descansar nunca..., nunca..., nem morto... Peguei-o e - como pesava!, como pesa! - o desci até ali, a uma adega, e aí o tranquei e aí o tenho trancado...

ERNESTO

Bem...

OUTRO

Não há bem que o valha! Porque você vai vir comigo, agora mesmo, à adega, para que te mostre o cadáver do outro, do que morreu aqui!... Ali embaixo está, no escuro, morrendo no escuro...

ERNESTO

Mas, Cosme!

OUTRO

Venha, homem, venha e não temas o morto; venha... Eu irei à frente e você por trás, e se tiver uma arma, apontando-a em minha direção...

ERNESTO

Não diga essas coisas.

OUTRO

Dizer? Bah, dizer... Terrível é fazer... fazer... Venha ver o outro morto... Eu na frente...

*(Vão e a cena fica deserta. Logo chamam à porta. A voz de LAURA de fora.)*

(UNAMUNO, 2015, p. 8-9).

A cena marca o relato da morte do *Outro* - seja ele Cosme ou Damião. Fato máximo desse drama que se desdobra em mistério. Não se encena, porém, o momento do fim. Isso nos é contado pelo sobrevivente. Neste ponto, ainda, revela-se haver um cadáver na adega. Entretanto, só se sabe que o cunhado viu o defunto em virtude do estupor que demonstra e, novamente, pelo que se narra.

Repare-se que a rubrica, situada depois da fala do Outro, indica que os dois se encaminham para o local a fim de verem o féretro. Contudo, o público/leitor não perfaz tal itinerário. É diretamente lançado ao fato seguinte: batem à porta. Vamos ao palco:

LAURA

Cosme! Abra, não nos tranque assim! Abra!

OUTRO

*(Entrando seguido de Ernesto, que chega horrorizado.)*

Lá vou eu! Lá vou eu! Abra, Ernesto!

ERNESTO

Lá vamos nós!

*(Ernesto, sem perder de vista o Outro, abre a porta).*

(...)

ERNESTO

*(A LAURA, indicando o outro com a chave).*

Aí te deixo com ele, com teu marido, pois tenho que falar com a ama. *(Dirigindo-se a esta a parte.)*. Que mistério há nesta casa?

AMA

Em todas...

ERNESTO

Mas, e um cadáver que se amontoa aí na adega às escuras e que, pelo que se sabe, parece ser o do próprio Cosme?

AMA

Meu pobre filho!

ERNESTO

De quem é?

AMA

Vamos, contagiou-se, como sua mulher, de sua loucura...

ERNESTO

Mas, se o vi, o vi com estes olhos que a terra há de comer... Ele me mostrou o mesmo à luz de um fósforo, e desviando a cara... Aqui há um mistério

(UNAMUNO, 2015, p. 9-10).

Os atos correm imediatamente após aquela rubrica que indicava a ida de Ernesto e do Outro ao local de depósito do defunto. Mesmo não tendo acompanhado os dois diante do falecido, o espectador/leitor crê que o cunhado testemunha a presença do cadáver, por dois índices. Primeiramente, pelo horror estampado na face do homem – “(...) seguido de Ernesto, que chega horrorizado”, diz a rubrica. Depois, pelo sujeito revelar à Ama ter visto (“Com estes olhos que a terra há de comer”) um corpo que mofa na adega. Na peça, apenas se confia na existência de um cadáver na casa pelo contar dos personagens que o viram:

(...) Há verdadeira ação em *O outro*? Na realidade, os acontecimentos decisivos já aconteceram quando se abre a cortina; e, um a um, são trazidos a nosso conhecimento por meio de relatos interrompidos a cargo de uns ou outros personagens. Sem nenhum esforço por teatralizar, Unamuno parece limitar-se a mostrar-nos a reconstrução de uma ação que, no fundamental, não avança decisivamente até o terceiro ato (SINISTERRA, 1964, p. 31, tradução nossa).

Se faltam ações dramáticas no palco unamuniano, destacam-se os momentos narrativos que conduzem a peça – a despeito do que se espera tradicionalmente do gênero teatral. À primeira vista, isso pode sugerir um certo esvaziamento axional na obra. Entretanto, a estratégia cede espaço para que a palavra assuma protagonismo. A herança, nesse caso, também é a do diálogo. Ainda, na linhagem do *Hamlet* shakespeariano, trata-se de tipologia cênico-dramatúrgica em que o contar transforma-se em ação passível de ser *experimentada* no palco: “o que esses livros guardam mesmo é o desejo de um *outro* mundo. Um em que a história humana se conte pelo viver, não pelo morrer. Narrativas, enfim, que se querem diversas da do século XX” (MEDEIROS, 2017, p. 165).

Mas a presença dessa outridade, no teatro, que *narra* fatos vivenciados em outro tempo (que não o do palco) remete também à tradição trágica helenista, retomada por Shakespeare no século XVII, mesmo após a introdução da ação em cena ao longo da Idade Média com o drama mambembe. Em última instância, se um gênero que não o romanesco impele à discussão sobre o ato de narrar, “O narrador” nos parece ainda a melhor ferramenta para essa discussão:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (...). O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros (BENJAMIN, 1987, p. 198-201).

Os atentos leitores do terceiro milênio são capazes de verificar que alguns raros, mas grandes autores da literatura mundial do século XX e deste, conseguem, ainda, sintetizar o tradicional *narrador* de experiências, explorado por Benjamin. Exemplo disso é Miguel de Unamuno – à revelia de sua escolha, no caso específico aqui analisado, pelo gênero dramático, *a priori* desprovido de um narrador (no sentido da literatura em prosa). Entendemos que o *Outro* consistiria em um personagem teatral cuja ação assenta-se na necessidade de narrar o inenarrável da excedência da morte, do devaneio e da experiência trágica no continente que desencadeara e espalhara pelo mundo as trincheiras, a economia bélica, a ética capitalista e a banalização dos corpos – feitos cadáveres.

Além disso, personagens aparentemente periféricos da trama, como A Ama, Don Juan e Ernesto dialogam, no Epílogo, a fim de desnudar uma solução para o caso apresentado. Como não há solução, contentam-se em memorá-lo. Pode-se dizer, portanto, que *O Outro* conserva um personagem-narrador principal (o gêmeo sobrevivente) que movimenta o drama contado, além de algumas figuras que, depois de experimentarem o ocorrido, deparam-se com o único ato possível diante da consumação do fim trágico: contar.

Observemos mais atentamente o epílogo ensejado por Unamuno:

AMA

Pois bem, Don Juan: o senhor que é perspicaz, recolha todas as lembranças que guarde do morto, recolha as lembranças que os outros guardem dele, estude-os, repasse-os, coteje-os e chegará a... sua solução.

DON JUAN

Minha solução! Mas não é a minha a que busco, senão a de todos.

ERNESTO

E eu também!

DON JUAN

Vamos imaginar que o caso se fizesse público... Procuo a solução pública!

ERNESTO

Essa, a solução pública!

(UNAMUNO, 2015, p. 41-42).

O ato de narrar, embora não busque uma *resolução*, confere dimensão pública a algo experimentado pessoalmente ou por um grupo particular. A solução requerida por Don Juan e Ernesto passa pela coletivização dos fatos ocorridos no âmbito restrito da casa. Esse procedimento de tornar público e geral um caso particular é uma das potências do narrar e um modo singular de coletivizar experiências.

Vale destacar que não estamos menosprezando as teorias que estabelecem, desde Aristóteles, categorias próprias do gênero teatral. A tipicidade do gênero revela, por suposto, a ausência de um *narrador* nos moldes daquele verificável na épica e no romance (bem como em seus desdobramentos mais enxutos, como contos e crônicas). Contudo, a escassez de ações tradicionais, que suscitam horror/espanto ou provocam a catarse, além do relevo alcançado pelos fatos narrados no teatro moderno (desde Shakespeare) levam-nos a supor a existência literária de dramas-narrativos de origem dialogal (Sócrates; Platão; Luciano). Como este, ibérico, em que a trama avança antes por aquilo que os personagens contam que por aquilo que os mesmos fazem (no sentido da ação dramática tradicional). Alguns exemplos do que não se observa no palco são elucidativos da proposição: na peça de Unamuno, o choque entre Cosme e Damião que implicaria no trespasse de um deles não é encenado; não acessamos o encontro primeiro entre os gêmeos e as *fúrias*, Laura e Damiana, como também não nos deparamos, no palco, com a gestação sôfrega da mãe dos irmãos Redondo. Tudo nos chega somente pela palavra. Palavra de quem experimentou os fatos em momentos anteriores aos flagrados pelas passagens encenadas.

As falas dos personagens constituem – é importante acrescentar – breves tratados sobre o existir humano, ou, melhor dito, sobre sua impossibilidade se as condições para a vida são insuficientes:

OUTRO

As pessoas temem tanto ficar a sós com alguém a quem tem por louco, sempre perigoso, assim como temem entrar à noite e sozinhas num cemitério. Um louco, creem, é como um morto. E têm razão, porque um louco carrega dentro de si um morto... (UNAMUNO, 2015, p. 6-7).

Com o intelectualismo típico de Unamuno, a sentença do personagem deflagra a relação estabelecida no ocidente entre morte e loucura. A sentença “um louco, creem, é como um morto” engendra problematização. O que nos interessa sobremaneira é que, por analisar especificamente a desrazão e a morte, Unamuno oferece visão diferenciada sobre o processo que se dá a partir da Renascença: loucura e trespasse passam a habitar o mesmo espaço temerário e risível do mistério. É isso que se diz n’ *O Outro*. A figura central representa, antes de mais nada, um contemplador desdenhoso “deste nada que é a própria existência”.

Expandida a percepção da forma artística (e vital), compreende-se como o teatro de Unamuno possibilita a libertação de pontos de vista correntes, de convenções habituais e mesmo da ordem da *razão*. Realiza-o, na figura do Outro, problematizando a loucura, indissociavelmente vinculada à fatuidade do morrer. No seio do século XX, quando as guerras e os *ismos* alastram o *mal* e o *banalizam* (ARENDR, 2008), a literatura configura personagens que relativizam as verdades coletivas em perspectiva transformadora. E *transformar* assente como verbo essencial à ideia e à prática da arte – a transcensão coletiva, a liberdade e a celebração da vida.

## Referências

- ARENDDT, Hannah. Sobre a natureza do totalitarismo: uma tentativa de compreensão. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo* (ensaios) 19130–54. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 347–380.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. Vol. I.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197–221.
- CARVALHO, Erivelto. Shakespeare e Cervantes não foram contemporâneos. BISERRA, W. (Org.). *Shakespeare e a diversa idade: 400 anos de herança*. Campinas, SP: Pontes, 2017, p. 245–256.
- CARVALHO, Erivelto; DE CARVALHO, Isaque. *Os ibéricos: história, liberdade e literatura: viagens pelo sublime*. São Paulo: Nankin, 2016.
- CARVALHO, E.; MEDEIROS, A. C.; SILVA JR, A. R. Totalitarismo e intelectualidade n' *O ano da morte de Ricardo Reis*: Pessoa e Unamuno como ativistas dialógicos no século dos extremos. *Nonada: Letras em revista*, vol. 1, n. 2, 2014, p. 1–11. Disponível em: <https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=888&path%5B%5D=571>. Acesso em: 6 jun 2019.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. 3. ed. Trad. José Teixeira C. Netto. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Trad. Jayme Salomão. Vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 2006b, p. 73–148.
- FUENTES, Carlos. Machado de la mancha. *Nexos*. México: 1 jul 1998. Disponível em: <http://www.nexos.com.mx/?p=8927>. Acesso em: 8 mai 2019.

\_\_\_\_\_. O milagre de Machado de Assis. Trad. Sergio Molina. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 1 out 2000. Disponível em:  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>. Acesso em: 8 mai 2017.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914–1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

MEDEIROS, Ana Clara. Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego. 2017. 213 f. Tese (Doutorado em Literatura e práticas sociais) – Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília (UnB).

MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Cee: PML Ediciones, 1995.

PASCOAES, T.; UNAMUNO, M. de. *Epistolário ibérico*. Cartas de Pascoais e Unamuno (Org. Fernando Viana Rebelo). Angola: Nova Lisboa, 1957.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. *Teatro completo*. Tragédias e comédias sombrias. 1. vol. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 369–544.

SINISTERRA, J. Sanchís. Unamuno y “El Otro”. UNAMUNO, Miguel de. *El otro: misterio en tres jornadas y um epilogo*. Barcelona: Aymá, 1964, p. 29–36.

SILVA JR, Augusto R. da. Morte e decomposição biográfica em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

\_\_\_\_\_. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. *ComCiência* (UNICAMP), v. 11, p. 1–10, 2014. Disponível em:  
<http://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=108&id=1282>. Acesso em: 13 mai 2019.

SOUSA, Eudoro. *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*. Org. Marcus Mota e Gabriele Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

UNAMUNO, Miguel de. *El otro: misterio en tres jornadas y um epilogo*. Barcelona: Aymá, 1964.

\_\_\_\_\_. *Névoa*. Trad. José A. Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Do sentimento trágico da vida*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Niebla*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

\_\_\_\_\_. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza, 2002.



\_\_\_\_\_. O sepulcro de Dom Quixote. Trad. Erivelto da Rocha Carvalho. *Revista Cerrados*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília. Vol. 22, n. 35, 2013, p. 1-10. Disponível em: [http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10931/pdf\\_17](http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10931/pdf_17). Acesso em: 2 jul 2019.

\_\_\_\_\_. O Outro - Mistério em três jornadas e um epílogo. Trad. Erivelto Carvalho. Texto cedido pelo autor. 2015.

ZAVALA, Iris M. *Unamuno y el pensamiento dialógico*. Barcelona: Anthropos, 1991.

# Recepción y traducción de la narrativa de Rubem Fonseca en México

## Recepção e tradução da narrativa de Rubem Fonseca no México

---

Luciano Prado da Silva  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Iram Isaí Evangelista Ávila  
Universidad Autónoma de Chihuahua

<https://orcid.org/0000-0002-1065-082X>  
<https://orcid.org/0000-0003-1543-3637>

Recebido em: 25/06/2019  
Aceito para publicação em: 02/09/2019

---

## Resumen

El siguiente trabajo versa sobre la recepción que ha tenido el escritor brasileño Rubem Fonseca en México, se tomarán en consideración las refracciones que han habido sobre su obra. Asimismo se elaboran algunos acercamientos de su novela *El seminarista*. Para la traducción se dialogará con Francis Henrik Aubert (1995), acerca del concepto de traducción cultural. Sobre la adaptación de la obra fonsequiana al cine mexicano, se revisará una entrevista con el cineasta Paul Leduc y su película "Cobrador, in God we trust".

**Palabras clave:** Refracciones. Literatura brasileña. Cine mexicano. Traducción cultural.

---

## Abstract

*The following paper follows the reception the brazilian writer Rubem Fonseca has had in México, taking in consideration the refractions there have been about his work. Likewise, an approach is made to his novel *El seminarista*. For the translation a dialogue will be made with Franchis Henrik Aubert (1995), about the concept of cultural translation. About the translation of the fonsequian works to Mexican cinema, will be take an interview with moviemaker Paul Leduc, about his movie "Cobrador, in God we trust".*

**Keywords:** *Refractions. Brazilian literature. Mexican cinema. Cultural translation.*

Rubem Fonseca (Premio Juan Rulfo 2003), nacido en el municipio brasileño de Juiz de Fora, estado de Minas Gerais, el 11 de mayo de 1925, autor internacionalmente conocido por su escritura en prosa y sus historias que bordan la novela negra y policiaca. Fonseca ha incursionado de profesor, periodista y escritor de guiones cinematográficos y de televisión, más recientemente con su personaje Mandrake, adaptado a una serie televisiva. Su fama es reconocida dentro y fuera de su país de origen. En habla hispana, sus trabajos han sido catalogados como uno de los exponentes del género, en el caso de México, el carioca es conocido mayormente como cuentista, algo que también Armando Escobar señala en su trabajo “Un detective en busca de la historia: *Agosto* de Rubem Fonseca” sobre esta hegemonía existente con respecto a su trabajo como novelista:

Sin embargo, a pesar de que el autor se ha ganado con el tiempo su lugar en el gusto de muchos lectores mexicanos, *Agosto* no suele ser citada en su lista de lecturas preferidas, al menos no como sus cuentos (ESCOBAR, 2016, p. 211).

En este trabajo se expondrá brevemente la recepción de la obra del narrador brasileño en México, pero no se acudirán solamente a ciertas fuentes académicas especializadas, sino que también se abordarán algunas de las refracciones que mencionan al autor en México. Estas refracciones serán entendidas como Lefevere, en *The Translation Studies Reader*, las menciona:

First of all, let us accept that refractions—the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work—have always been with us in literature. Refractions are to be found in the obvious form of translation, or in the less obvious forms of criticism (the wholesale allegorization of the literature of Antiquity by the Church Fathers, e.g.), commentary, historiography (of the plot summary of famous works cum evaluation type, in which the evaluation is unabashedly based on the current concept of what “good” literature should be), teaching, the collection of works in anthologies, the production of plays. These refractions have been extremely influential in establishing the reputation of a writer and his or her work (LEFEVERE, 2000, p. 235).<sup>1</sup>

Así, la obra de Rubem Fonseca en México, no ha sido divulgada solamente a través de artículos académicos, sino también ha encontrado su mayor aliado en la prensa escrita, editoriales y periódicos en línea. Esta forma de acercamiento al texto literario “influye” de

---

<sup>1</sup> Primero que nada, aceptemos que las refracciones – la adaptación de un trabajo literario para una audiencia diferente, con la intención de influenciar la manera en que la audiencia lee el trabajo – siempre han estado con nosotros en la literatura. Las refracciones se encuentran de manera obvia en la traducción, o de manera no tan obvia en la crítica (la completa alegorización de la literatura de la antigüedad por los padres de la iglesia, por ejemplo), comentarios, historiografía (del resumen de famosos trabajos como de evaluación, en donde dicha evaluación se basa en el concepto actual de lo que la “buena” literatura debería ser), enseñanza, la compilación de trabajos de antologías, la creación de obras. Estas refracciones han sido extremadamente influyentes para establecer la reputación de un escritor y su trabajo (Traducción nuestra).

manera decisiva en “la reputación”, la fama “de un escritor y su trabajo”. Establecido lo anterior, damos pauta a la acogida que han tenido los textos de Fonseca.

En la creación de nuestro narrador, tanto en cuento como novela, existen algunas constantes que destacan la creación de Rubem Fonseca. Una de las que más sobresalen según sus críticos es el uso de un lenguaje sórdido y marginal. Aunque esta constante marca su creación literaria, la narrativa de Rubem Fonseca obedece a una recreación de las acciones humanas, y en particular, aquellas que deambulan entre los márgenes de la sociedad promedio: ¿de qué otra forma podría ser?

A propósito del escritor, Alejandra López Guevara (2004) nos enfatiza algunos de los rasgos importantes en la obra de Fonseca, tales como: los pasajes descritos entre la violencia de sus personajes y la sutileza en sus encuentros eróticos (“Violencia y Literatura en 'El Cobrador' de Rubem Fonseca). Esta situación, en primera instancia antitética, se formula como escenas sensibles que yacen en la naturaleza de sus personajes violentos. Además, López Guevara profundiza:

Es necesario dejar en claro que esta sensibilidad no debe considerarse como un rasgo de naturaleza inverosímil. La crueldad y la ternura se tocan una y otra vez en las narraciones. Este contacto de conductas extremas es el reflejo de la carencia amorosa que sufren los personajes fonssequianos, pero también constituye la evidencia clara de que la violencia es un fenómeno enormemente complejo e inexplicable (LÓPEZ GUEVARA, 2004, p. 396).

Esta disposición de la narrativa fonssequiana, donde se alojan tanto lo sórdido de las acciones y las manifestaciones sensuales y amorosas, se construye entre despiadados y amorosos, ruines y sensibles. Estos contrastes se arman en entramados que despliegan la complejidad de sus personajes.

También Adriana Rodríguez menciona acerca de la escritura del escritor carioca:

[É]l prefiere mirar desde una distancia objetiva: la profunda relación entre la belleza, el amor y la muerte; la marginalidad de las clases sociales y su efecto en las ideologías del comportamiento (RODRÍGUEZ, 1997, p. 107).

Estos vaivenes son artilugios del escritor, a quien le gusta armonizar dentro del caos existencial de sus personajes, y en sí, para su literatura. Lo sórdido impacta más al contagiarse de armonía erótica, y lo sensual se torna agresivo al combinarse con la brutalidad de sus personajes. Además, coincidimos con José Miguel Oviedo al decir que esto es una muestra por parte del autor de una: “alternancia entre el género narrativo y el poético” (OVIEDO, 2015, p. 79).

Entre los paratextos, nos encontramos con una crítica que Roberto Fonseca menciona sobre el narrador en cuestión. En su escrito, Fonseca hace mención sobre las

problemáticas sociales y multiculturales que se presentan dentro de la obra del autor carioca (que aunque “mineiro” de nacimiento, desde niño reside en Río de Janeiro), a lo que él llama “pluralismo normativo” y que es

una corriente de pensamiento que propone que en un mismo espacio geográfico coexisten distintos niveles de órdenes normativos. Estos mantienen complejas relaciones con el orden jurídico estatal, pudiendo transponerse, competir con él o complementarlo (FONSECA, 2018. párr. 1).

Este “pluralismo normativo” crea un contrapeso al Estado de Derecho, el cual menciona que el sistema de normas que se establece en una comunidad debe tomarse como único sistema jurídico. Sin embargo, el pluralismo normativo acoge de manera distinta los conflictos y problemas sociales y los dimensiona en cierto tipo de equilibrio, y de ello surge una ampliación de la perspectiva sobre los hechos y los conflictos jurídicos que se deben estudiar, analizar y resolver.

La escritura fonsequiana tiene cobijo en México. Su literatura, nos atrevemos a decir, comulga con un *modus vivendi* del mexicano, y no es para menos. Nosotros (¿los latinoamericanos?) vivimos los mismos contrastes que se desarrollan en las tramas del autor brasileño, asesinatos, diferencias sociales, corrupción, ejecuciones, marginalidades históricas o nuevas marginalidades, todo un pluralismo cultural que pareciera ser una versión en español de su narrativa. Aquí puede entrar a colación lo que Federico Campbell menciona en el periódico “La Crónica”, que “los textos del autor brasileño muestran esa desesperación, la degradación del entorno y la brutalidad contra el ser humano, pero también están llenos de ira y optimismo” (CAMPBELL, 2011, párr. 3). Por otro lado, el periódico en línea Proceso, también acerca de la escritura de Rubem Fonseca, menciona que “Sus cuentos inquietos e inquietantes, densos y tensos, osados y ágiles, con una forma aguda de denunciar la mezquindad y la pequeñez de las grandes ciudades modernas, llenos de lucidez e invento” (1995, párr. 5). Estas refracciones contribuyen a consolidar la trayectoria y la identificación de un autor extranjero en un país aparentemente ajeno, pero unido por contextos similares tanto en su padecer como en su sentir.

Asimismo, otros medios de comunicación mexicanos de amplia circulación nacional e internacional (impreso y digital) como “La jornada”, “El Universal”, “Excelsior” y “La gaceta” del Fondo de Cultura Económica, han dedicado editoriales y crítica hacia la siempre bienvenida escritura del carioca, mencionándolo por ejemplo como: “Rubem Fonseca se ha convertido en un escritor mexicano” (CAMPBELL, 2011, párr. 1); “El salvaje de las letras (ISLAS y TALAVERA, 2015, párr. 1), “El 'yo' de Fonseca, una voz similar al 'yo' de Jorge Ibarra o al 'yo' de Borges” (ARRIAGA, 2003, p. 23); “(A Rubem Fonseca) se le considera uno de los máximos exponentes del género dentro y fuera de su natal Brasil” (LA JORNADA, 209, párr. 1); “la literatura con mayúsculas está representada por Rubem

Fonseca, uno de los más grandes narradores contemporáneos” (APARICIO, 2008, párr.2). Solo por mencionar a algunos cuantos.

Las editoriales encargadas de difundir la obra fonsequiana son: *Editorial Cal y Arena*, con una labor de traducción impecable por parte de Rodolfo Mata y Regina Crespo; también la editorial *Tusquets* lanzó compendios de cuentos donde se alojan los principales y más leídos relatos de su universo narrativo, esto viene a colación al momento de hacer este trabajo-homenaje al autor, pues aparece una reseña en el periódico “La Jornada” (2019) el cual habla sobre *Cuentos completos*, una de sus actuales recopilaciones.<sup>2</sup>

Entre los estudiosos acérrimos del carioca se encuentra Romeo Tello, quien nos platica lo siguiente:

Mi encuentro con la obra de Rubem Fonseca provocó un cambio en mi manera de leer, aprendí que había otra forma de entender los mecanismos que ponen en marcha una historia y la sostienen discurriendo con la ligereza y la velocidad necesarias para que nada en el mundo exterior nos distraiga de los escenarios de sus cuentos, en los que la humanidad se reencuentra con aspectos tan elementales como la brutalidad o la pasión, tan humanos como el mal y el placer, tan modernos como la ambigüedad de todos los lenguajes y la crítica de todos los discursos (TELLO, 2015, párr. 1).

De esta manera, tanto la academia como la crítica especializada son parte muy importante de la recepción de la obra de un escritor. Así lo expresa Mendoza Negrete en “La manipulación de la fama literaria en el extranjero: Arreola, a humorist”:

Haber sido “traducido a varios idiomas” y “haber sido encumbrado por escritores y reescritores”. La fama literaria, o la falta de la misma, es el resultado de la interacción de distintas fuerzas. Las academias, las editoriales, los medios de comunicación, las organizaciones institucionales encargadas de la promoción y la difusión cultural, entre otros, son, a fin de cuentas, los responsables de que tal o cual autor sea considerado canónico o no (NEGRETE, 2017, p. 98 – subrayado del autor en comillas).

Tenemos entonces que las características que hemos estado señalando con respecto a la recepción del autor brasileño, son parte fundamental del establecimiento de Fonseca como un integrante de honor entre los gustos literarios del lector mexicano. Así también, los tópicos más fuertes que la crítica literaria mexicana señala dentro del texto del narrador brasileño son: un lenguaje sórdido y marginal, violencia y erotismo en sus personajes, y las problemáticas sociales que se diseminan a lo largo de su producción narrativa.

Y ¿qué sucede dentro de *El seminarista* de Rubem Fonseca? Ciertamente, también pareciera que para el público mexicano es una novela que se encuentra después de las lecturas de sus compendios de cuentos, aunque en esta novela corta encontramos también

---

<sup>2</sup> Se puede consultar la nota en el siguiente sitio: <https://www.jornada.com.mx/2019/06/09/cultura/a16n1vox>

el espíritu fonsequiano que Noé Cárdenas describe en su reseña: “una andadura narrativa que avanza impetuosamente dejando tras de sí una sarta de imágenes poderosas y descarnadas que perduran con tenacidad en la memoria” (CÁRDENAS, 2010, párr. 2). Dentro de esta novela podemos encontrar, sí, una violencia, que se concreta en la ejecución rápida de aquellos objetivos a los que se refieren como “clientes”. Aparte, encontramos un erotismo, pero no recargado en sus encuentros sexuales, sino emparentado con el lado sensible del personaje principal. Es *El seminarista* una obra versátil que remarca la posición de Rubem Fonseca como uno de los indispensables escritores brasileños que ha incursionado en México.

En esta revisión de la obra, nos enfocaremos a una especie de código que siguen las acciones del personaje de José “Zé” Joaquim, también conocido en el bajo mundo como “El especialista”. Para honrar a la crítica, comenzamos en discurrir sobre la violencia del tipo ejecución que guarda la trama. Esta se manifiesta primordialmente en la manera en que el protagonista “Zé”, un asesino a sueldo (un exseminarista, de ahí el nombre de la novela) elimina a sus objetivos, que por lo general es de un disparo en la cabeza, dándole así apertura a este código. El propio José nos explica las razones: “Siempre disparo en la cabeza. Con esos chalecos nuevos a prueba de balas, puede que falle aquella técnica de disparar sobre el tercer botón de la camisa para perforar el corazón” (FONSECA, 2010, p. 8). Es posible que por sus gustos y cierta orientación hacia la estética (lo trataremos más adelante), Zé no asesine de otra forma más que de un tiro en la cabeza, pues esta manera es la más rápida, eficaz y para los parámetros de la novela y el personaje, menos agresiva: “(Janota) Era el asesino a sueldo más sanguinario que he conocido en mi vida. Yo les disparo en la cabeza a los clientes, nada más. Solamente una vez le disparé a uno en la cara, justo encima de la nariz, un tiro de 45.” (FONSECA, 2010, p. 13).

Este detalle, en cuanto a las ejecuciones, tiene otro fundamento por el cual el “Especialista” se guía: “¿Los hombres que maté? Fueron por encargo. El Despachador me pasaba los datos, pero yo sentía que todos se lo merecían, tenían cara de malos, incluso el paralítico en la silla de ruedas que empujaba la enfermera” (FONSECA, 2010, p. 34). De manera que podemos decir que el protagonista se “rige” por un código el cual se traza por dos líneas principales: el cuidado que aplica en el asesinato y la asimilación del papel de justiciero.

El papel de “justiciero”<sup>3</sup> se deja ver en las descripciones del propio protagonista y las historias que él escoge contar: “No digo que lo haya hecho sintiendo placer, sino que lo

---

3 Un “bandolero social” o “bandido justiciero”, como lo maneja Santiago Daydí (2008). En Hispanoamérica, es un “vigilante”, alguien que toma la ley por su propia mano para establecer justicia cuando los encargados de la ley no



hice de buena gana (...) El pinche cliente era un pedófilo” (FONSECA, 2010, pp. 8–9); otro ejecutado por el “Especialista” de nombre “Janota”, aparece descrito como un “sanguinario” y que “le gustaba desfigurar a los clientes, incluso si eran mujeres, creo que hasta le gustaba matar mujeres” (FONSECA, 2010, p. 13). A otro caído le llaman el Frankenstein porque “abre tumbas de jóvenes guapas y secuestra los cuerpos para cogérselos” (FONSECA, 2010, p. 18).

De manera que, en las acciones cometidas contra sus “clientes”, los homicidios perpetrados se alejan del sentimiento de “placer” y se acercan más al “deber”. Esto puede obedecer a que el personaje Zé experimenta un sentido de justicia en lo que hace, ya que sabe que sus acciones van encaminadas a castigar al “malvado”, al “villano” de la historia: “es común ver en el castigo un medio de defensa social y protección de todos” (PRADO, 2004, p. 119). Otro aspecto a considerar es que estos personajes malvados experimentan un “disfrute” y/o “gozo” al producir dolor a sus víctimas; por otro lado, Zé viene a vengar esta situación, comete venganza de algo que no debió haber sucedido y que la Justicia por diferentes motivos no puede ejecutar. Pero él tiene la posibilidad de devolver equilibrio, es cuando “mata al malo”, de una manera también él, asesino de asesinos, se redime, encuentra un tipo de expiación a sus pecados.

En cuanto a la disposición estética del personaje, Zé muestra un gusto por la literatura, el cine, el rock, y el latín, que hacen del personaje un hombre culto e interesado por expresiones poco convencionales para un ejecutor. Esto puede ser causal del porqué cumple con el código que líneas arriba mencionamos. Ya que no destroza a sus víctimas (a manera de la narco-cultura), sino que de una manera “cuida” su oficio, dándole a su papel de ejecutante un toque de “humanidad”, un respeto hacia su trabajo. Zé, como bien lo menciona López Guevara (2004), es un hombre de conductas y gustos extremos. Se añade aparte que Zé Joaquim abandona el seminario “por ser un tipo libidinoso” (LÓPEZ GUEVARA, 2004, p. 41). Pero dibuja una línea muy bien definida que separa su conducta de lo que realmente disfruta. En su “profesión”, es implacable y metódico, su talento lo mantiene en una posición de prestigio en el bajo mundo, donde ha llegado a obtener cierta fama. Añadido a lo anterior, en este código que sigue Zé Joaquim, existen ciertas: “perlas de la sabiduría latina citando frases de Horacio, Séneca, Cicerón, Virgilio, Crisóstomo, Petrarca y Propercio” (TORIZ, 2010, p. 8), aprendidas y citadas en latín, las cuales sigue al pie de la letra. A manera de ejemplo: “*De inimico non loquaris sed cogites* –no le desees el mal a tu enemigo, planéalo” (FONSECA, 2010, p. 117).

---

pueden por incompetencia, colusión o porque los índices delictivos los sobrepasan. De cualquier forma, esta imagen del “justiciero” no tiene buena relación con el poder judicial.

No obstante, también utiliza al latín como un puente, entre lo que es su vida de asesino y una conducta interna que se encuentra regulada por su sentido estético. “*Ecce tu pulchra es, amica mea ecce tu pulchra es: oculi tui columbarum...* ¡Cómo eres hermosa, mi amada! ¡Cómo eres hermosa, con tus ojos de paloma!” (FONSECA, 2010, p. 65). Recita a su “alemanita” de nombre Kirsten un verso del “Cantar de los cantares”. De cierta manera, las artes funcionan como una brújula que le evita la caída al precipicio. Música, literatura latín y cine son experiencias estéticas que guían al protagonista en su grotesca actividad delictiva, le resguardan cierta humanidad e interceden como parte de su código, esas particularidades lo acompañan en su peregrinar como asesino a sueldo.

Es probable que esta comunión que tiene el “Especialista” con las artes lo lleve a experimentar catarsis, de una manera similar a como la describe Hans–Robert Jauss, una función que otorga: “liberar al observador de los intereses prácticos y de las opresiones de su realidad cotidiana, y de trasladarle a la libertad estética del juicio, mediante la autosatisfacción en el placer ajeno” (JAUSS, 1986, p. 76). Esta función, que Zé rescata del arte, le ofrece una forma de lidiar con su contexto violento carente de empatía y humanización. Su actividad delictiva lo oprime y lo condena, pero es precisamente en el arte, en la creación artística de lo ajeno, donde encuentra esa liberación estética de su juicio. El propio Especialista necesita reencontrarse con lo humano y por ello se resguarda en esta experiencia artística, se cobija en ella. Razón por la cual un personaje que debería ser siniestro y brutal, aún puede manifestar sentimientos, por ejemplo el de amar a Kirsten. Incluso, en un principio, el protagonista esconde su oficio criminal, al sentir “vergüenza” o “culpabilidad” ante la apacible figura de su amada:

Mientras comíamos, Kirsten me preguntó si no iba a llevarla a ver una de mis instalaciones. Le confesé que era mentira, que no era artista plástico, que era *doleiro*<sup>4</sup> y que ganaba dinero de esa manera, pero como era una actividad ilegal y ya había ganado mucho, había decidido jubilarme. Me dijo que había hecho muy bien, que uno debía permanecer dentro de la ley (FONSECA, 2010, p. 60).

En Kirsten Gruber, José Joaquim encuentra un refugio, pues es al igual que él, una amante de las artes. Esta relación entre los personajes acentúa más la necesidad del protagonista de abandonar su carrera como asesino y entregarse al amor que siente por su pareja de origen alemán. Así, se cumple esta ambigüedad que tanto en la crítica como en el presente análisis se apunta en los personajes de Fonseca: una dualidad que remarca la tensión en su obra, una brutalidad matizada por la experiencia estética en sus personajes.

---

4 \*Doleiro: el que se dedica al mercado negro de dólares estadounidenses (Nota de los traductores Rodolfo Mata y Regina Crespo en El seminarista).

Por ello, esta dualidad es clave en el código por el cual se guía José “Zé” Joaquim, funciona como una balanza donde el peso de la violencia se ve equilibrado con el peso del arte. El contrapeso que el arte tiene en “El Especialista” es tal, que lo recoge en varias ocasiones del abismo que representa su vida diaria, su vida como asesino y como amante. Si por un lado su profesión como ejecutor lo arrastra a la deshumanización, el amor al arte (y al amor de su pareja como complemento artístico) lo rescata en un intento por no sucumbir ante la indolencia.

Ahora bien, habiendo expuesto lo anterior sobre una novela corta de Rubem Fonseca traducida al español, pasemos a otras cuestiones acerca de la recepción de la escritura fonsequiana vista desde México. Tratamos entonces de la transformación, el traslado de cuatro cuentos de Fonseca a la película “Cobrador – In God we trust” de Paul Leduc (2006). Respecto a los cuentos constituyentes de la película en cuestión, son ellos:<sup>5</sup> “O Cobrador” (*compendio homónimo de cuentos*, 1979), “Passeio Noturno” (*Feliz Ano Novo*, 1975), “Cidade de Deus” (*Histórias de Amor*, 1997) y “Placebo” (*O Buraco na Parede*, 1995). De ese modo, antes de que nos volvamos sobre la adaptación de esos relatos de Fonseca al cine por las manos de Leduc, abordaremos con detalle cada una de esas narrativas literarias.

El orden no lineal de las narrativas corresponde a la manera fragmentada en que ellas aparecen en la obra cinematográfica de Leduc, así que empecemos por tratar aquí el cuento “O cobrador” (1979). Es un relato que tiene como protagonista un asesino cuyo nombre no es revelado ni por él mismo, ni por el narrador de la obra, o siquiera por los demás personajes en los diálogos entablados entre ellos. Eso, como ya demostramos aquí, intenta focalizar la deshumanización del personaje principal, humanizado lo más de las veces cuando a él le importa mencionar al lector los nombres de las figuras que le gustan. Así pasará con Ana, novia eventual a quien el cobrador le inventa el apodo aparentemente obvio de “Ana Palindrómica”, y “Doña Clotilde”, dueña enferma del sobrado donde vive.

La deshumanización del cobrador aparentemente encuentra justificación en el hecho de que sus asesinatos se dan de forma gratuita, sin un objetivo por detrás de ellos. Sin embargo, ni siquiera para él tal cosificación o aun animalización se da por completo, sino que, como ya señalamos, se da a través de supuestas contradicciones propias de la condición humana. Es lo que se ve, por ejemplo, en su propia descripción de lo que siente tras sus crímenes de muerte:

---

5 Al asistir al filme, coincidimos aquí con la aprehensión de Daniel Felix (2015) en: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/05/7-boas-adaptacoes-da-obra-de-rubem-fonseca-4756501.html>

Cuando satisfago mi odio, soy poseído por una sensación de victoria, de euforia tal que me da ganas de bailar – doy pequeños aullidos, gruñidos, sonidos inarticulados, más cercanos de la música que de la poesía, y mis pies se deslizan por el suelo, mi cuerpo se mueve en un ritmo hecho de balanceos y de saltos, como un salvaje, o como un mono (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

A lo largo del cuento, en la extensa nómina al parecer aleatoria de personas asesinadas por el cobrador, estarán, además de la violación de una mujer a quien él no mata: un dentista, un presunto tenista en un Mercedes, un traficante de armas, una pareja de clase alta salida de una fiesta de lujo (más el hijo que la mujer, embarazada, cargaba en la barriga), un ejecutivo y (como idea futura) políticos y famosos que estarán en un baile de navidad. Pero, lo que pudiera asemejarse ahí a una indistinción, mera elección al azar, poco a poco entra en una de las características propias del neopoliciaco latinoamericano tal como señala Francisca Noguero (2006), o sea, una mirada más atenta a lo social que propiamente a la trama policial en sí. Eso coincide con lo que plantean Reis y Leonel (2018), quienes apuntan la vinculación de la violencia a las desigualdades sociales como una de las características del neopoliciaco en Fonseca.

Así pues, si bien parezca gratuita la violencia del cobrador al principio, van surgiendo señas con el paso de la narrativa, sus crímenes encuentran, de esa manera, “razón” en la revuelta respecto a las injusticias sociales. Eso se ve, por ejemplo, en:

Me deben escuela, novia, tocadiscos, respeto, sándwich de mortadela de la calle Veira Fazenda, helado, balón de fútbol.

Me quedo frente a la televisión para aumentar mi odio. Cuando mi cólera va disminuyendo y pierdo las ganas de cobrar lo que me deben, me siento frente a la televisión y al poco tiempo me vuelve el odio (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

También en este cuento se intenta mostrar la humanidad de y en el asesino, a través de su relación con la escritura. Esa escritura es literaria, literatura dentro de la literatura, escrita por el mismo criminal protagonista. Así es que en “O cobrador”, esa humanización viene pegada a la inconformidad con lo social, al encantamiento por el otro, y a la vez, a la “sexualización” y sexualidad (casi) animal, confrontándonos con los límites entre racional e irracional en lo humano, en nosotros mismos. Nótese eso en el fragmento siguiente, donde el personaje principal nos presenta a Ana, uno de los personajes que le permite “exhibirnos” su humanidad:

Dos mujeres charlan en la arena; una está bronceada por el sol, lleva un pañuelo en la cabeza; la otra es clara, debe ir poco a la playa; tienen las dos un cuerpo muy hermoso; las nalgas de la más clara son las nalgas más hermosas entre todas que he visto. (...) ¡Yo quiero a la mujer blanca! Y ella parece interesada por mí, me mira de

rejo. (...) Se despiden, y la blanca se va andando hacia Ipanema, el agua mojando sus pies. Me acerco y voy andando junto a ella, sin saber qué decir.

*Soy tímido*, he llevado tantos estacazos en la vida, y el pelo de la chica se ve cuidado y fino, tiene el pecho altito, los senos pequeños, los muslos sólidos, torneados, musculosos, y el trasero formado por dos hemisferios consistentes.

Cuerpo de bailarina. (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español, subrayado nuestro en cursivas).

La mujer blanca es Ana, de quien el cobrador se enamora. Ella de alguna forma le humaniza a él, pero dicha humanización viene a colación del límite entre cierta poesía y los actos violentos del personaje principal en sus asesinatos. El fragmento que sigue es una muestra de eso, representación de flujo de pensamiento que va desde la espera por Ana, en el primer encuentro de la pareja, al recuerdo de un crimen y el consecuente orgullo por el hecho, goce reflejado en versos creados y recitados por el mismo cobrador:

¿Cómo puede tener alguien una boca tan bonita? Me dan ganas de lamer su boca diente a diente. (...) De vuelta a la calle del Vizconde de Maranguape. Voy matando el tiempo hasta el momento de ir a casa de la chica blanca. Se llama Ana. Me gusta Ana. Me gusta Ana, palindrómico. Afilo el cuchillo en una piedra especial. Los periódicos dedicaron mucho espacio a la pareja que maté en la Barra. (...) Los cronistas de sociedad estaban consternados. Aquel par de señoritos que me cargué estaban a punto de salir hacia París. Ya no hay seguridad en las calles, decían los titulares de un periódico. De risa. Tiré los calzoncillos al aire e intenté cortarlos de un tajo (...) Ahora ya no hacen cimitarras como las de antes/ Yo soy una hecatombe / No fue ni Dios ni el Diablo/ quien me hizo un vengador / Fui yo mismo/ Yo soy el Hombre-Pene/ Soy el Cobrador (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

Otro personaje que le confiere algo de humano al Cobrador es la dueña del sobrado donde él vive, una señora enferma a quien el Cobrador, a su manera, pretende hacerle algo de bien:

Doña Clotilde no tiene nada, podría levantarse e ir de compras al supermercado. Su mal está en la cabeza. Y después de pasarse tres años acostada, sólo se levanta para hacer pipí y caquitas, de hecho no debe tener fuerzas. El día menos pensado le pego un tiro en la nuca” (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

Son ambas, Ana y Doña Clotilde quienes, junto a la poesía, condensan lo animal y lo humano en el Cobrador sin nombre propio. Respecto a Ana, es ella quien permite la gira, la conversión casi total del cuento desde lo policiaco hacia la relación del neopoliciaco con la crítica social. Inicialmente tenemos el primer momento de amor entre ambos:

Estamos en mi cuarto, de pie, ceja contra ceja, como en el poema, y la desnudo, y ella me desnuda a mí, y su cuerpo es tan hermoso que siento una opresión en la garganta, lágrimas en mi rostro, ojos ardiendo, mis manos tiemblan y ahora estamos acostados, uno en el otro, entrelazados, gimiendo, y más, y más, sin parar, ella grita, la boca abierta, los dientes blancos como de elefante joven, ¡ay, ay adoro tu

obsesión!, grita ella, agua y sal y esperma chorrean de nuestros cuerpos sin parar (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

Tras eso, Ana se despierta antes de él y, entre libros de poesías y armas, toma una Magnum en las manos. Apuntándola hacia el Cobrador, ella no le pone miedo. Al contrario, lo que sigue es una situación que va del riesgo de perderse una vida a declaraciones de amor:

¿Quieres disparar? Puedes disparar, la vieja no va a oír. Pero un poco más arriba. (...) Aquí no duele.

¿Has matado a alguien alguna vez? Ana apunta el arma a mi cabeza.

Sí.

¿Y te gustó?

Me gustó.

¿Qué sentiste?

Un alivio.

¿Cómo nosotros dos en la cama?

No, no, otra cosa. Lo contrario.

Yo no te tengo miedo, dice Ana.

Ni yo a ti. Te quiero (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

La relativización de lo violento busca hacernos echar mirada a nosotros mismos, cuestionándonos si simpatizamos con el asesino o no, reconociendo quizás en él nuestro lado irracional y humano a la vez. Es una trampa, pero puede que caigamos en ella. La síntesis de ese traslado ocurre al fin del relato:

Le leo a Ana lo que he escrito, nuestro mensaje de Navidad para los periódicos. Nada de salir matando a diestro y siniestro, sin objetivo definido. Hasta ahora no sabía qué quería, no buscaba un resultado práctico, mi odio iba siendo desperdiciado. Estaba en lo cierto por lo que a mis impulsos se refiere, pero mi equivocación consistía en no saber quién era el enemigo y por qué era enemigo. Ahora lo sé. Ana me lo ha enseñado. Y mi ejemplo debe ser seguido por otros, sólo así cambiaremos el mundo. Esta es la síntesis de nuestro mensaje de Navidad.

Metó las armas en una maleta. Ana tira tan bien como yo (...) Le decimos adiós a Doña Clotilde. (...) Vamos al baile de Navidad. No faltará cerveza, ni pavo. Ni sangre. Se cierra un ciclo de mi vida y se abre otro (FONSECA, 1979, s.p. – Traducción nuestra al español).

Como lo hemos señalado, estamos haciendo análisis de cuatro relatos de Rubem Fonseca llevados al cine en conjunto. Nos permitimos hasta aquí enfatizar el cuento “O cobrador” porque esta es la narrativa que presta su nombre a la película de Leduc, siendo por lo tanto la que más destaca en la versión fílmica. No obstante, como mencionamos, otros tres relatos ayudan a componer “Cobrador – In God we trust” (2006). Así, aparecen también en la película rasgos de “Passeio noturno” (1974). En la narrativa, tenemos a un ejecutivo adinerado quien, aparentemente por tedio, pretende dar algún sentido más para

su vida, deshaciéndose del estrés cotidiano eligiendo como blanco mujeres al azar para atropellarlas, haciendo uso de sus coches carísimos. A ese psicópata le interpreta el actor Peter Fonda, en el telón de Paul Leduc.

“Cidade de Deus” (1997) es otro de los cuentos abordados en el filme. Al ser un barrio periférico de Río de Janeiro, el local es escenario para la trama en la cual, Zinho, narcotraficante blanco que alterna entre el condominio abastado donde reside y sus labores de jefe del narcotráfico en Cidade de Deus, se ve inducido por su esposa a ejecutar, con requintes de crueldad y sufrimiento, a un chico de siete años. El niño es hijo de una mujer a quien la esposa de Zinho le tiene odio porque el gran amor de su vida la dejó para vivir con esa otra. Es un relato acerca de disimulación y control, pues Soraia, la esposa de Zinho, aunque todavía enamorada, le jura al narcotraficante que nada más siente por su antiguo amor, convenciendo al narco de que le encarga del asesinato a causa de un supuesto sentimiento de envidia que le nutre la rival. En la comparación con el trato del cuento en la película, es interesante notar que Zinho, un blanco narco en la escritura de Fonseca, se vuelve un policía negro (interpretado por el gran actor brasileño Milton Gonçalves), asesino y corrupto, con Leduc.

“Placebo” (1994) cierra el conjunto de cuentos de los cuales se vale Paul Leduc para componer su adaptación de Rubem Fonseca. Al contrario de los dos anteriores, que son cuentos cortos, “Placebo”, así como “O cobrador”, es una narrativa más extensa y, tal vez por eso, da más cuerpo del que pretendió Leduc como película. Destacan ahí las cuestiones de un hombre rico en búsqueda de la cura para sus temblores anunciados del mal de Parkinson. Buscando curarse, el protagonista se envuelve en toda suerte de situaciones al borde de lo ridículo, en las que sobresale su búsqueda en el submundo de las clínicas de aborto, de un feto negro de dos meses a fin de utilizárselo en un ritual macabro. La problemática aquí levantada es la de cuestionarse a Dios (a lo mejor por ello es responsable del “In God we trust” en el titular de la película) y hasta donde puede ir la fe de uno, por más rico que uno sea. En el largometraje de Paul Leduc, el actor Peter Fonda protagoniza esta trama algo más compleja. Ahora bien, presentadas las cuatro narrativas adaptadas en el filme, pasemos al énfasis en esa obra del gran cineasta mexicano que se encargó de llevarla al cine.

Siendo provocadora de la imaginación, es común que la literatura sea muy cercana al arte cinematográfico. A menudo, las imágenes sugeridas por las más diferentes obras literarias suelen ser adaptadas al cine con éxito. Desafortunadamente, al parecer no es lo que ocurre con el universo fonsequiano en el intento de traducirse a un lenguaje cinematográfico. Así, lo que tenemos en un primer momento es el éxito de Leduc en trasladar el Río de Janeiro, espacio “único” de Rubem Fonseca en las cuatro obras elegidas,

para otros sitios, dividiendo, esparciendo las tramas para Nueva York, Ciudad de México, Minas Gerais y el mismo Río. Eso conferiría verosimilitud a una película que pretende primarse por la fragmentación de su enredo o, mejor dicho, de los enredos fonsequianos que la componen. Desafortunadamente esto no sucede. Si bien hay ejemplos exitosos de trabajo con historias fragmentadas en un mismo largometraje, lo interesante está en que en un dado instante normalmente esas historias, inicialmente difusas entre sí, se cruzan, sus hilos se encuentran – y aquí un buen ejemplo estaría en “Babel” (2006), gion a cargo de Guillermo Arriaga y dirección bajo las manos de Alejandro González Iñárritu, ambos mexicanos. Pero téngase en cuenta que, en las ocasiones en que fragmentación y unión de historias dan acierto, sucede porque de alguna manera se imita ahí algo como una novela o, más bien, como una novela compuesta por cuentos los cuales pueden comprenderse por separado y, a la vez, como conjunto que se enlaza formando un cuerpo narrativo más grande.

Todavía en cuanto al cine, nos atrevemos a decir que, cuando se hace exitoso trabajar con historias fragmentadas que no se unifican, esto tiene que mostrarse de forma clara al espectador. Puede citarse como un modelo de ese caso a la película argentina “Relatos salvajes” (2014), del también argentino Damián Szifron. En ella, las narrativas no se unen, los personajes de cada relato pertenecen solamente al relato en que están, como en un apartado de cuentos independientes. El vínculo entre ellos se encuentra quizás en el tema, pues bajo el adjetivo “salvajes” se exploran sentimientos como venganza y pérdida de control. De ese modo, se concluye que hubiera sido más adecuado explorar el trato de la violencia, propio de Fonseca, sin buscarse conectar tanto las historias con tramas distintas; de haber optado por esa clave, el resultado de “Cobrador – In God we trust” habría salido más aprehensible. En cambio, ¿qué hace Leduc sino, en su afán de dar cuerpo novelesco y de largometraje a historias cortas diferentes, más que promover una unión a lo mejor imposible? Al fin y al cabo, su obra artística, más que adaptación, parece buscar traducir al lenguaje de cine algo que no queda bien (bajo la línea de conducción narrativa adoptada) como filme. Se vuelve así su película un trabajo de traducción de la violencia en la obra neopoliciaca de Rubem Fonseca que funciona, en verdad, como una traducción o una presentación de una idea de Latinoamérica, facilitada a extranjeros. Funciona de ese modo, incluso por el paso de un género discursivo al otro, del género artístico–discursivo literario al género artístico–discursivo cinematográfico, como un caso de traducción cultural.

Para el experto en estudios de traducción Francis Henrik Aubert (1995, p. 31 – traducción nuestra al español), “Toda expresión traductora que no se resuma a una mera transcodificación léxico–sintáctica envuelve, en mayor o menor grado, un conjunto de componentes culturales”. Según el mismo autor (1995), existe una relación



traducción/cultura y dicha relación no constituye un hecho secundario, siquiera un movimiento exclusivo, propio apenas de la traducción literaria, sino más bien es hecho abarcador de todo y cualquier acto traductor (aunque en grados variables de explicitación). En base a eso, lo que aquí se defiende es la existencia de un acto de traducción cultural por parte de Leduc cuando este lleva al cine su adaptación libre de cuatro narrativas de Rubem Fonseca. Por tanto, hay que saber en qué medida se clasifica ese acto de traducción cultural. Esto nos lleva una vez más a los argumentos de Aubert (1995), quien describe tres clases de trabajo traductor: la traducción matricial (*grosso modo*, la cual conforma las traducciones literales, palabra-por-palabra); la asimilativa (sustitución absoluta de lo lingüístico-cultural del texto de partida por lo lingüístico-cultural del espacio de recepción del texto traducido); y, por fin, la traducción creativa. Esta última, aunque presente en grados distintos tanto en la matricial como en la asimilativa, difiere de ambas porque, en la traducción creativa “el traductor busca formular en la lengua y cultura de llegada *su* lectura, *su* vivencia, *su* sensibilidad, *su* texto” (AUBERT, 1995, p. 36 – subrayado del autor). En ese sentido, identificamos que en “Cobrador – In God we trust” Paul Leduc asume una postura de traducción cultural creativa, imponiendo, bajo su lectura de mundo, su lectura de Latinoamérica, bajo su sensibilidad, un discurso que presenta su “texto” al espectador. ¿Y de qué modo se da eso?

Como ya mencionamos, al contrario del espacio brasileño carioca del universo fonsequiano, Leduc nos lleva a visitar cuatro espacios distintos de latinoamericanidad: el mismo Brasil, así como México, Argentina y EE.UU. Dicho carácter algo cosmopolita de la obra es positivo en tanto busque demostrar cierta universalización o cierto esparcimiento de la latinoamericanidad (o lo que el director concibe o presenta como identidad latina) en diferentes sitios del mundo. En efecto, podríamos seguir con más aspectos interesantes en cuanto a ese caudal, pues distintos lugares otorgan a la obra formas de hablar de distintos grupos lingüísticos. Así, mientras la obra original de Fonseca es monolingüe en su escritura (y sigue siendo aun en sus diversas traducciones), el filme leduquiano se acerca al translingüismo, con diálogos ya sean en inglés y español, ya sean en portugués y español. No obstante, reside justo en el diálogo (o en la ausencia, o poca presencia de él) uno de los principales problemas de la adaptación de Paul Leduc. Es decir, mientras en piezas clave de su filmografía, tales como “Frida, naturaleza viva” (1983) y “Barroco” (1988), la ausencia o poca utilización de diálogos funciona muy bien, no pasa lo mismo con “Cobrador”. Resaltemos el carácter iconográfico como el más relevante en “Frida” y el carnavalesco en “Barroco”, basado en la novela corta *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, y así encontramos justificación para la presencia de poco o ningún diálogo en dichas obras. En cambio, en “Cobrador” estoy de acuerdo con el crítico brasileño Rogério de Moraes, quien escribe que:

En un filme de pocos diálogos, Leduc sustrae el elemento llave de la fuerza de la obra de Rubem Fonseca, que es el diálogo y el flujo de pensamiento. Son esos elementos que construyen los personajes, que los sitúan dentro de su locura o visión de la realidad, unas veces distorsionada, otras veces tan agudamente real que llega a cortar (MORAES, 2011, s.p. – traducción nuestra al español).

Al disminuir la importancia de lo que en Fonseca es relevante, o sea, el diálogo, Leduc lo hace con cierto desaprovechamiento de algunos de los actores de la película. Uno de ellos es Lázaro Ramos, actor negro quien, ya en el 2006, figuraba (y lo sigue siendo) como uno de los principales actores jóvenes de Brasil. En “Cobrador”, el personaje de Ramos, el mismo Cobrador, pierde en relevancia frente al personaje del estadounidense Peter Fonda, quien, al contrario del brasileño, da (bastante) voz al protagonista de “Placebo” y “Passeio noturno”, atravesando toda la trama del filme y derrotando al cobrador al fin. Lázaro Ramos, al revés, recibe de las manos de Leduc un personaje que no habla, volviéndose todo el tiempo más cerca de una performance que de una actuación. Otros actores, como son los brasileños Jonas Bloch y Zezé Mota, también carecen de mejores personajes. Hay además las escenas de sexo, otro triunfo de la literatura de Fonseca. En el “Cobrador” de Leduc, las escenificaciones representando relaciones sexuales están al borde del carnavalesco, lejos de la vivacidad que Fonseca les otorga en su escritura. Con eso, lo que se compone son tipos “aunados” en una trama de violencia casi gratuita, donde uno necesita haber leído (e identificado previamente) los cuentos elegidos y adaptados para poder aprehender por lo menos algo de la crítica social y al poder público y sus aparatos propuesta por Rubem Fonseca.

De ese modo, la adaptación de Leduc termina por presentarse como una traducción cultural desde su idea de Latinoamérica (violencia, crimen, baile, sexo, brujería, santería, exotismo) presentada al extranjero, en especial a los Estados Unidos, primer espacio de la obra. Nótese incluso que, pese al hecho de que sea en Estados Unidos donde el personaje de Peter Fonda empieza a matar atropelladas sus víctimas (entre ellas una actriz de origen latinoamericano), será en Buenos Aires y luego en Brasil donde ese protagonista se encontrará con lo grotesco de tener de buscar a un feto negro de dos meses para, en una especie de ritual realizado por un doctor negro de la magia oculta, verse sano del mal de Parkinson que le afligía.

También resulta interesante que en una entrevista concedida por Leduc a Mariluce Moura (2007) se haya mencionado el nombre del cineasta argentino Fernando Birri. Es que el cine leduquiano en “Cobrador – In God we trust” se aproxima mucho a la visión carnavalizada de América Latina que a ella le imprime Birri, por ejemplo, en su adaptación fílmica de “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1988), cuento de Gabriel García Márquez. Así como en Rubem Fonseca se consigue leer la violencia bajo un fondo de crítica

social, mientras que en García Márquez se lee casi al igual un realismo mágico con fondo de crítica de la sociedad, es un dato como mínimo a reflexionarse, que el mismo García Márquez participe tanto en el guion de la versión fílmica de “Un señor muy viejo con unas alas enormes” como reciba agradecimiento por el “cuento contado con la participación de (y su nombre surge en los créditos como uno de los colaboradores)” al final de “Cobrador – In God we trust”. Al parecer, les resulta más fácil a esos grandes profesionales del arte sugerir imágenes a un lector que traducir la literatura al cine para un espectador. En el caso de Leduc, puede que eso tenga que ver tanto con su intento de la concepción de un cine más nacional o regional que americanizado (estadounidense) cuanto con sus influencias desde el Cinema Novo brasileño, el cual pierde mucho en calidad cuando, entre los setenta e inicios de los ochenta, como escape a la opresión dictatorial militar, tiene en la “pornoanchada” (películas de explícito apelo sexual) tal vez lo peor de su “herencia”, o resquicio.

Al final, de la recepción a la literatura neopoliciaca de Rubem Fonseca en México destaca, a nuestro modo de ver, la calidad de las traducciones literarias más que de las traducciones culturales llevadas al cine como cuatro historias que intentaban hacerse una.

## Referências

APARICIO, Javier. El gran arte de Rubem Fonseca. *Letras Libres*, abril de 2008. Disponible en: <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-gran-arte-rubem-fonseca>> Consultado el 15/04/2019.

ARRIAGA, Alberto. La enfermedad según Rubem Fonseca. 2003. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n. 396, Diciembre del 2003, p. 23-24. Disponible en <[http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios\\_site/gacetas/DIC\\_2003.pdf](http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/DIC_2003.pdf)> Consultado el 07/06/2019.

AUBERT, Francis Henrik. Desafios da tradução cultural (As Aventuras Tradutórias do Askeladden). In: *TradTerm*, n. 2, 1995, p. 31-44.

CÁRDENAS, Noe. Una intriga epicúrea. 2010. Periódico *Nexos*. Disponible en <<https://www.nexos.com.mx/?p=13915>> Consultado el 10/06/2019.

Cobrador, in God we trust. Dirección de Paul Leduc. México: Salamandra Producciones, 2006. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=3Gcl47PKuPE>> Consultado el 05/06/2019.

DAIDY-TOLSON, Santiago. Demetrio Macías, el heroico bandido justiciero. *The Bilingual Review*, v. 29, n. 2/3, Nueva York, Mayo 2008- Diciembre 2009, p. 69-74. Disponible en <<https://search.proquest.com/openview/b683da58b5c94ff61853c519dfe9c49f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=49233>> Consultado el 29/05/2019

ESCOBAR GÓMEZ, Armando. Un detective en busca de la historia: *Agosto* de Rubem Fonseca Latinoamérica. *Revista de Estudios Latinoamericanos*, v. 63, Julio-Diciembre del 2016, p. 211. Disponible en <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1665857416300308#!>> Consultado el 15/05/2019.

FELIX, Daniel. 7 boas adaptações da obra de Rubem Fonseca. Disponible en <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/05/7-boas-adaptacoes-da-obra-de-rubem-fonseca-4756501.html>> Consultado el 15 de mayo de 2019

FIGUEROA, Adrián. Rubem Fonseca se ha convertido en un escritor mexicano. 2011. Periódico digital *Crónica*. Disponible en <<http://www.cronica.com.mx/notas/2012/608898.html>> Consultado el 02/05/2019

FONSECA LUJAN, Roberto. Un cuento de Rubem Fonseca como ejemplo de pluralismo normativo. *Hechos y Derechos*, n. 43, Enero–Febrero del 2018. Disponible en <<https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/hechos-y-derechos/article/view/12130/13813>> Consultado el 01/06/2019.

FONSECA, Rubem. *El seminarista*. México: Editorial Cal y Arena, 2010. Traducción de Rodolfo Mata y Regina Crespo.

\_\_\_\_\_. O cobrador. Disponible en <<http://www.vermelho.org.br/noticia/270707-1>> Consultado el 30/04/2019.

\_\_\_\_\_. Cidade de Deus. Disponible en <<http://livroerrante.blogspot.com/2015/07/quarta-feira-e-dia-derubem-fonseca.html>> Consultado el 10/04/2019.

\_\_\_\_\_. Passeio noturno. Disponible en <<http://pedrolusodcarvalho.blogspot.com/2011/11/conto-rubem-fonseca-passeio-noturno.html>> Consultado el 10/05/2019.

\_\_\_\_\_. Placebo. Disponible en <[https://www.literatura.us/idiomas/rf/rf\\_placebo.html](https://www.literatura.us/idiomas/rf/rf_placebo.html)> Consultado el 10/05/2019.

GALLARDO–SABORIDO, Emilio J. y Jesús GÓMEZ–DE–TEJADA. Percursos atuais da literatura neopolicial. Traducción de Luciano Prado da Silva. Disponible en <<https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/issue/view/1022/showToc>> Consultado el 30/05/2019.

ISLAS, Fernando y Juan Carlos TALAVERA. Rubem Fonseca, el salvaje de las letras. 2015. Periódico digital *Excelsior*. Disponible en <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/05/10/1023317>> Consultado el 09/04/2019.

JAUSS, Hans–Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Editorial Taurus, 1986, p. 76. Trad. Jaime Siles y Ela María Fernández–Palacios.

La Redacción. El siempre nuevo Rubem Fonseca. 1995. Periódico digital *Proceso*. Disponible en <<https://www.proceso.com.mx/170146/el-siempre-nuevo-rubem-fonseca>> Consultado el 05/06/2019.

LEFEVERE, André. Mother Courage’s cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. En: Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London: Taylor/Francis Group, 2000, p. 233–249.

LÓPEZ GUEVARA, Alejandra. Violencia y Literatura en "El Cobrador" de Rubem Fonseca. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*, Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004. Disponible en <[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih\\_15\\_4\\_039.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_039.pdf)> Consultado el 24/05/2019.

MENDOZA, Erbey e Iram EVANGELISTA. La manipulación de la fama literaria en el extranjero: Arreola, a humorist. *Letral, Revista electrónica de estudios trasatlánticos de Literatura*, n. 19, 2017. Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/6672/5772>

MORAES, Rogério de. Cobrador, In God we trust. *Eu, cinema*. Disponible en <<http://blogeucinema.blogspot.com/2011/01/cobrador-in-god-we-trust.html>> Consultado el 30/05/2019.

MOURA, Mariluce. Paul Leduc: Un cine lleno de vida (Entrevista). *Pesquisa FAPESP*, n. 139, sept. 2007. Disponible en <<https://revistapesquisa.fapesp.br/es/2007/09/01/paul-leduc/>> Consultado el 01/06/2019.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino. Disponible en <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html>> Consultado el 05/06/2019.

OVIEDO, José Miguel. Rubem Fonseca o la seducción del mal. *Letras Libres*, Mayo del 2015. Disponible en <[https://d3atisfamukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/letrillas-mex\\_35.pdf](https://d3atisfamukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/letrillas-mex_35.pdf)> Consultado el 27/05/2019.

PRADO, Carolina. Dos concepciones del castigo en torno a Marx. En: Riveras, Iñaki. *Mitologías y Discursos sobre el Castigo. Historia del Presente y Posibles Escenarios*. Barcelona: Anthropos, 2004, p. 113 -130.

RODRÍGUEZ, Adriana. *El Agujero en la pared*, de Rubem Fonseca. Otro capítulo de los noventas. *Fuentes humanísticas*, n. 15-16, 1998. Disponible en <<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/viewFile/835/820>> Consultado el 01/06/2019.

TELLO, Romeo. ¿Y una vez que uno llega a Rubem Fonseca? 2015. Periódico digital *Milenio*. Disponible en <<https://www.milenio.com/cultura/y-una-vez-que-uno-llega-a-rubem-fonseca>> Consultado el 31/05/2019.

TORIZ, Rafael. La terrible Simetría. *Casa del Tiempo*, n. 33, Julio–Agosto del 2010.

Disponible en

<[http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/33\\_34\\_iv\\_jul\\_ago\\_2010/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num33\\_34\\_79\\_82.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/33_34_iv_jul_ago_2010/casa_del_tiempo_eIV_num33_34_79_82.pdf)> Consultado el 26/04/2019

Un señor muy viejo con unas alas enormes. Dirección de Fernando Birri. Cuba, Italia, España: ICAIC/Televisión Española, 1988. Disponible en

<<https://www.youtube.com/watch?v=vTSwKRvBF1w>> Consultado el 03/06/2019.

Vox Libris. Cuentos completos. 2019. Periódico digital *La Jornada*. Disponible en

<<https://www.jornada.com.mx/2019/06/09/cultura/a16n1vox>> Consultado el 09/06/2019

---

Seção  
Livre



# Olhar a diferença-resistência do feminino, em busca da borda do nada.

---

Aline Magalhães Pinto

Universidade Federal de Minas Gerais

<https://orcid.org/0000-0003-0164-0061>

Recebido em: 13/07/2019

Aceito para publicação em: 28/08/2019

---

Na história dos gêneros marcados pelo traço autobiográfico, os modos de viver ligados à identidade masculina tendem a se tornar a norma: homens encarnam a humanidade, as mulheres permanecem presas em sua diferença feminina. O sujeito do gênero feminino que escreve se vê marcado pelo desejo de quebrar a expectativa socialmente aprovada e por uma luta pessoal contra o normatizado. Como afirma S. Felman, a constituição do sujeito feminino perpassa a hesitação de assumir uma diferença que aparece com a forma social de uma resistência (FELMAN, 1993, p. 3–19). Na pesquisa com os diários de Catherine Pozzi e Aline De Lens, procuramos, justamente, compreender o que essa a diferença–resistência podia significar, uma vez que se trata de uma situação circunstanciada (ainda que, infelizmente, atualizada de diferentes formas) e que essa condição de desvio não possui valor ontológico. Afinal: do ponto de vista teórico, que essa diferença–resistência tem a dizer?

---

*Dans l'histoire des genres marqués par trait autobiographiques, les modes de vie liées à l'identité masculine sont susceptibles de devenir la norme: les hommes incarnent l'humanité, les femmes restent piégés dans leur différence féminine. Le sujet du genre féminin qu'écrit est marqué par le désir de briser les attentes socialement reconnues et par une lutte personnelle contre les normalisés. Comme l'affirme S. Felman, la constitution du sujet féminin passe par l'hésitation d'assumer une différence qui apparaît avec la forme sociale de résistance (FELMAN, 1993, p. 3–19). Dans les recherches avec les revues de Catherine Pozzi et Aline De Lens, nous essayons précisément de comprendre ce que cette différence de résistance pourrait signifier, car il s'agit d'une situation circonstancielle (bien que malheureusement mise à jour de différentes manières) et que cette condition de déviation n'a aucune valeur ontologique. Après tout: du point de vue théorique, que dit cette différence de résistance?*

*Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso  
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)  
É o que pode lançar mundos no mundo.*

*Caetano Veloso, Livro.*

Gostaria de começar esse texto contando sobre a maneira como cheguei a tomar como objeto de estudo diários escritos por mulheres na primeira metade do Século XX e a posição desse objeto em relação ao que me interessa do ponto de vista teórico. O foco de meu trabalho investigativo são as fronteiras e aporias discursivas e a discussão crítica acerca dos fundamentos de suas distinções e limites. Dentro desse território, busco refletir sobre as formas como emergem, dentro dos discursos, o que eu chamo de representações do irrepresentável. Isso é, como se configura em linguagem aquilo que a ela resiste? E o que dizer e como dizer desse “Nada” do qual nem as ciências, nem o bom senso, querem saber?

O horizonte contextual da questão se coloca em função da impotência dos modos de vida gerados pela civilização tecno–científico–industrial em instaurar sentido(s) metafísico–existencial de nossas vidas. Nos modos de vida gerados no mundo moderno, buscando o sentido do processo de conhecimento na imanência da ação, reduzindo a ação ao fazer e ao operar, e se entregando aos seus feitos e as suas obras, enfeitiçados e impotentes, a pergunta que se calou é justamente que sentido tinha ou tem tudo isso – as ações e as obras. No extremo dessa situação, rompidos seus laços com a realidade e o sentido, a verdade termina por perder a densidade e por não ter mais significação. Se a questão anuncia uma impotência, por outro lado, como Hans Blumenberg ironicamente afirma em *A legibilidade do mundo* (2008) a busca por um sentido, condenada pela racionalidade que rege esse mundo tecno–científico–industrial, sempre encontra vias de acesso. Ou seja, a tarefa de conferir sentido parece mais astuta do que a razão que se desobrigou da pergunta sobre o ‘porquê’ para se dedicar ao ‘como’. Mergulhada em ambiguidade, a retomada da problemática do sentido se faz em função de, e contra, o niilismo, para analisar e debater, de um ponto de vista teórico, diferentes discursos que tentam organizar e expor a contradição inerente aos vazios de sentido (Sinnlosigkeit).

Com efeito, a reflexão teórica posiciona–se de maneira privilegiada numa discussão que está, necessariamente, às voltas com a problemática filosófica da subjetivação e da intencionalidade reflexiva da consciência. Nas minhas pesquisas, venho procurando observar, em cenários delimitados que se instalam nas fronteiras e aporias discursivas, como se dá a relação com aquilo que não é ainda ou não é mais; compreendendo que a escrita, em suas diversas modalidades, lida com tal hesitação, e a transfigura, ou seja, a escreve, de maneiras distintas. Como isso acontece? Embora os vazios de sentido sejam “sem presente”, por meio da escrita eles se tornam *figure infigurable* – traço tensos

incrustrados no limite do dizível. Nesse âmbito, não é surpreendente que os temas da morte, dos fantasmas, da doença, do fracasso, do amor malfadado, do silêncio, do estrangeiro e do mal sejam os que oferecem substrato à reflexão.

Ao mesmo tempo, o boom de estudos imbuídos no resgate de formas autobiográficas despertou minha atenção: é possível encontrar na formação discursiva autorreferente uma disposição que não esteja absolutamente presa à posição afetiva de um sujeito psicológico e/ou à descrição de seu estado de espírito? Essa pergunta fez com que eu buscasse, dentro do vasto universo do autobiográfico, discursos que, no contexto da modernidade, implicam e tematizam a imersão num mundo cindido, simbolicamente intransitivo e não–harmônico, com suas contradições e paradoxos, orientando–se por um sistema de validação e legitimidade que gira ao redor de um efeito de verdade configurado por um eu que visa o “extremo de si mesmo”, isso é, a borda do nada. Em outras palavras, discursos em primeira pessoa em que o eu, ao invés de produzir, pela escrita, uma visão reconciliadora em relação a sua trajetória, confere a sua “vida” a forma de um movimento ao qual ele sucumbe, submerge, fracassa.

Essa tessitura ganhou corpo e vitalidade quando descobri os diários de C. Pozzi (o primeiro de uma série analítica em construção). A aliança entre a escrita e a história de vida dela me fizeram reconhecer nos diários femininos um enclave teórico: as relações históricas em que se conformam os modos de subjetividade de seres humanos do gênero feminino nas primeiras décadas do século XX acabam por determinar que a vida de uma *femme des lettres* seja necessariamente uma experiência de desvio ou sinuosidade em relação ao modelo identitário previamente estabelecido para as mulheres. Essa situação ou contexto é bastante discutido, há uma extensa bibliografia a respeito. Por razões de economia, evoco a inteligente abordagem de Maria Rita Kehl em *Deslocamentos do feminino*, livro dedicado à “mulher freudiana” na alta modernidade (KEHL, 2016). Como mostra a autora, a imagem da mulher predominante no período que se segue à Revolução Francesa gira ao redor da construção da “natureza feminina”, que atribui à potência sensual feminina uma força desconcertante e desmedida, e aponta, como forma de controle dessa potência, o desenvolvimento necessário na mulher de suas características “naturais”: cuidado, zelo, afeto amoroso. Essas características, “naturais”, paradoxalmente se desenvolvem na mulher por meio de duas instituições–funções sociais, a maternidade e o casamento. A realização dessas tarefas supõe uma passagem que leva do exercício desmedido da potência sensual–sexual da ‘mulher solteira’ à mulher mãe e esposa carinhosa, doce, dócil, “sensível”. Os escritos de si das *femme des lettres* das primeiras décadas do século XX ressoam–reagem, vibram em função dessa imagem, mas não necessariamente batem de frente contra ela. Essas ressonâncias–vibrações são ambíguas, sendo importante lembrar, como mostra o estudo de P. Lejeune em *Le Moi des demoiselles*

(1993) que mesmo o espaço por excelência dessas elaborações, os diários íntimos, é fruto de um hábito de escrita não somente bastante comum à época, como incentivado entre as meninas desde a infância. Escrever sobre si faz parte da mesma cultura na qual é composta a imagem de uma natureza feminina.

Sem dúvida, o diário se configura, para a mulher do final do século XIX e início do século XX, como espaço de um espetáculo autoconcedido e um laboratório de auto-experimentações ao redor da possibilidade de ser “ela mesma”. Isso é, um espaço de realização como pessoa, como ser ou criatura humana. Como veremos nos casos de que tratarei, tanto Catherine Pozzi como Aline De Lens buscavam, nas páginas de seus diários pessoais, “ser artista”, – reivindicação que não se refere somente à dedicação às artes. A alusão a “ser artista” remete ao desejo de se tornarem aquele que, na sociedade em que elas viveram, representava a ideia do ser que possui emancipação intelectual e social suficiente para explorar sua potência criativa.

Pensar as maneiras pelas quais seres humanos do gênero feminino se transformam em sujeitos – o que M. Foucault denomina em *hermenêutica do sujeito* (2010) como subjetivação, um exercício ou prática de si mesmo – é pensar sobre o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou mais precisamente, o processo em que se realiza uma das possibilidades dadas na organização de uma consciência de si. Nesse processo, pelo menos dentro do recorte espaço-temporal em que trabalho (mundo moderno ocidental), os modos de viver ligados ao gênero masculino tendem a se tornar a norma: homens encarnam a humanidade, as mulheres permanecem presas em sua diferença feminina. O sujeito do gênero feminino que escreve se vê marcado pelo desejo de quebrar a expectativa socialmente aprovada e por uma luta pessoal contra o normatizado. Como afirma S. Felman, a constituição do sujeito feminino perpassa a hesitação de assumir uma diferença que aparece com a forma social de uma resistência (FELMAN, 1993: 3–19).

Não obstante, porque não buscamos reiterar a concepção de natureza feminina, essa diferença–resistência não deve subentender a existência de uma subjetividade ou semântica feminina. Na verdade, a medida em que avancei na pesquisa com os diários, cada vez mais me instigava saber, justamente, o que essa a diferença–resistência podia significar, uma vez que se trata de uma situação circunstanciada (ainda que, infelizmente, atualizada de diferentes formas) uma vez que essa condição de desvio não possui valor ontológico. Afinal: do ponto de vista teórico (e não político) que essa diferença–resistência tem a dizer?

E desde então, o veio que tento explorar parte da seguinte aposta teórica: se pelo menos desde Eva – se não for desde Pandora, (ou vai-se saber qual a primeira maldita!) a tradição ocidental tendeu a conceber o feminino como âmbito de defeitos em todas as

faculdades do corpo e da alma e a ver a mulher como um homem defeituoso e mutilado, vítima e cúmplice do mal – uma imagem de deus mais imperfeita, mais transgressora e mais culpada que o homem (Cf. GREENBLATT, 2018:114–130) <sup>1</sup>; na modernidade essa propensão ao desvio constitui-se como um excelente ângulo ou ponto de vista para a observação e exploração teórica da ambiguidade presente na questão a respeito do vazio de sentido e da representação do irrepresentável.

Em minha hipótese ou intuição, não afirmo que a construção da autorreferência do ‘eu’ de um ser humano do gênero feminino se faz a partir de “algo” negativo, que *não é*, que não tem um ser ou uma existência. Mas sim que o signo do desvio incrustado à diferença–resistência feminina (esse ser–defeito, ser–mutilação, ser–seduzível, ser–sedutor) como fator histórico–social e cultural faz ver, permite visualizar, de forma privilegiada, a forma como o ‘limite do dizível’ pode aparecer, irreparável e inevitável no que provoca. Desdobrando *modos de estar* no mundo, a escrita dos diários íntimos femininos acaba por se constituir como uma lente ou enquadramento que conduz a uma elaboração reflexiva sobre o resgate moderno de certas experiências antropológicas.

A diferença–resistência, no caso dos diários em que venho trabalhando, está intimamente relacionada à configuração histórica da alta sociedade europeia no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Nesse texto, busco compreender as formas como as *femmes de lettres* Aline De Lens (1881–1925)<sup>2</sup> e Catherine Pozzi (1882–1934)<sup>3</sup> lidaram com as rígidas exigências feitas às mulheres “normais” nesse contexto e arcaram com as consequências de terem, cada uma a sua maneira, tentado romper com o pacto silencioso que as obrigava a subordinarem sua vocação intelectual às tarefas reprodutivas e sexuais. Trata-se de uma situação, não de demandas intrínsecas que permitam generalizações sobre uma misteriosa entidade chamada “feminilidade”. Essa situação e experiência é caracterizada por muitos tipos de embates com o mundo masculino, mas não implica uma necessária empatia, entrosamento ou condescendência

---

1 Greenblatt, em *Ascensão e Queda de Adão e Eva* traz um instigante mapeamento e discussão da composição dessa imagem da Eva como um ser defeituoso nos textos de Agostinho e Jerônimo.

2 A publicação do diário de Lens, em 2007, traz um prefácio de Sapho e foi editada por Martine Lévy e Antoinette Weil a partir de dois manuscritos que não conformam a integridade do que foi por ela escrito já que, em uma viagem à Europa, ela perdeu parte de seu diário. O primeiro dos originais que compõe a versão impressa com que trabalhamos, termina no final de agosto de 1921 e, confiada por André Réveillaud aos irmãos Tharaud, hoje se encontra na Bibliothèque Nationale de France (BNF). O segundo caderno manuscrito, que contempla os anos entre 1921–1924, permanece em posse da família De Lens (cf. Amster, 2009).

3 C. Pozzi inicia seu diário aos 13 anos, em 1893, e o manterá, salvo um pequeno período de interrupção, até o fim da vida. Seu filho, Claude Bourdet, fica responsável por cumprir o desejo da mãe e deposita os manuscritos, que contém desenhos e anotações dela e de Valéry, na BNF. Ao todo são cerca de 40 cadernos, publicados como *Journal* (1913–1934) e *Journal de Jeunesse* (1893–1906). A primeira edição dos diários de C. Pozzi data de 1997. Utilizamos aqui a segunda edição, ampliada e revista, (Phébus, 2005).

entre as mulheres. O que encontramos, ao ler os diários dessas mulheres, é menos a encenação de uma “guerra dos sexos” e mais uma rede que gradualmente intensifica a interrelação inter–humana através de uma semântica que, para que o eu (lugar da enunciação) possa tomar a si como referente, configura um sistema de referências para as relações íntimas. Toril Moi, no pertinente *From Femininity to Finitude*, artigo em que revisita as concepções de feminino de Freud e Lacan à luz de L. Wittengenstein, S. Beauvoir e S. Cavell, argumenta que a afirmação da diferença de gênero pode se transformar em um debate acerca de qualificativos ou faculdades que as mulheres possuem ou não. Esse debate, continua a autora, em termos psicanalíticos, gira em torno do conceito de castração, entendido como o desvio ou diferença que produz, como efeito e consequência, a feminilidade. O que está em jogo quando se discute o âmbito ou instância do feminino são dois conjuntos de relações: i) entre símbolos e corpos; ii) entre a função simbólica e as normas sociais e/ou ideológicas. Para Moi, analistas e teóricos deveriam reservar o termo castração para casos em que as pessoas realmente fantasiam, temem, se preocupam em perder seus “poderes” ou atributos sexuais. A autora enfatiza que uma mulher sexualmente “poderosa” ou “bem resolvida” não deve ser tratada como uma “castrada” apenas porque a teoria assim indica; e, nesse sentido, devíamos evitar falar de castração quando o que têm em mente é o sentido mais geral de falta, pois isso significa impor um termo sexista e sexualizante a toda existência humana (MOI: 2004: 874). Para entender o significado da diferença–resistência feminina na escrita das autoras com que trabalho, busco seguir a sugestão de Toril Moi: tendo em vista o inevitável caráter sexista das definições de feminino e feminilidade que se desdobram a partir do conceito de castração, para dele escapar é preciso enfatizar seu sentido de falta, lacuna. E projetá–lo não como uma característica feminina e sim como como indício ou apontamento de um horizonte antropológico mais profundo e abrangente: a experiência da finitude.

A partir daí, procuro pensar como, nos diários de Pozzi e De Lens, está exposta a contradição inerente ao vazio de sentido que as autoras experimentam ao buscar o “extremo de si mesmas”.

\*\*\*

Eu gostaria de pôr em exercício minha aposta interpretativa por meio da análise de dois excertos dos respectivos diários. Antes, porque se tratam de absolutas desconhecidas, é preciso apresentá–las: Aline De Lens (1881–1925) e Catherine Pozzi (1882–1934). Ambas francesas, pertencentes a famílias abastadas, filhas de cirurgiões

renomados e cidadãos respeitados<sup>4</sup>, formadas de acordo às regras de boa educação reservada às mulheres de sua origem social.

Aline De Lens viveu em Paris durante a infância e adolescência. Em 1902, ela se muda com a família para Versailles, onde leva uma vida confortável. Depois de frequentar a *L'Académie Julian* em Paris, De Lens é admitida, em 1904, na *l'Ecole des Beaux-arts*, onde o pintor Ferdinand Humbert havia acabado de abrir um curso em que era permitida a participação de mulheres– uma exceção dentre os cursos de pintura. Nas idas e vindas entre Paris, onde manteve seu ateliê, e Versailles, seu cotidiano é marcado por visitas aos museus e salões de arte, idas a óperas e concertos, passeios nos parques da cidade e jantares com a família e amigos. Junto às amigas de curso, De Lens alterna as lições de pintura com conversas em que dividem entre si, sobretudo, as inquietudes e incertezas de serem jovens mulheres “do mundo”, isso é, que queriam se lançar ao desafio de uma carreira independente e autônoma. O registro da conversa entre amigas aponta a experiência compartilhada acerca do desafio e dos obstáculos envolvidos na aventura de ser uma mulher independente. O diário retrata a singularidade do impacto que frequentar esse curso causava a ela: uma mistura de entusiasmo, bonomia, insegurança, cansaço e tédio, entrecortada por crises constantes de neurastenia – que já apontavam para a enfermidade que mais tarde se revelará fatal.

Em 1908, Aline de Lens faz a primeira viagem à Espanha. Apaixona-se pela Andaluzia e por Granada, que passa a visitar regularmente. Nessas viagens, ela descobre as cores de um mundo que lhe parecia totalmente outro que o francês, faz assombrosas experiências afetivas –mas não sexuais–, com um padre espanhol que se torna um grande amigo, e desenvolve um insaciável fascínio pelo “Oriente”. De Lens se encanta pelos temas, tonalidades, matizes, clima, finalmente, por algo que ela apreende como uma luminosidade alegre, louca, um pouco bizarra, mas deliciosa, que envolve a parte meridional da Espanha. Tudo a apaixonava, sob o signo do pitoresco e do exótico. A Espanha, sua herança moura e cigana, é o primeiro território de alteridade a partir do qual ela entenderá a França, os franceses, e a si mesmo.

---

4 Émile Delens (1840–1917) foi cirurgião, membro da Légion d'honneur e professor da Faculté de Paris, realizando estudos cirúrgicos importantes especialmente sobre a região do sacro e cóccix. Samuel Pozzi (1846–1918) foi senador, era um republicano fervoroso e humanista e circulava pelo ambiente intelectual e literário parisiense. Lançou um dos primeiros livros sobre cirurgia em mulheres, no campo recém–batizado como ginecologia. Contribuiu igualmente para os estudos sobre antissepsia e anestesia e tornou-se, em 1888, presidente da Sociedade Francesa de Antropologia. Descrito como extremamente bonito e charmoso, era íntimo de muitos expoentes da época – Marcel Proust, Georges Clemenceau, Robert de Montesquiou, Leconte de Lisle e Sarah Bernhardt, com quem viveu uma amizade apaixonada. Assassinado por um antigo paciente, seu cortejo fúnebre reuniu, segundo o jornal *Le Figaro* de 18 de junho de 1918, os mais marcantes personagens da ciência e da política. Para mais sobre Samuel Pozzi cf. Costa, C. da (2010).



Decidida a não se casar para viver da arte, de forma independente, manteve-se solteira até os vinte e cinco anos– o que, para o período, é algo muito mal visto. Então, ela conhece num jantar, o jovem desiludido André Réveillaud, advogado e estudante de pintura, à época com vinte e um. Eles se aproximam rapidamente, e viverão um estranho, mas intenso relacionamento baseado em respeito, castidade e fidelidade. Mesmo enfrentando reticências de ambas famílias, eles decidem se casar. De Lens nutre por Réveillard um sentimento singular, que mistura a ternura maternal e a admiração que se tem por um amigo ou irmão. Sendo correspondida nesses termos, eles optam por um casamento branco, aquele que jamais se consuma sexualmente, mas em que há absoluta aquiescência de ambas as partes e nenhuma compensação financeira, conforme nos esclarece Bologne em seu *Histoire du mariage en Occident* (1997). Num pacto de cumplicidade ímpar, decidem compartilhar a vida juntos. Em 1911, eles partem para a França Colonial, onde o rapaz havia conseguido um posto como funcionário público. Os anos entre 1911 e 1913, vividos na Tunísia, serão reconhecidos por De Lens como uma tranquila felicidade e integração à vida comum e ao ambiente “mourisco” que tanto adorava. Esse ambiente serve de inspiração para alguns quadros e para uma série de pequenas narrativas, publicadas pela *Revue de Paris* e depois, em 1919, pela editora *Calmann-Lévy* com o título *Le Harem entr'ouvert*.

Esse estado de coisas não permanece inalterado por muito tempo. Ao final de 1913, em meio às convocações para a integração ao exército francês, seu marido é realocado em Rabat, no Marrocos, dando início ao ela que considera um verdadeiro pesadelo: viver em uma paisagem em que não havia mais do que imundice e feiura, além de uma grave epidemia de tifo. Quando Réveillaud é nomeado como controlador civil, eles passam a viver em Meknès. Entre 1915 e 1920, De Lens nos revela uma vida cotidiana atribulada, seja pela ressonância da Primeira Guerra, que afeta intimamente o mundo colonial francês, seja pelos muitos atritos entre o modo de vida europeu e o local, a que procura descrever minuciosamente como forma de compreendê-lo. O diário de Aline De Lens se torna um documento importante para o entendimento da questão colonial e da vida dos funcionários do Estado Francês em serviço nos protetorados. O diário de A. De Lens está profundamente ligado à situação colonial tanto pelas responsabilidades profissionais do marido quanto em razão da ambígua relação que manteve pelo Magrebe e pela cultura islâmica. Como mostra o historiador C. Ghiati, algumas escritoras das primeiras décadas do século XX, como De Lens, Marie Bugéja e Henriette Célarié, escreveram narrativas que tiveram enorme sucesso na França e por isso, contribuíram para consolidar uma imagem da França colonial entre os franceses (GHIATI, 2011).

Compartilhando do convívio dos nobres árabes, pelos quais nutre certa admiração, a ela é permitido adentrar o mundo feminino muçulmano– que lhe parece sempre

medonho, bizarro. O registro dessas impressões é bastante sombrio, em grande parte devido ao fato de que todas as moças que serviam como domésticas em sua casa (meninas pobres vendidas como escravas pelos próprios pais), ocupando o dúbio lugar entre filha adotiva e empregada, quando atingem a idade de matrimônio, casam-se e vão embora. O que ela interpreta como uma profunda ingratidão. Além disso, a dedicação ao trabalho como pintora torna-se, pouco a pouco, cada vez mais difícil, em decorrência de um câncer cerebral, doença cujo o diagnóstico aparece apenas em 1920, mas da qual ela já sentia os sintomas desde 1905 (dores de cabeça e fadigas inexplicáveis, crises de “nervos” e angústia e ainda, algumas vezes, febre). Mesmo sem o diagnóstico preciso, De Lens foi operada pela primeira vez em 1906, cirurgia que parece ter lhe trazido algum conforto. Uma segunda cirurgia será realizada em 1921. Nessa ocasião, foi tomada por intensas crises de ansiedade e aflição – o que a leva a buscar auxílio na psicanálise (ainda em vias de consolidação como terapêutica). Conduzidas por um médico francês exilado em Casablanca desde a Guerra, as sessões visavam conter os ataques de paranoia e neurastenia que passam a ser cada vez mais frequentes.

Em 1921, Réveillaud deixa o serviço na administração colonial e passa a trabalhar em Fez, como advogado autônomo para a nobreza árabe. Mesmo atormentada pela doença, De Lens o acompanha. O registro de seus últimos anos é constituído pela alternância entre tentativas de rememoração de lembranças perdidas da infância, especialmente àquelas da relação com o pai; a descrição tortuosa do medo de morrer e a afirmação constante do amor eterno e puro que a une ao marido– *malgré* o fato (desconhecido por ela, ao que parece) de que Réveillaud manteve em Fez, uma relação amorosa com Suzanne Drouet (uma antiga colega de Aline na *l’Ecole des Beaux-arts*, que recebe uma bolsa de estudos para viver em Marrocos)<sup>5</sup>. Essa relação se torna oficial poucos meses depois que Aline faleceu, em fevereiro de 1925<sup>i</sup>. Todavia, esse novo casamento dura muito pouco, pois Réveillaud morre em um acidente de carro em março de 1926.

Por sua vez, Catherine Pozzi, desde cedo, alimentou ambições intelectuais relacionada às ciências (estudos de química, física e biologia), embora o pouco reconhecimento que hoje recebe seja devido a seis poemas que, acolhidos por Jean Paulhan, são publicados postumamente na *Nouvelle Revue Française* e posteriormente incluídos na antologia decisiva organizada por André Gide em 1949. Seus poemas são considerados representantes sofisticados de uma poesia neoclássica, ou pelo menos não vanguardista. Um desses poemas, “Ave”, receberá uma bela interpretação de Michel De Certeau, que explora seus elementos místicos (1982, p. 407–411).

---

5 Cf. Suzanne Réveillaud Kriz, *L’Odyssée d’un peintre : Drouet Réveillaud*, Paris, Fischbacher, 1973.

Relutante às perspectivas reservadas para as mulheres de seu meio social, Pozzi tentou sem êxito, no final da primeira década do século XX, estabelecer-se na Inglaterra. Retornando a Paris em 1909, pressionada por um ambiente onde uma mulher solteira aos 25 anos não tem acesso à vida social, casa-se com o autor de teatro Edouard Bourdet e tem um filho, Claude. Embora ela jamais se divorcie oficialmente, a união dura muito pouco. Em 1920, Catherine Pozzi conhece e se apaixona por Paul Valéry (1871–1945) de quem desejará ser inspiradora, amante e cúmplice. Pozzi e Valéry embarcam numa aventura amorosa projetada sob um sentido místico – que ganha corpo, para os leitores de hoje, no que sobrou da correspondência entre ambos (reunida e publicada pela Gallimard em *La flamme et la cendre*, 2006) –, na medida em que compreendem o sentimento que sentem um pelo outro como o contato entre dois espíritos que se identificam e se justapõem de maneira que o conjunto formado provoca uma fusão entre ser e conhecer. Essa concepção gera efeitos devastadores sobre Pozzi, que sofre ao ver o amor se transformar numa constante e triste dor maníaca. A relação, intensa e entrecortada, será rompida definitivamente em 1929. Momento em que o sofrimento afetivo soma-se à sensação de fracasso intelectual, à solidão e às condições físicas cada vez mais degradantes devido ao avanço da tuberculose. Pozzi é diagnosticada com tuberculose em 1912, mas apenas em 1921 os sintomas se farão notar de forma sistemática e persistente. O aparecimento do primeiro abscesso tuberculoso em seu corpo, em 1924, emerge como eixo de inflexão de sua vida e índice físico de sua derrocada. Os médicos não o associam imediatamente à tuberculose e, durante meses, as suspeitas variaram entre tétano, câncer e sífilis. Por fim, optam por extrair o abscesso. Pozzi será submetida a três procedimentos cirúrgicos delicados e, em seguida, a um tratamento experimental, em que um composto feito a partir do material retirado nas cirurgias é injetado em seu sangue, na tentativa de obrigar o corpo a produzir anticorpos. O resultado é catastrófico e acelera a evolução da tuberculose. A partir de então, Pozzi afirma que sua vida toma a forma do sofrimento (POZZI, 2005, p. 333–334).

A consciência da progressiva deterioração de seu corpo, decorrente da tuberculose, o fracasso de seus relacionamentos afetivos, em especial, a relação amorosa malfadada com Paul Valéry e a vocação intelectual frustrada são emoções que aparecem amalgamadas. Elas conduzem e conferem o tom quase sempre sombrio das páginas do diário. Ao fim da vida, C. Pozzi enfrenta a tristeza de não ter tido, durante a vida, coragem e a força de cumprir publicamente seu papel como intelectual. Nos meses que antecedem sua morte, o diário se torna palco dos apelos desesperados ao filho para que ele publique o ensaio filosófico que ela passa a vida toda tentando escrever e que ela nunca termina, a despeito da insistência de Jean Paulhan em publicá-lo. A autorreflexão nesse momento ganha os contornos de um juízo implacável: a necessidade de pureza e rigor teriam sido equivalentes, para ela, ao orgulho. Sem ter sido capaz de distinguir o orgulho da exigência

de extremo rigor, o resultado prático foi a infecundidade: ela não termina a composição do livro e de sua teoria. O livro inacabado é um símbolo dúbio: com a aproximação da morte, ele traduz um esgotamento e, ao mesmo tempo, é testemunha de uma coragem vaidosa que renuncia à escrita (BOUTANG, 1991: 55–60).

\*\*\*

Uma vez devidamente apresentados os “personagens”, destaco duas passagens de seus diários:

**Aline De Lens:**

Fez, 15 de setembro de 1923

Um livro de Maurice Rostand, *Le Cercueil de cristal*<sup>6</sup> [O caixão de cristal, 1920], um livro terrível, desesperado e comovente, um livro que eu quase poderia ter escrito neste momento, o mesmo que não quero escrever.

Eu nunca tinha lido nada de Maurice Rostand, tomando uma precaução contra esse “herdeiro” tão célebre, tão esnobe, tão vaidoso de si mesmo, segundo sua reputação.

Pensei que encontraria um reflexo disso em seu livro e acabei encontrando meu pensamento.

Nós não imaginamos essas coisas que ele escreveu, nós sofreremos, nós vivemos, mas então devemos ter força para silenciá-las, mesmo ao preço de um trabalho. Sob a ficção do romance há o ser humano que sofreu tanta angústia, essa perturbação do espírito ... é ele e sou eu. Eu poderia dizer coisas idênticas.

Sim, de um extremo a outro, sou tudo isso: religião, morte, minha doença, aniquilação, o horror do vazio para onde estamos indo, aterrorizados por dar à vida condenando à morte; o choque da guerra e a impossibilidade de encontrar a grandeza e beleza que os outros viam ali. Eu penso como ele, com as mesmas palavras e a mesma convulsão perturbada do ser.

Para escapar dessa obsessão, ele mergulha na devassidão, no prazer e no cinismo.

Para fugir disso, eu me apeguei ao maior e mais puro amor, eu busquei beleza onde quer que fosse, eu busquei trabalhar e produzir, ser útil para os outros. Eu fiz isso quando tinha vinte anos e fui capaz de viver.

Diferentes meios, a mesma meta: esquecer, eliminar a ansiedade, viver simplesmente.

Hoje, quando volto ao turbilhão enlouquecedor e tento recorrer ao amor, ao meu trabalho, à esperança de abrandar um pouco de sofrimento humano, penso: ‘é isso o que há?’

**Catherine Pozzi:**

Paris, 12 de março de 1932, 2 horas da manhã

---

<sup>6</sup> Filho de Edmond Rostand e Rosemonde Gérard, ambos poetas de bastante circulação e influência na cena literária francesa das primeiras décadas do século xx. Daí Aline de Lens chama-lo de “herdeiro”.

Respirei pior que de costume e tomei ópio e, de repente, à noite, senti que estava com febre.

Tossi muito e não consegui mais dormir. E de repente alguém me disse distintamente – e esse alguém era eu –, “ô, não teria sido necessário que se realizasse... O final maravilhoso... lúcido desdém das nuances do destino ... a morte mais transparente... Soberba desabrochada... Pálida renúncia que sangra sem arrependimento... que faz com ela todo o sangue que já não é mais seu segredo?” e eu me levanto e então, violenta hemoptise.

Estou tremendo muito, mas não estou triste. Eu recitei esses versos que pretendiam me prevenir. Eu disse para mim, pela primeira vez, sem aversão ou horror. Acho que vou ser capaz de perdoar antes de morrer. Eu vou morrer, quem nunca morrerá?

É PRECISO TERMINAR O LIVRO.

O coração estava batendo como um louco. Na próxima [hemoptise], sou capaz de ficar lá. Sentimento (idiota) de triunfo: mesmo para morrer, fico enredada em meu orgulho. Meu Deus, peço–lhe para me dar esta morte de sangue.

Para que possamos analisar o texto, gostaria de estabelecer alguns protocolos de leitura, ou melhor, de enunciar a “regra do jogo interpretativo”. Entendo o diário como um texto composto por duas camadas ou níveis. O primeiro nível, corresponde, no discurso autorreferente, às tarefas de observar–se e descrever–se. Essas “tarefas” não são atividades apenas de integração do eu em relação ao mundo e aos demais, pelo contrário: elas são cruciais pelo modo peculiar com que efetuam um corte em relação ao meio, entrada pela qual o eu torna–se foco da vivência e referência principal do sistema que movimenta o discurso autorreferente. Quando esse discurso é capaz de, além de configurar um sistema de autoreferências, responder à necessidade de criar uma esfera de reflexão sobre essa realização, desenvolve–se, no texto, um segundo nível textual ou ressonância, uma autorreflexão. Essa ressonância acontece quando a direção hegemônica do conjunto de enunciados se interrompe, gerando, num estalo (instante–instância), uma transposição transgressora que possui, no texto, uma estrutura metafórica. Essa hipótese interpretativa toma o diário como uma conjugação da construção de um sistema de autorreferência, isso é, um sistema analógico (a relação analógica e verossímil entre o *eu que escreve* e o *eu representado*) em que o lugar da enunciação tende a se justapor à situação de referência, e uma transposição transgressora dessa analogia: uma metáfora. Partimos de uma consideração filosófica e não linguística de metáfora, isso é, entendemos que uma metáfora engendra, em um texto determinado, uma perturbação das conexões e da homogeneidade que possibilita a leitura mecânica e calcada na pragmática discursiva autobiográfica. Como dispositivo teórico–filosófico, acompanhando a reflexão proposta por Blumenberg em *Paradigmes pour une métaphorologie* (2006), a metáfora rompe com a expectativa de homogeneidade textual.

No caso dos excertos que lemos, o centro metafórico é o livro. É para esse signo que convergem ambas as passagens. O jogo interpretativo que estabelecemos entre elas é, evidentemente, arbitrário e fragmentário. E, ainda assim, possui um centro que o atrai: centro não fixo, mas em movimento pela pressão da interpretação que é imposta a essa composição. Como num redemoinho, esse centro é cada vez mais central e mais furtivo. Tanto mais incerto quanto imperioso. Maurice Blanchot nos fornece a inspiração para compreender o centro fugidio de um movimento interpretativo em *L'espace littéraire* (1955). Livro, segundo seu autor, todo ele arrastado pelo *Le regard d'Orphée*. Buscamos, caminhando junto a Blanchot, expandir esta afirmação e dizer que o centro metafórico do Livro funciona aqui conjugando a erosão do sujeito, tempo–espaço e da própria linguagem, na falta de lugar que ele chama por *morte* (BLANCHOT, 1955, PINTO, 2013)

Aline De Lens inicia o relato comentando a leitura de um livro cujo título já nos remete ao tema tratado: caixão de cristal. Renée Duran, outra *femme de lettres* da época, disse a respeito desse livro–, numa crítica publicada na revista *Floréal* de 1920 ( DURAN, 1920) –, que a Morte, assunto monstruoso, fascinante e desgastado, exigia muita coragem e talento para ser tratada de uma maneira chocante. Para a crítica, Maurice Rostand realizava com maestria esse desafio. Esse romance autobiográfico tem como cenário as memórias da primeira guerra e desenvolve uma série de asserções anárquicas, céticas e pessimistas em meio a uma trama em que o protagonista assume a homossexualidade, lamenta ter nascido e, por ter sido prometido a um grande destino, restou a ele desesperar–se de tudo – depois de tudo ter esperado. O livro termina melancolicamente com o suicídio do protagonista (o autor também viria a se suicidar, em 1968). E, vejam só: esse é o livro que De Lens diz que quase poderia ter escrito e que, ao mesmo tempo, não quer escrever. Nesse livro, ela encontra seu pensamento: “é ele e sou eu. Eu poderia dizer coisas idênticas”.

Já Pozzi, escrevendo às duas horas da manhã após uma crise violenta de hemoptise se pergunta: “Eu vou morrer, quem nunca morrerá?”

E a resposta, vem, em destaque, no caderno: “É PRECISO TERMINAR O LIVRO”.

A base de referência do livro em ambos excertos é oferecida pelas autoras: No caso de De Lens, de forma patente, uma vez que ela identifica o objeto sobre o qual move seu comentário. O livro para De Lens, é o livro de M. Rostand e as possibilidades desenhadas por sua terrível encenação, na medida em que ela afirma pensar como o autor, “com as mesmas palavras e a mesma convulsão perturbada do ser”. Ante o “turbilhão enlouquecedor” trazido à tona pela leitura, ela percebe dois caminhos: devassidão, prazer e cinismo ou amor, beleza e trabalho. No caso de Pozzi, a referência ao livro aparece de forma latente, mas paradoxalmente como ordem, escrita em destaque. “É PRECISO

TERMINAR O LIVRO. Sem dúvida, o livro de filosofia que ela viveu a vida a escrever, cujo inacabamento a perturbará até o fim de seus dias.

O livro é um signo com esses correspondentes claros no texto. Mas, em ambos os casos, o livro extrapola sua base referencial. O livro, nos excertos analisados, não se restringe como um objeto singular, não conta uma história específica. O livro é o tecido que constitui uma cultura, o entorno do eu que escreve. De Lens diz claramente desse entorno: “religião, morte, minha doença, aniquilação, o horror do vazio para onde estamos indo”. Aos vinte anos, o caminho pareceu–lhe ser o amor, a beleza e o trabalho. Aos quarenta e três, já não é tão obvio. Pozzi, que em 14 de março de 1931, escrevia “Eu sou um dos pontos singulares por onde o sofrimento do planeta se irradia”; um ano depois pôde pelo menos tentar olhar para si sem horror e sem aversão. Mas, tão importante quanto aceitar sua condição de moribunda e perdoar (a quem?), era terminar o livro.

O que é o livro? Ao que ele responde?

Ao colocarmos os dois excertos frente a frente, quando os escritos de De Lens e de Pozzi são postos um para o outro, produzimos um desdobramento/implosão e esses livros passam a remeter a outro Livro. Aquele que elas estão a escrever o tempo inteiro, que está tão próximo que se torna invisível, que passa despercebido na mesma medida em que é fundamental. O Livro que subjaz os livros é o que elas efetivamente escreveram o todo o tempo: o caderno da diarista. É em relação ao diário que a pergunta de Aline de Lens ganha sua importância: “é isso o que há?”, isso é: há mesmo amor, beleza e trabalho? Faz sentido viver? Na mesma direção, Pozzi contrapõe o coração que bate como um louco à vaidade derrotada por não ter controle sobre sua vida moribunda: “Na próxima [hemoptise], sou capaz de ficar lá”; mas ela sabe que não pode decidir isso, então clama: “Meu Deus, peço–lhe para me dar esta morte de sangue”. Como modalidade intermediária entre o tudo e o nada, o Livro atua como elemento de comunicação e reconhecimento e como sua obstrução e impossibilidade. Aqui, a metáfora do livro é o fio condutor para a história de uma relação consigo mesmo minada constantemente pela frustração do desejo escondido de o mundo ter mais sentido para a criatura que escreve: essas mulheres que escrevem seus diários na tentativa de revelar a si mesmas mais do que se pode esperar desse mundo. O Livro, nesses excertos, escancara sua dubiedade: um livro e todos os livros carregam tudo o que podemos considerar como legível, mas portam também aquilo que se declara expressamente como ilegível, indecifrável. Nesse sentido, os últimos “versos” que Pozzi recita em seu sonho “Pálida renúncia que sangra sem arrependimento... que faz com ela todo o sangue que já não é mais seu segredo?” dialogam com as “metas” de De Lens “esquecer, eliminar a ansiedade, viver simplesmente”. Projetados ao centro metafórico Livro, permitem a elas dizer o que não se diz para si mesmo: a aproximação da própria

morte. Paul Ricoeur, em seu último e inacabado livro, *Vivant jusqu'à la mort*, nos ajuda a pensar essa escrita de um moribundo (lembrando que, tanto Pozzi quanto De Lens estão absolutamente debilitadas e acometidas por doenças fatais nesse momento). A escrita daquele que ainda–vive emula uma batalha, um movimento transcendental da consciência intencional, – travada por aquele que sabe, com uma precisão variável, que vai morrer –, contra a força imaginária e sem imagem da morte (2007, p. 45–47). Esse combate, que se dá aos olhos de um espectador em uma escrita, toca a medula da experiência antropológica da finitude, na medida em que envia ao problema da representação do irrepresentável. Eis o que temos no caso dos registros textuais dos diários de C. Pozzi e A. De Lens. O que eles produzem como efeito, é uma imagem *quase* inimaginável: traço que confere forma ao exercício de ver a si mesma morrer. O Livro, o diário, o movimento de abri-lo e de fechá-lo, tornam-se metáfora de um fim que chegou cedo demais e tarde demais, é sempre “sem presente” e fora do tempo. O Livro, melhor dizendo, o diário, o livro por debaixo do livro nos dois excertos, permanecerá como testemunha maior dessa inadequação, afirmação da contradição e desarmonia que habita uma experiência sem objeto e permite “sonhar”, plasmar, aliviar, a melancolia, como se o fim do mundo já tivesse passado.

A metáfora do livro, desdobramento do livro para o diário, gera a faísca que permite “representar” o irrepresentável: o desenrolar temporal i.e finito da consciência subjetiva que se deixa revelar na distância entre o eu que escreve e o eu que vai morrer. Quando as formas de abrandamento se mostram ineficazes –, nem o ópio, nem o amor, nem a beleza, nem o perdão–, podemos ver que a imagem da busca por aquilo que o Livro promete (escrever o diário para conceder sentido à própria existência) se encontra no lugar em que ele falha: desorientação e desamparo.

Aqui talvez encontramos a resposta que a metáfora do livro oferece sem ceder nenhum sentido. Sem dúvida, a metáfora do livro é um índice da consciência de uma incompreensibilidade que cobre o limiar entre estar vivo e estar morto. Esse limiar é, por princípio, limite ou borda de um sentido que, mesmo se existir – dependeria de uma revelação extra–humana, por não conseguirmos sabê-lo por conta própria. Se mantido sob tensão, esse índice apontará também para uma relação com a realidade em que nada se apresenta, permanece ou se expressa como aquilo que é; tampouco carece de uma mediação “superior”. Essa relação se diz, mas apenas no limite do dizível, em que o nada se deixa ver. Assim, De Lens hesita: amor, beleza e trabalho, é isso o que há? Em aberto, a pergunta significa que não há ou não é suficiente. Pozzi responde: a despeito de qualquer coisa, é preciso terminar o livro. Ambas moribundas, sabem que vão morrer porque os livros precisam se fechar.



Essa consciência dolorosamente estimulada não é um atributo feminino. E estar a morrer não é pior para uma mulher do que para um homem. Mas essa escrita diz respeito aos indivíduos que, nas primeiras décadas do século XX, viveram seu processo de subjetivação como a experiência de permanecer presos em sua diferença feminina. E esse desvio-resistência feminino, na leitura, transforma-se num espelho que reforça a constatação de que o eu que escreve sobre si mesmo é, para si, o último horizonte. E é esse horizonte que se abre para aquele que lê. A alteridade da mulher, sua diferença-resistência, historicamente marcada e socio-culturalmente condicionada, aparece para nós como uma unidade pela qual reconhecemos a vulnerabilidade, a fraqueza e impotência que não se restringe a um gênero. A escrita desses diários, por meio de suas várias metaforizações (nessa oportunidade trabalhei com o livro, mas não é a única) produz o efeito de quebrar a perversa banalidade do infortúnio de outrem. Ela incita e desperta um atributo humano que expõe um horizonte de perigo e precariedade que se estende para fora daquele que o sente (cf. HALLIWELL, 2012: 207-233). O ângulo que elas produzem, a partir do que é estreito e inevitável, é obtuso: em suas imagens forma-se a clareza do intransponível claustro que não delimita somente as mulheres, mas cerceia a criatura humana. As letras dessas mulheres ressoam a lição aprendida a duras penas por uma daquelas que primeiro carregou o peso da diferença-resistência. Na peça de Lúcio Ácio, o coro canta à Medéia: “A fortuna domina e, na vida, a vida não é propriedade de ninguém”.

## Referências

BLANCHOT, M. L'Espace littéraire Paris, Gallimard, 1955.

BLUMENBERG, H. La Lisibilité du monde, préfacé par Denis Trierweiler, traduit par Pierre Rusch et Denis Trierweiler, Paris: Éditions du Cerf, collection « Passages », 2008.

\_\_\_\_\_ Paradigmes pour une métaphorologie. Paris: Vrin, 2006.

BOLOGNE, Jean Claude *Histoire du mariage en Occident*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1997

BOUTANG, Pierre. Karin Pozzi et la quête de l'immortalité, Paris, La Différence, « Mobile matière », 1991

DE LENS, A. Journal: 1902–1924 “ L’amour, Je le supplie de m’épargner...”. Paris: La cause des livres, 2007.

DUNAN, R, "Le Cercueil de Cristal" par Maurice Rostand In: Floréal n°32 du 11 septembre 1920.

FELMAN, S. What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference, Johns Hopkins University Press, 1993

FOUCAULT, M. A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981---1982). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010

GHIATI, Claude « Le Maroc des voyageuses françaises au temps du Protectorat. Une vision (de) colonisatrices ? », Genre & Histoire [En ligne], 8 | Printemps 2011, mis en ligne le 28 octobre 2011, consulté le 17 janvier 2018. URL :

<http://genrehistoire.revues.org/1135>

GOUVEA JUNIOR, M. M. (Org). *Medeias Latinas*. Belo Horizonte :Autêntica Editora, 2014

GREENBLATT, S. *Ascensão e Queda de Adão e Eva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HALLIWELL, S.: The Aesthetics of mimesis– texts and modern problems, Princeton e Oxford, Princeton University Press, 2002

KEHL, M.R. Deslocamentos do Feminino– A Mulher Freudiana na Passagem para a Modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

LEJEUNE, P. Le Moi des demoiselles: enquête sur le journal de jeune fille. Éditions du Seuil, 1993

MOI, T. From Femininity to Finitude: Freud, Lacan, and Feminism, Again in: Signs, Vol. 29, No. 3 (Spring 2004), pp. 841–878

PINTO, A. M.; LIMA FILHO, L. de F. C. Escrever, morrer. estudos sobre a imagem da morte nos ensaios de Maurice Blanchot. [recurso eletrônico] : [s.l: s.n.]. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat06910a&AN=puc.204739&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>>.

POZZI, [1987] Journal : 1913–1934, éd. et annot. Claire Paulhan, préf. Lawrence Joseph. Paris: Phébus (édition augmentée), 2005.

Brasília com poesia: entre as asas  
da utopia e os eixos da realidade

Brasília with poetry: between the  
wings of utopia and the axes of  
reality

---

Marcos Fabrício Lopes da Silva

Faculdades JK- Gama (DF)

<https://orcid.org/0000-0002-6183-8777>

Recebido em: 14/06/2019

Aceito para publicação em: 24/08/2019

---

## Resumo

Este artigo tem como propósito oferecer um conjunto interpretativo sobre as representações literárias de Brasília, que transitam entre a utopia e a realidade. Valorizando o trabalho especial com a linguagem realizado pelos escritores, o exercício crítico contempla um conjunto de poesias envolvendo as múltiplas experiências autorais de conviver com as belezas e as mazelas da capital brasileira.

**Palavras-chave:** Brasília. Poesia. Literatura Brasiliense. Utopia. Realidade.

---

## Abstract

*This article has the purpose of offering an interpretative set on the literary representations of Brasilia, that transit between utopia and reality. Valuing the special work with the language performed by the writers, the critical exercise contemplates a set of poems involving the multiple authorial experiences of living with the beauties and the ills of the Brazilian capital.*

**Keywords:** Brasília. Poetry. Brazilian Literature. Utopia. Reality.

Acompanhando a linha de raciocínio proposta pelo professor e crítico literário Antonio Candido, em *O direito à literatura* (1988), a literatura reúne traços importantes, tais como “o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor” (2004, p. 180). A literatura brasileira, com sua rica especificidade, também apresenta tais características apontadas por Candido, dentro de uma perspectiva local com abrangência universalista. Escolhemos falar de Brasília, inspirados no livro *A Constituição da Poesia*, Capítulo II – Dos Direitos Sociais, escrito por Fábio Carvalho:

- I – quem não conhece não aceita;
- II – quem não aceita não valoriza;
- III – quem não valoriza não respeita;
- IV – quem não respeita não poetiza (CARVALHO, 2008, p.13).

Brasília, então, seria um *Aborto Elétrico?* Uma *Plebe Rude?* Um *Detrito Federal?* Ou Brasília seria uma *Legião Urbana?* *Capital Inicial?* *Paralamas do Sucesso?* É isso tudo: junto e misturado! *O concreto rachou* e o abstrato se achou o suficiente. “Eu quero ver o oco!”, canta *Raimundos*, o que lembra, por outras vias, o *gauche* Drummond: “Mundo mundo vasto mundo,/se eu me chamasse Raimundo/seria uma rima, não seria uma solução”. Com a devida licença poética, dando redação pessoal ao citado *Poema de sete faces* (1930), eu vos digo: *Mundo mundo vasto mundo,/mais vasto é meu coração./Eu não devia te dizer/mas esse caldo de cana/mas esse pastel de carne/botam a gente comovido como dois candangos.*

Uma pausa para o *coffee break...* *Coffee break?* Não, aqui tem *Chá com porrada*, *logurte com farinha*, *Laranja seleta* e *O bagaço da laranja*. Eis as orações insubordinadas que o poeta Nicolas Behr nos ensinou: “subo aos céus/pelas escadas rolantes/da rodoviária de Brasília/o corpo de cristo/aqui não é pão,/é pastel de carne/o sangue de cristo/aqui não é vinho,/é caldo de cana/o padroeiro desta cidade/é dom bosco ou padim ciço?” (2002, p. 2–3). Brasília não nasceu do Recreio dos Bandeirantes, brotou do Empenho dos Retirantes. A fé que move montanhas mexeu para sempre com o coração do Planalto Central do Brasil. Brasília é uma utopia monumental. A capital do Brasil nasceu sob o signo da esperança – nova, moderna de vanguarda, prometendo seus fundadores de que a arquitetura arrojada e o plano urbanístico dariam provas de que a nação arcaica, com a cabeça na colônia, ficaria para trás. Tamanha exuberância coloca Brasília como tremendo

*museu a céu aberto*. Em 1987, foi reconhecida pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade.

Brasília, triunfo da modernidade, não se salvou do *lero-lero* do atraso: o verbo se tornou carne, mas também a verba se deformou em propina. Todo poder oprime e não há poder sem limites. A propensão do homem ao abuso de autoridade levou Montesquieu, autor de *O espírito das leis* (1748), a idealizar o sistema de freios e contrapesos, com o objetivo de zelar pela independência e harmonia dos Três Poderes da República – Executivo, Legislativo e Judiciário – em prol da sociedade. Porém, “ninguém respeita a Constituição, mas todos acreditam no futuro da Nação”, problematiza a banda *Legião Urbana*, em *Que país é este?* (1978). Paradoxo insustentável. Montesquieu revirado. Nicolas Behr revela o achado, denunciando o perdido: “os três/poderes/são/um só:/o deles” (2002, p. 55).

Pra não dizer que não falei de ipês: roxos, amarelos, rosas e brancos. “Depois de um ano/o ipê se veste de noiva/provoca as abelhas/e oferece a flor”, observa o poeta Roberto Klotz (2016, p. 10). Quando os ipês se abrem esplendorosos, o cinza parece não mais imperar nesta terra onde brilham o cerrado e o entusiasmo de JK: “Como pode um peixe vivo/viver fora da água fria/Como poderei viver/Como poderei viver/Sem a tua, sem a tua,/Sem a tua companhia”. Somos herdeiros de mestres, como Oscar Niemeyer, Athos Bulcão, Lucio Costa, Burle Marx, Samuel Rawet e criados por *poeira e batom no Planalto Central*, como bem nos contam Tania Fontenele Mourão e Tânia Quaresma. O sangue e o afeto de heróis e heroínas anônimas correm nas veias da formação do povo brasiliense: candango eu, brasiliense tu...

Canta, com alegria, Djavan, em *Linha do Equador* (1992): “Céu de Brasília/Traço do arquiteto/Gosto tanto dela assim”. Um giro de 360 graus faz avistar o azul por todos os lados, terra de pegar o céu com a mão. Em seu livro *Subversos* (2015), o *fotopoeta* Wélcio de Toledo rendeu suas lentes ao milagre do fantástico: “relicário de lágrimas/marejando de vermelho/meus olhos/encharcados de sol” (“Pôr do sol em Brasília”, 2015, p. 130). Em outro poema, Toledo percebe que em terra de Apolo, quem tem um olho é Dionísio: “o W fica com 2, com 3, com 4, orgia–elegia na capital narcisa/o S quer S quer N quer tudo, até o W, em alfanumérica vadiagem” (“O poeta bêbado”, 2015, p. 65). Capital da ousadia, da paciência revolucionária, de inspiração comunista. Terra dos casamentos interestaduais. Cidade planejada, organizada, “complicada e perfeitinha”. No quadradinho do Distrito Federal, surge Hamlet reinventado: *pequi or not pequi, that's the question?*

Explica a professora do IESB e do UniCEUB, Ana Cristina Cavalcanti Proença, em “Caipiras e *countries* da Capital Federal: um estudo sobre a exposição agropecuária de Brasília como processo comunicacional” (*Revista Internacional de Folkcomunicação*, 2017):

Brasília é uma cidade singular do ponto de vista cultural. Nascida sob o mito do ‘futuro presente’, a Capital Federal está inserida em uma região interiorana repleta de tradicionalismos – um verdadeiro ‘cinturão caipira’ – que abrange os estados de Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais, São Paulo e Paraná. Estando ligada ao universo do campo e ao mesmo tempo a um compromisso com a criação da modernidade, Brasília vive uma ‘contradição’ bastante enriquecedora: do confronto entre modos opostos de ser e agir, surgem novas manifestações populares, híbridas de sincretismo (PROENÇA, 2003, p. 1).

Pela corrente da miscigenação, essa narrativa ganha embalo, porém causa abalo, ao deixar, em segundo plano, as ações de diversidade cultural que realizaram Brasília como cidade do encontro rizomático brasileiro, mesmo diante de tantos desencontros *tolerados*. A respeito, destaca a poeta e comunicadora Marina Mara, em “BSB” (*Figuras*, 2014): “a capital do rock nos oitenta/que hoje é referência em choro/na construção nos anos sessenta/tinha o forró como seu hino/era tão moderna a arquitetura/que para estar à altura/até a catedral usou boca-de-sino” (p. 124).

Promover a interiorização da economia, além de uma completa integração entre todas as regiões do território nacional, Brasília surgia como sucesso do Plano de Metas: 50 anos em 5! *Canaã prometida, a terra que mana leite e mel? Rêgo Júnior falou, o griot avisou*. Em *Zigoto das palavras* (2013): “DIZ:IGUAL/Vida diz: Igual!/Salário diz: Igual!/Cor diz: Igual!/Opinião diz: Igual!/Sexo diz: Igual!/Moradia diz: Igual!/Trabalho diz: Igual!/Todo mundo/Diz: Igual” (p. 114). Diz igual, desigual. Uma cidade-avião: asas da liberdade e eixos da responsabilidade fundamentam sua esperança cantada e reclamada. Cadê o avião de cidade? Apertem os cintos, o Plano Piloto sumiu? Como matar a fome concurseira da Nação e saciar sua sede de estabilidade e bons salários ao mesmo tempo? Como encurtar as distâncias individuais e sociais, se a farra dos supérfluos chega a beirar o absurdo? A fragilidade comunitária, diante da euforia patrimonialista que move ainda as ambições de ser bem-sucedido em Brasília, foi satiricamente criticada pelo músico e poeta Renato Matos, em *Um telefone é muito pouco* (1986). Pesam, ainda, o desrespeito ao sagrado direito de ir-e-vir, somado ao desprezo governamental e elitista que escangalha, até hoje, a comunicação e o transporte públicos. Haja humor para tanto tumor no caminho do amor: “Um telefone é muito pouco/Pra quem ama como louco/E mora no plano piloto/Se a menina que o cara ama/Tá pra lá do gama, mata de desgosto/E ele fica dentro



do pijama/Em cima da cama comendo biscoito/E a televisão com seus programas/Que não tem mais chama pra quem tá afoito/E ele foge para a asa norte/Tropeçando em ratos/Que saem do esgoto”. Eis o velho problema da mobilidade, sustentado pela *cretinice zero quilômetro*: “o brasiliense tem cabeça, tronco e... rodas!”.

Há zonas de respiro, *canção do exílio*? Lamentemos a ausência de mar, mas, com orgulho, somos *surfistas do Lago Paranoá*. A respeito, canta em meu peito, driblando o “Carimbador Maluco”, o *reggae de Natiruts*, mesmo diante de uma Babilônia selada, registrada, carimbada, avaliada, rotulada; se quiser voar!: “É meio dia e eu vejo a seca castigar/15% é a umidade relativa do ar/Eu vou a clube a fim de me refrescar/Mas sinto falta de uma maré pra me levar/Aí eu vejo a piscina de ondas funcionar/E na TV surf brazuca arrebentar/Eu logo tiro uma conclusão elementar/Vou comprar uma prancha pra no mundo do surf me integrar/Eu sou surfista do Lago Paranoá/Eu sei que o Havaí não é aqui, que o mar está longe daqui/Mas pra quê que eu quero o mar se tenho o lago pra mim/Prometo que eu vou me esforçar pra um dia no topo eu chegar/E o mundo vai conhecer, surf lacustre que eu vou desenvolver”.

Pensada para carros, a maior vitória de quem anda a pé em Brasília encontra-se simbolizada na cultura de respeito à faixa de pedestre. Informo que, sem ofuscar o brilhantismo do disco *Abbey Road*, lançado pelos *Beatles*, em 1969, considerando sua foto de capa, na qual os músicos estão a atravessar a rua numa faixa de pedestre, o respeito à citada sinalização de trânsito, no Distrito Federal, deve-se muito ao sucesso de uma forte campanha educativa e midiática, envolvendo escolas, hospitais, organismos de trânsito e meios de comunicação como aliados de uma histórica parceria que mobilizou o governo e a sociedade. Além disso, é prudente reconhecer que o mencionado patrimônio do trânsito brasiliense nasceu diante da extrema necessidade de civilizar o movimento entre pessoas, veículos e animais. Nesse sentido, pioneiro foi o alerta dado pelo poeta Nicolas Behr: “nossa senhora/do cerrado,/protetora/dos pedestres/que atravessam/o eixão/às seis horas/da tarde,/faça com que eu/chegue/são e salvo/na casa da noélia” (2002, p. 46).

Infelizmente, a maré não está pra peixe pois Brasília vem se transformando na capital dos problemas nacionais. A partir da década de 1980, com a emancipação política do Distrito Federal, tem início um acelerado processo de devastação e degradação do cerrado, para abrir caminho à ocupação urbana desordenada comandada por governantes e políticos locais em conluio com desembargadores, juízes e empreiteiros espertalhões. Grileiros e empreiteiros faziam a festa e a fortuna com a farra das terras. O que resultou

desses anos loucos e irresponsáveis muitos, hoje, puderam perceber e sentir na pele. O assoreamento, a poluição, a impermeabilização dos solos e outros danos irreparáveis ao meio ambiente foram o que ficou de herança da irresponsabilidade política que, por incrível que pareça, ainda persiste de modo velado e com a mesma força destruidora.

Em nome de tamanho desenvolvimento insustentável, fez-se necessária a danosa interdição da consciência ambiental, fato esse lamentado pelo poeta Paulo Tovar, em “Marco Zero” (*Tantas palavras, Correio Braziliense*, de 20/4/2017): “Quando não havia torre, lago ou rodoviária/Que o Eixão era somente uma forma imaginária/A ciriema cantava solene compenetrada/Vacas e bois ruminavam no meio da Esplanada/Partiu-se de um ponto/Traçaram-se as retas/Cruzaram-se os eixos/Riscaram-se os mapas/Somaram-se os números/Mediram-se os ângulos/Ligaram-se as máquinas/Rasgaram-se as ruas” (p. 4).

Lamentavelmente, o analfabetismo ambiental, o oportunismo político e o fenômeno da explosão demográfica desenfreada, verificada, sobretudo, a partir dos anos 1990, introduziram um dado inquietante para qualquer planejamento razoável. Dados, divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2017), dão conta de que a capital tem 3 milhões de habitantes. Trata-se de um número assustador, se comparado com o que acreditavam os idealizadores da nova capital. Se for somada a esse número a população residente na área do Entorno, a quantidade de gente habitando, o que seria a grande Brasília, ultrapassa o espantoso 4 milhões de moradores, ou oito vezes mais do planejamento feito nos anos 1960.

A questão é como assentar, digna e adequadamente, tanta gente, disponibilizando infraestrutura sanitária, como água tratada e esgoto, para um contingente em elevação permanente. Por outro lado, como dar a essa multidão atendimento decente em hospitais e escolas públicas? De outro modo, como atender a essa população com transportes decentes e acessíveis? Em *Metade de mim é verso* (2011), o grande poeta e professor da Universidade de Brasília (UnB), Elício Pontes, apresenta os versos de “Brasília 50 anos” que expressam o elogio da ética e do trabalho digno como virtudes a serem requisitadas de fato, caso queiramos combater radicalmente a corrupção e a exploração social: “Quando cheguei, o rosto da cidade/se pintava de vermelho/com o pó da terra goiana./Ética não era uma palavra/era um sentimento/um gesto./Praticava-se o encontro/o riso franco e honesto/ao amigo desconhecido./Quero de volta a poeira/que sujava apenas os sapatos./Quero juntar de novo/o pó e a ética,/fundir numa palavra/a imagem verdadeira de Brasília:/Poética” (2011, p. 68–69).

Cidades podem subsistir séculos como ponto de referência da cultura humana apenas por sua beleza arquitetônica e plástica. Ficam ali expostas a céu aberto, como monumentos de um tempo, com suas edificações, praças e casas. Mas se nelas não se observam a presença e o fervilhar de suas gentes, poderíamos classificá-las como ruínas do passado. Apesar da beleza duradoura das construções e do ambiente concreto, o que imprime a alma a um sítio é justamente o poder de criação humana em diversas áreas, das artes às ciências. É o gênio dos habitantes que ilumina as cidades. Sem sua população e suas produções, tudo em Brasília seria árido e monótono.

O “caldo da vida” do local que ilumina e dá chama ao espírito brasiliense está sendo censurado por bolhas de segurança absoluta que desfiguram a cidade como “Capital da Esperança”. A própria segregação espacial provocada pela transferência dos operários que construíram o Plano Piloto para as cidades da periferia teve e continua tendo consequências dramáticas para a história da cidade. No filme *Branco sai, preto fica* (2015), dirigido por Adirley Queiroz, chegamos a uma situação extrema, em que é preciso passaporte para entrar no Plano Piloto. Esse clima asfíxiante de existência ganha narrativa kafkiana pela voz poética de Patrícia Del Rey, em “Subtexto” (*Entreaberta*, 2011):

Poderia morrer essa madrugada, estraçalhada no concreto. Ou submersa no Lago Paranoá. Virar comida de peixe, lenda urbana, pedaços de seca. Conseguir me espalhar por todos os monumentos brancos, dores pingadas de um lamento. Rabiscar essa espera infinita e fazer um quadro abstrato com cores frias. Não passar pelo caminho da tua casa, não sentir a lembrança estampada no meu rosto marcado. Ser um pequeno azulejo quebrado do parque da cidade. E cessar qualquer esperança chula de uma felicidade mofada (p. 73).

A sinfonia da Alvorada esconde o coro dos descontentes. Nos primeiros tempos da cidade, as revistas, os jornais e os políticos se referiam muito à aventura de construir uma cidade modernista “no deserto”. Ao conceber a *Sinfonia da Alvorada* (1960), Tom Jobim e Vinícius de Moraes comentavam o fascínio de celebrar a construção de uma capital moderna “em plena selva”, uma outra miragem para os estrangeiros. “Deserto”, no caso, significava um lugar inóspito, vazio, vazado de silêncio, uma terra bruta, na qual nada havia e tudo estava por fazer. Brasília foi criada em cima dessa mitologia. Foram ignoradas assim a topografia, a vegetação, a biodiversidade, a fauna, a dinâmica e a singularidade da beleza do cerrado. Divergindo da perspectiva sinfônica, a poeta Cristina Bastos, em *Decerto, deserto* (1992) enaltece a estação desértica de Brasília sob o maravilhoso prisma marcado pela metafísica paisagística e pela magnitude espacial: “Há cactos/Há dias/Firo meus pés./Borboletas/Me fazem ir/São descaradamente belas/Como podem.../Como

pólen/E sou quase/Coisa bela./Com meu cajado/Sou grande/Quase o deserto/Sou quase/Borboleta bela” (*apud* FRANCISCO, 2015, p. 18). Brasília reuniu em seu bojo um quarteto formativo colossal – rural, urbano, arquitetônico e místico –, abraçando virtudes e vícios, medos e fascínios, criatividade em transe e burocracia “cara-crachá” ao mesmo tempo.

Justamente por evocar o espírito experimental, o inconformismo e os grandes voos modernistas que animaram os primeiros tempos de Brasília, a cidade pode ter se tornado uma cidade conservadora. Mas ela é uma ideia–força que vive para além de sua geografia. “Ou a gente se Raoni, ou a gente se Sting” (*Cadê*, 1998), adverte o poeta Luis Turiba:

Uma metade passa fome/Outra metade faz regime/Minha vida é uma novela/Minha casa um tele–cine/No meu quarto/tem uma cama/Que às vezes vira um ringue/Quem não sabe cala a boca/Quem não conhece só finge/Você só pensa em tarô/Mas meu caso é com I Ching/O teu corpo é escultura/Minha alma uma vitrine/Uns preferem linha reta/Outros vão pelo suingue/No amor somos sinceros/Na morte somos esfinges/Ainda me mando pros ares/Vou montado no estilingue/A vida não dá replay/Aproveite e não se vingue (1998, p. 112).

O declínio da sensibilidade como virtude humana exemplar tem a ver com o não encerramento do pesadelo das tendências materialistas que fizeram da vida no mundo um jogo penoso e absurdo. Observamos que a nossa cultura é marcada por não poucas contradições: de um lado, um acentuado subjetivismo, exaltação do individualismo e das chamadas liberdades individuais; de outro, um sentimento espontâneo de solidariedade, de exercício do bem comum. De um lado, a exasperação do hedonismo e do consumismo; do outro, a busca constante da simplicidade da vida, de um certo despojamento. De um lado, a corrida frenética dos próprios interesses num mundo altamente competitivo; do outro, exemplos de total e sincero devotamento a uma causa comum.

Poeticamente, Noélia Ribeiro, em “O sabor da fruta” (*Escalafobética*, 2015), elogia a contemplação como virtude reflexiva salutar, pois favorece uma melhor conexão com o que se oculta por trás da realidade exterior, com aquilo que permanece subjacente, invisível aos olhos: “Deslizei teu nome no papel/com suave pena/para não despertar/a suprema razão/que cochilava/à sombra da macieira/plena/da fruta da paixão” (p. 24). Recolhimento interior representa viver o estado poético por excelência. Isto é, abrir ao máximo os poros da sensibilidade. Conhecer também significa entrar em comunhão com o mistério do ser. Nem que para isso, seja necessário fazer a seguinte troca, como sugere a poesia de Noélia, em “Paixão em versos” (*Escalafobética*, 2015): “resolvamos o dilema:/fique com a razão/que eu fico com o poema” (p. 59).

Quanto mais a tecnologia é potente e a ciência fecunda, mais é preciso cautela, sabedoria, conhecimento para fazer delas um uso que nos liberte, não que nos escravize. Para ser realmente livre, faz-se necessário potencializar a coragem de ser. A respeito, Noélia Ribeiro dedica o poema “Meu movimento” (*Escalafobética*, 2015) em elogio à ousadia existencial: “Se o mundo/Girasse/Em sentido/Horário/Eu teria feito/Tudo/Ao contrário” (p. 99). Urge contrariar o conservadorismo com a indignação ética em defesa da vida em plenitude – sem esse fundamento, torna-se difícil alcançar o que é sério e respeitoso para com o bem comum, reverente com a dignidade de cada pessoa. O custo para livrar o pescoço áureo ainda foi contabilizado, mas não é coisa pequena, ainda mais quando sacada daqueles que nada têm. Sobre o tema em questão, sublinha o poeta Jorge Amâncio, em “O dia não queria amanhecer” (*Negrojorgen*, 2016): “Permanece o riso perverso do carrasco/criando lágrimas germinando a dor/Permanece o gozo escrachado do poder/ferindo ossos doloridos pelo frio/Permanece o homem dogmatizado/rasgando a pele em lanhos sangrentos/Permanece à vontade harmonizada/errando nos dedos as caricaturas da vida” (p. 28).

Diante da *neoescravidão* contemporânea, a voz poética de Carla Andrade, em “Brasília” (*Fincapé*, 2011), expressa criticamente o perigoso culto dos brasilienses aos eixos da segurança e o conseqüente desprezo desumano pelas asas da liberdade:

O tempo e suas longas tranças/debruçadas em varandas com/vista para os olhos da cidade./A cidade com seus sentimentos/enclausurados em caixas de concreto,/pés de aço,/jardins de cimento,/estátuas mijadas./Você tem que ser híbrido,/até seu silêncio deve ser civilizado./Deixe o que é visceral para/a fotossíntese das plantas./O que é magistral na sua loucura/para a metamorfose das borboletas/Nada de mudanças repentinas,/enquanto a cidade e seu relógio analógico/decidem seu destino./Ande devagar, não olhe para os pássaros (2011, p. 77).

Brasília nasceu para embasbacar. Quem chega, vindo de lugares onde os endereços têm nomes e as casas são identificadas por números estranha, de imediato, o conjunto de letras e algarismos. A capital se espalha em grandes áreas verdes – ou secas, a depender da estação – e causa desconforto naquela gente acostumada a viver nas urbes tradicionais. Os espaços vazios daqui provocam uma sensação de distanciamento do forasteiro. Não se tromba com desconhecidos nas esquinas. Porque nem esquinas por aqui há. Brasília é uma cidade que não abraça nem se deixa abraçar, em sua versão *faroeste caboclo*. Alerta a jornalista Adriana Bernardes, em “Brasília, mandacaru do cerrado” (*Correio Braziliense*, de 10/8/2017):

Em Brasília, a maior renda per capita convive com a miséria extrema. É a cidade que tolera a exclusão de 60 mil analfabetos. E parece achar normal que metade da população carcerária não tenha acesso a atendimento médico. Brasília também leva toda a culpa pela corrupção do país, quando, na verdade, os crimes são cometidos por políticos vindos dos quatro cantos do país” (2017, p. 10)

Ali e acolá, *Eduardos e Mônicas* espalham seu amor, enquanto a lei do silêncio persegue “festa estranha/com gente esquisita”. Teatro Nacional fechado, *Teatro dos vampiros*: aberto! Serve de alento a delicadeza assim expressa pelo poeta Chico Alvim: “sabemos que Brasília é uma cidade com graves problemas, mas por aqui acontecem muitos acidentes de beleza” (*apud* FRANCISCO, 2017, p. 20).

O rápido progresso da cultura material de nossa época se viu acompanhado de regressão generalizada da cultura não material. Quando as normas se tornam inseguras e a moral, problemática, ressurgem o medo, e a vida coletiva retrocede a formas primitivas. A sensação de crise crônica cria um princípio de realidade que reduz todos os aspectos da vida à autoconservação, impondo o reino da necessidade como medida e conteúdo da “vida do espírito”. A sociedade brasiliense, desse modo, parece viver em uma prisão a céu aberto, em que a garantia de não morrer de fome cobra como preço alto o risco de morrer de tédio.

A questão do poder é o coração da democracia. Esta significa, etimologicamente, governo do povo para o povo. No entanto, ainda permanece, na maioria dos países, no estágio meramente representativo. Para se tornar participativa, a democracia deverá ser expressão do fortalecimento dos movimentos populares. Um poder — o do Estado ou da classe dominante — só admite limites e evita abusos na medida em que se defronta com outro poder: o do povo organizado. Essa é a condição para que a democracia baseie a liberdade individual e os direitos humanos na justiça social e na equidade econômica. Sobre essa questão primordial, lança luz a notável alegoria cunhada pela voz poética de José Sóter, em “anúncio de jornal” (*Renitência lunar*, 1998): “perdeu-se uma azeitona voadora/na esplanada dos ministérios/com a qual combatia-se/a fome, a violência, as intempéries.../quem encontrou não precisa devolver/reparta-a com os vizinhos” (p. 83). É falsa a democracia que concede a todos liberdade virtual e exclui a maioria de bens econômicos essenciais, como o acesso à alimentação, à saúde, à educação, à moradia, ao trabalho, à cultura e ao lazer. Este o critério para saber se uma sociedade é ou não justa — o direito de todos à vida plena.

Aprendemos com a poesia de Natália Cristina, no livro *Emaranhados* (2017), que temos como velha e atual utopia dar e receber um abraço nada arquitetado com beijos

monumentais. Os eixos estão por fora das asas: “BRASÍLIA/reinventada/na dureza concreta/nos espaços enormes/entre/o/a capital humano/a/que mesmo atado/é pássaro bulcão/e nas subterrâneas/abre passagens/para a poesia” (p.12). Infelizmente, numa cultura em que prevalece a orientação mercantil e predomina como valor o sucesso material, pouca razão há para surpresa no fato de seguirem as relações do amor humano os mesmos padrões de troca que governam os mercados de utilidades e de trabalho. Desatando os nós da “sociedade do cansaço” e da “agonia do eros”, conforme expressões pertinentes advindas do sociólogo coreano Byung-Chul Han, a viabilização de uma nova sociedade brasiliense, utópica por excelência realizadora, viria ao encontro da necessária reeducação das capacidades do discernimento, da sensibilidade e do respeito incondicional à alteridade, capacidades necessárias à formação de competências de viver e com as quais poderíamos reinventar a nós mesmos. Não pode ser outro, senão esse, o compromisso diante do que significa existir no presente. Mesmo *amanhecendo de noite*, temos chances de renascer.

## Referências

- AMÂNCIO, Jorge. O dia não queria amanhecer. In: \_\_\_\_\_. *Negrojorgen*. Brasília, ACE Comunicação e Editora, 2016. p. 28.
- ANDRADE, Carla. Brasília. In: MENEZES y MORAIS (Org.). *Fincapé: coletivo de poetas*. Brasília: Thesaurus, 2011. p. 77.
- ANICETO, Natália Cristina. Brasília. In: \_\_\_\_\_. *Emaranhados*. Recanto das Emas, DF: Edição da Autora, 2017. p. 12.
- BEHR, Nicolas. [Poesia sem título]. In: \_\_\_\_\_. *POESÍLIA: poesia pau-brasília*. Brasília: Teixeira Gráfica e Editora, 2002. p. 2-3.
- BEHR, Nicolas. [Poesia sem título]. In: \_\_\_\_\_. *POESÍLIA: poesia pau-brasília*. Brasília: Teixeira Gráfica e Editora, 2002. p. 46.
- BERNARDES, Adriana. Brasília, mandacaru do cerrado. *Correio Braziliense*. Brasília, 10 ago. 2017. Opinião, p. 10.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura (1988). In: *Vários escritos*. 4ª. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.
- CARVALHO, Fábio. Capítulo II – Dos Direitos Sociais. In: \_\_\_\_\_. *A Constituição da poesia*. Brasília: Thesaurus, 2008. p. 13.
- DEL REY, Patrícia. Subtexto. *Entreaberta: (s.f.) ato de entreabrir; descobrimento do céu em um dia enevoadado*. Brasília: FAC, 2011. p. 73.
- FRANCISCO, Severino. Acidente no Eixão. *Correio Braziliense*. Brasília, 25 jul. 2017. Cidades, p. 20.
- FRANCISCO, Severino. Decerto deserto. *Correio Braziliense*. Brasília, 7 set. 2015. Cidades, p. 18.
- HAN, Byung-Chul. *A Agonia de Eros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- KLOTZ, Roberto. [Poesia sem título]. *Correio Braziliense*. Brasília, 6 set. 2016. Opinião, p. 10.
- MARA, Marina. BSB. In: \_\_\_\_\_. *Figuras*. Brasília: Editora Kiron, 2014. p. 124.
- PONTES, Elício. Brasília 50 anos. In: \_\_\_\_\_. *Metade de mim é verso*. Brasília: Edição do Autor, 2011. p. 68-69.
- PROENÇA, Ana Cristina Cavalcanti. Caipiras e *countries* da Capital Federal: um estudo sobre a exposição agropecuária de Brasília como processo comunicacional. In: *XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação*, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro



- de 2003. Disponível:  
[http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003\\_NP17\\_pimenta.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP17_pimenta.pdf).  
Acesso: 14 jun. 2019.
- RÊGO JÚNIOR. Diz: igual. In: \_\_\_\_\_. *Zigoto das palavras*. Brasília: Semear Gráfica e Editora, 2013. p. 114.
- RIBEIRO, Noélia. Meu movimento. In: \_\_\_\_\_. *Escalafobética*. Porto Alegre: Vidrágua, 2015. p. 99.
- SÓTER. Anúncio de jornal. In: \_\_\_\_\_. *Renitência lunar*. Brasília: Semim Edições, 1998. p. 83.
- TOLEDO, Wélcio de. O poeta bêbado. In: \_\_\_\_\_. *Subversos*. Goiânia: Pé de Letras, 2015. p. 65.
- TOLEDO, Wélcio de. Pôr do sol em Brasília. In: \_\_\_\_\_. *Subversos*. Goiânia: Pé de Letras, 2015. p.130.
- TOVAR, Paulo. Marco Zero. *Correio Braziliense*. Brasília, 20 abr. 2017. Diversão & Arte, p. 4.
- TURIBA, Luis. Ou a gente se Raoni ou a gente se Sting. In: \_\_\_\_\_. *Cadê?* Brasília: Paralelo 15, 1998. p. 112.

A causa secreta de Machado de Assis: imagens do capitalismo sádico

The secret cause of Machado de Assis: images of the sadistic capitalism

---

Augusto Rodrigues da Silva Junior  
Universidade de Brasília/UnB

Roberto Sarmiento Lima  
Universidade Federal de Alagoas/Ufal

<https://orcid.org/0000-0002-6780-9731>

<https://orcid.org/0000-0003-2111-5790>

Recebido em: 14/06/2019

Aceito para publicação em: 02/09/2019

---

## Resumo

O conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, aproxima a história do Brasil às próprias circunstâncias que presidem a fatura da narrativa: uma rede de sinais dialógicos que mapeiam imagens de um capitalismo sádico. Os movimentos que enformam o tecido do texto, em consonância com a perspectiva tanatográfica, que lhe é pertinente, facultam um posicionamento crítico das relações escravistas e trabalhistas incipientes na altura do Segundo Reinado. Tal fato se configura esteticamente através de uma miscelânea pensamental: o narrador que faz do leitor o seu *objeto*, a trama folhetinesca de um triângulo amoroso e um painel meticuloso, em que seres humanos e ratos fazem parte de *Várias histórias* (1896).

**Palavras-chave:** Machado de Assis. Capitalismo sádico. Tanatografia.

---

## Abstract

*Machado de Assis' short story "The secret cause" ("A causa secreta") brings together the history of Brazil and the very circumstances presiding over the narrative's outcome: a network of dialogic signals that maps images of a sadistic capitalism. The movements that weave the fabric of the text, alongside its own thanatographical perspective, allow for a critical stance towards the incipient slave and laboral relationships during the second half of the 19th century in Brazil. Such fact is aesthetically configured through a miscellany of thoughts: the narrator that makes the reader its object, the leaflet-like plot of a love triangle, and a meticulous pannel in which human beings and rats are part of Several stories (literal translation of the title of the book *Várias histórias*, 1896).*

**Keywords:** Machado de Assis. Sadistic capitalism. Thanatography.

No conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, uma passagem pulsante envolve mais coisas na terra do que sonha a nossa vã filosofia. Por um lado, insinua-se a causa *oblíqua* dos afetos e sentimentos com as desconfianças possíveis que se podem detectar à margem da sinceridade das personagens, burlando a vigilância do leitor, e perante as quais nem sempre se enxerga logo o que se esconde ali. Por outro lado, há uma regra da própria composição machadiana que se apresenta *dissimulada* nesta mesma passagem. Desde logo, vamos a ela:

A sensação que o estudante recebia era de repulsa ao mesmo tempo que de curiosidade; não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação, e, se era desinteressado como parecia, não havia mais que aceitar o coração humano como um poço de mistérios (ASSIS, 1992b, p. 513).

A essa altura do andamento do enredo, Garcia, o estudante de medicina, com suas reações e sentimentos ambíguos (“repulsa” e “curiosidade”), vive de analisar o outro, Fortunato, que aparenta — sim, *aparenta*, é a impressão que sempre dá a esse desconfiado — demonstrar zelo e cuidados por seus semelhantes, algo de raridade desconcertante entre os seres humanos. Ao menos para os humanos, em constante decomposição biográfica, sob penas e tinta machadiana. Mas o que determina a maneira de encarar a realidade intervém na sequência, de evidente tom dubitativo (“se era desinteressado como parecia”), a qual não deixa de ser também a formulação de um método de escrita literária: a palavra mais esconde que revela.

Secretas as causas, causais os segredos, a trama se passa na abertura da década de 1860. Num primeiro momento, Garcia ainda estuda medicina, mora num prédio simples, da rua de D. Manoel, no Rio de Janeiro. Uma noite, depara com a chegada ao prédio de um homem de aparência enigmática. Indivíduo que ele vira em algumas ocasiões, antes dessa noite, e que, nesse exato momento, ajudava a trazer para casa um funcionário do Arsenal de Guerra, Gouveia, que tinha sofrido um ataque violento de capoeiras no meio da rua, numa região erma e afastada da cidade. O expediente narrativo da *coincidência*, recurso muito utilizado nas convenções mais rasas do romanesco século XIX, desponta aqui para dar agilidade e funcionalidade ao enredo. Afinal, para a história se movimentar e ir caminhando para o seu núcleo duro, que começaria com o encontro decisivo entre Garcia e Fortunato, seria preciso um *incidente*, uma *causa*: o episódio da rua de D. Manuel. Como não poderia deixar de ser, o elemento enigmático, que assombrava Garcia, que, por sua vez, o vira outras vezes entrando na Santa Casa e saindo dela, continuamente, sem despertar suspeitas acerca da real motivação dessas visitas constantes, era o mesmo homem da rua de D. Manoel. Garcia estava diante de um problema a resolver: quem era esse homem que ia sempre a um hospital e que, uma vez no teatro S. Januário, lhe chamara particularmente a atenção só porque o outro assistia com desmedido interesse a um

“dramalhão cosido a facadas”? Veja-se a sutileza machadiana no tempo em que o daguerreótipo chegava às terras fluminenses: enquanto uma personagem assiste a um drama, esta é assistida por uma outra personagem.

Os espaços de encontros entre as personagens-chave do conto “A causa secreta” guardam simbolismo intrigante: teatro e clínica. Nos dois, a presença de alguém que não teria, necessariamente, ligações fortes e diretas: *un homme d'affaires*. Por que se interessou pelo desconhecido Garcia, que o viu pela primeira vez na Santa Casa: “entrava, quando o outro saía”? (ASSIS, 1992b, p. 512). Nada mais representativo, nos primeiros encontros, do *desencontro* de interesses e estudos do humano. E por que logo mais, à noite, mais um contato, desta vez no teatro, onde “só os mais intrépidos ousavam estender os passos até aquele recanto da cidade”? (ASSIS, 1992b, p. 512). Até aí, só dissonâncias, as mesmas que, entre eles, existiam, como se poderá ver páginas adiante. O mesmo ocorre entre Fortunato e sua esposa Maria Luísa, fato que não escapou ao olhar de Garcia, que “percebeu que entre eles havia alguma dissonância de caracteres” (ASSIS, 1992b, p. 514).

Assim, o enunciado atendia à vertente radical do fazer da prosa. A questão científica, na figura das personagens (médico e capitalista), confrontava os “intelectuais” da época e os discursos de poder no Brasil ainda detentores de fortes matizes coloniais. Relações facilmente reconhecidas pelos leitores “comuns”, mas com disfarces e equações narrativas que provocavam a fusão discursiva de tais caracteres. Para alcançar a recepção folhetinesca e polemizar (secretamente), Machado dialogava com o maior número possível de pessoas: “a opção, sendo artística, exige criatividade por parte do grande autor” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 23). A fuga do linear instaura a reflexão que, na decomposição biográfica, movimentava as ideias e os caracteres nas fendas axiológicas que o conto permite, enquanto a ação continuada da elaboração do texto mostra as angústias e relações dos volteios com a matéria narrada, por meio da pena que foge a todo instante às “regras”. No encenar da “vontade sádica”, as contradições humanas são desveladas pelo conjunto polifônico de vozes. Mais uma vez, a expectativa da recepção, as causas das personagens, no ato de contar histórias, aparecem regidas pela batuta de um narrador astuto. Conjunto de ferramentas que o conto machadiano “transcende” na relação unívoca da trama narrada e que deixa que os “discursos ganhem autonomia nas palavras de ideólogos, dos tipos ou dos coadjuvantes” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 50).

Nesse livro de 1896, *Várias histórias*, há uma mescla do mais profundo sentimento do mundo em contos que podemos chamar de teses sociais, tais como “O enfermeiro”, “Conto de escola” e “Um apólogo”. Mas a publicação não perde os contos de alcova em que residem o mais fino trato do amor: “Mariana”, “O diplomático” e “A cartomante” — este, aliás, é o conto que abre a coletânea e que congrega uma considerável dose de sadismo

social. Sadismo que ecoa em Clarice Lispector. Não por acaso é dessa trama dos destinos que retiramos a menção shakespeariana à vã filosofia, a qual, em tom de galhofa, poderia ser “traduzida” dialogicamente como vã filantropia (já que existe uma “casa de saúde”).

Operando crenças ocidentais e desejos fluminenses à roda do destino — que destila, sadicamente, causas tão secretas, vãs *filosóficas* e alheias cotidianidades compositivas de imagens de nosso capitalismo sádico —, buscamos um apoio significativo: Roland Barthes. Em seu estudo sobre *Sade, Fourier, Loyola* falta justamente algum pensador do outro lado dos trópicos que tivesse tratado de questões de cunho social e até mesmo sexual, afinal “As palavras têm sexo”, como coloca o “Cônego” com sua “metafísica do estilo”. Barthes, ao estabelecer questões sobre uma espécie de *sistema sádico* da Europa colonialista e imperialista, oferece pontos profundos de contato com o capitalismo sádico quase cifrado que encontramos nas obras machadianas. O pensador francês estabelece duas interessantes noções sobre *sistema* e *sistemática*, as quais enriquecem as questões que colocamos nesse jogo entre o sistema oblíquo de exploração do outro deste lado dos trópicos e o elemento dissimulado na prosa, no ensaio, na análise social:

[...] o *sistema* é um corpo de doutrina em cujo interior os elementos [...] se desenvolvem logicamente [...]. Por ser fechado (ou monossêmico), o sistema é sempre teológico, dogmático. [...] o *sistemático* é o jogo do sistema; é linguagem aberta, indefinida, despegada de toda ilusão (pretensão) referencial: o seu aparecimento, de constituição, não é o “desenvolvimento”, mas a pulverização, a disseminação (a poeira de outro do significante); é o discurso sem “objeto” (não fala senão de viés, tomando-a obliquamente: caso da Civilização para Fourier) e sem “sujeito” (ao escrever, o autor não se deixapear pelo sujeito imaginário, pois “planta” a sua função de enunciador de maneira tal que não se pode decidir se ela é séria ou paródica) (BARTHES, 2005, p. 126–127; grifos do autor).

Enquanto o *sistema* vive de suas ilusões, a da transparência, a da realidade, a da legalidade, a *sistemática* prescinde de qualquer artifício ilusório. O que parece *legal* funciona num amplo sistema monológico de imposições econômicas e ideológicas — autorizadas por um sistema imperante e operante. A sistemática, por sua vez, amplia esses processos e cria rasgos no mesmo sistema. Pelo discurso, o escritor avulta como a voz dissonante do/no processo: “É um delírio amplo, que não fecha, mas permuta” (BARTHES, 2005, p. 127).

Barthes demonstra como o *sistema é monológico* e o *sistemático* é dialógico, pois é constituído pela operacionalização de ambiguidades. Machado de Assis tinha consciência disso. O termo e método de escrita e desvelamento da “eterna contradição humana”, máxima do conto “A igreja do diabo”, do livro *Histórias sem data*, de 1884, revela exatamente essa consciência do embate entre o monológico e o dialógico, entre o sistema e o sistemático, entre o sadismo e o desejo de liberdade: “[O Diabo] Voou de novo ao céu,

trêmulo de raiva, ansioso de conhecer a *causa secreta* de tão singular fenômeno” (ASSIS, 1992b, p. 374).

Pensando em sistema, é importante trazer Antonio Candido, o primeiro a chamar a atenção para o sadismo nesse conto:

Pessoalmente, o que mais me atrai nos seus livros é um outro tema [...]: a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual. Este tema é um dos demônios familiares da sua obra, desde as formas atenuadas do simples egoísmo até os *extremos do sadismo* e da pilhagem monetária (CANDIDO, 1995, p. 34; grifo nosso).

Garcia tem de Fortunato a necessidade do cálculo, quase matemático, e da observação, quase detetivesca. Fortunato tem de Garcia o gosto de explorar sensações novas, calculadas, procuradas. O que o leitor ainda não sabe, e logo ficará sabendo, é que Garcia *capitaliza* suas emoções e suas buscas, porque deseja, por meio desse expediente, ficar perto de Maria Luísa, por quem sente súbita ternura, beirando o risco de um adultério, que, enfim, não se efetiva carnalmente. Ao passo que o “sadismo” extremo é dividido entre Fortunato e, arriscamos dizer, o narrador – que faz do leitor o seu “experimento”.

A posição de Maria Luísa é ainda mais complexa porque o narrador está tão concentrado na revelação que vai fazer no final do conto — a saber: como ela morreu — que acaba representando a mulher aparentemente ao estilo das revistas da época. Mas, recorde-se, Machado de Assis, nos primeiros romances, teve o ângulo de visão diferenciado por uma ideologia reticente, cuidados de aprendiz, com o foco em mulheres mais pobres. Algumas impecavelmente boas e outras balzaquianamente ambiciosas compunham retratos femininos de um artista ainda preso à razão nacional — sem ser nacionalista, mas focado na vida de relação, sem se aprofundar. O mundo mais exterior que interior e o conflito moral com tipos sociais menos autônomos enformaram esse seu “amadurecimento progressivo” (COUTINHO, 1992, p. 25). Com o “esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres” deixava à recepção a tarefa de decidir se a obra correspondia ao “intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela”, tal como está na primeira edição de *Ressurreição*, de 1872 (ASSIS, 1992a, p. 116). Sua grandeza residiu na construção de seres “naturais e verdadeiros”, como aparece na advertência de 1874 de *A mão e a luva* (ASSIS, 1992a, p. 198). Já na advertência madura de 1907 dessa mesma obra reconhece a fragilidade dos primeiros escritos: “se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lhe deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa”. Na reimpressão, o ovacionado e contundente autor “justifica-se”. Sobre *Helena*, ele defende-se: “Não me culpeis pelo que achardes romanesco. [...] ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo” (ASSIS, 1992a, p. 272). O certo é que,

ao término do conto “A causa secreta”, o leitor verá que Maria Luísa foi extremamente observada (quase estudada, posto que Fortunato observa cada sofrimento humano) no leito de morte. O que alimenta o capitalista é a dor alheia. Casos assim são célebres em Machado: as mulheres lembradas por Brás Cubas constituem o melhor exemplo desse sadismo extremo. Machado aproxima, no mesmo estudo de capitalismo sádico, humanos e ratos:

Não é difícil ver que, além de tudo o que vem no plano ostensivo, este *sádico* [Fortunato] transformou virtualmente a mulher e o amigo num par amoroso inibido pelo escrúpulo, e com isto sofrendo constantemente; e que ambos se tornam o instrumento supremo do seu prazer monstruoso, da sua atitude de manipulação de que o rato é o símbolo. “Of mice and men”, poderíamos dizer com um pouco de humor negro, para indicar que o homem, transformado em instrumento do homem, cai praticamente no nível do animal violentado (CANDIDO, 1995, p. 37).

Essa decomposição biográfica dos seres que têm suas biografias contadas somente depois da morte revela níveis acurados de tanatografia (SILVA JUNIOR, 2008; 2009). Na forma, por sua vez — e daí vem a tese de Candido ampliada —, o narrador também entra nesse jogo. Em uma variante de *Mouse-trap* (Hamlet, cena III, ato 2) denuncia e zomba dos seus contemporâneos e, ainda, revela brasis liminares — onde a mesma estrutura de violência sádica ainda impera. Pensando com o narrador e essa voz que organiza a miscelânea com histórias variadas, importa trazer os jogos editoriais, tão presentes nos livros publicados entre 1880 e 1883, nos quais Machado, desde a abertura, convoca a questão das causas (ASSIS, 1992b, p. 476):

ADVERTÊNCIA

*Meu amigo, façamos sempre contos...*

*O tempo passa, e o conto da vida*

*chega ao fim sem que nos apercebamos*

Diderot

A presença constante da autoconsciência na sua prosa dilata-se toda vez que o narrador conta história ou avisa que ela só será *publicada* depois que as personagens já tiverem morrido. O fato de a personagem estar morta ou viva é condição que incide diretamente no jogo do revelado e do segredado enquanto cada conto (e a conta) de cada vida chega ao fim (SILVA JUNIOR, 2009). O autor experimenta a ideia literária, em nosso caso a condição sádica, como os respectivos Diderot, Shakespeare e Poe, que, trazidos na abertura do livro, experimentavam ideias filosoficamente. Essa experimentação era a força que transformava em matéria dialógica a tradição em sua atualidade viva. Por isso, a interlocução, a necessidade do zigzague, com avanços e recuos, o estilo cheio de pistas difusas para confundir o leitor e não deixá-lo saber logo que causa secreta era essa. Tudo isso, machadianamente compondo o próprio conto nomeado “A causa secreta”. As



artimanhas e artifícios, constantes em *Várias histórias*, serviram para alcançar questões além do próprio discurso — nas fendas liminares da prosa, nos silêncios ocasionais de um escritor *negro* que ascendia socialmente e se firmava intelectualmente e ainda nos ensinava que “despender é documentar” (ASSIS, 1992b, p. 488).

Eis, então, que Fortunato *medicaliza* seus cálculos e objetivos, a ponto de poder ser acusado (pelo narrador?) de uma anomalia psíquica. Numa cena, a mais magistral de todas, em que se torna explícito o seu moto–contínuo secreto, a qual teria muito de teatral dentro do teatro. Se a forma é hamletiana, na atualização dialógica brasileira, Machado prenuncia o círculo social dessas *várias histórias* que se bifurcam em *mouse-traps tupiniquins*: a medicina, a economia, o teatro, a alcova. Cenários que dramatizam a imbricação entre polos, como estavam imbricados, em um patamar econômico e teatralizante, o liberalismo das primeiras décadas daquele século e o escravismo (mesmo depois da Lei Eusébio de Queirós, de 1850, que proibia o tráfico negreiro).

A alegoria, também, está lançada sutilmente: uma personagem–mote “apanha” dos capoeiras (capoeiristas e negros). Mas isso, no Brasil, é o que menos importa, ainda mais nos recantos de nosso capitalismo canhestro. Eis aí, em síntese, no plano da história do país, o encontro conflituoso entre a economia liberal, que, sendo liberal também disfarçadamente nas ideias, mal sabia ocultar, justamente por seus disfarces e pretensões a moderno, a perversão do sistema (quem não se arriscaria a dizer que fosse Fortunato a representação de um perversedor?). Quase um caso médico (talvez Garcia?), por meio de uma visão teatral, que dá forma ao enredo da história do conto e, ao mesmo tempo, da história do Brasil, como diz Bosi, “que liberalismo é esse que sai a campo em busca de um programa de reformas amplas, e já não se sente um mero ventríloquo das dissidências oligárquicas?” (BOSI, 1992, p. 223).

Aliás, os “casos médicos” sempre aparecem nas narrativas machadianas como a possibilidade de uma voz dissonante. No mesmo jogo de poder, entre aristocratas, pensadores, ideólogos, tipos, os doutores da história da medicina e da loucura brasileira avultam. Os casos mais famosos, além dos doutores desse conto, são Simão Bacamarte, do clássico *O alienista* (que escapou a Foucault) e seu “método ampulheta” (CANDIDO, 1995, p. 29) de analisar a sociedade de Itaguai (alegoria do capitalismo *masoquizante* do Brasil?). E o famoso médico que fica no imbróglio entre Brás Cubas e Quincas Borba para dar o laudo de loucura ou de *filosofice* para “ambos os dois”. Ou então, como ele diz sadicamente, segundo Brás Cubas, em *Memórias póstumas*: “a loucura entra em todas as casas” (MACHADO, 1992a, p. 636). Questionando a subjetividade desses “enquadramentos” sobre quem seriam os loucos ou os normais em solo brasileiro, os narradores machadianos integram-se à tradição menipeica, herdada de Luciano, Erasmo e

Rabelais, que tem seus correlativos nas penas ambíguas dos autores que compõem a abertura do livro: Diderot como epígrafe, Edgar Allan Poe como referência americana no prólogo e Shakespeare nas primeiras linhas do conto “A cartomante”. Tramas prenunciadas que são marcas da composição dessa causa secretamente desvelada:

Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato na cadeira de balanço olhava para o teto; Maria Luísa perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada. Tinham falado do dia, que estivera excelente — de Catumbi onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde que adiante se explicará (ASSIS, 1992b, p. 511).

Nesse início do relato, sem que seja ainda possível suspeitar de ligações perigosas e de todas as patranhas e jogos de espelhos invertidos, verificamos melhor como se dá o enquadramento das personagens nessa *ratoeira* que as une: “Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço” (ASSIS, 1992b, p. 511). Depois, quando os dois ainda não se conheciam direito, a não ser de vista, Garcia depara, face a face, com o estranho que lhe move os interesses, e as especulações desse primeiro parágrafo são sempre evocadas — até a última revelação que é/será também uma nova observação/análise de Fortunato.

As causas, dessa tríade que “já passou”, numa noite, do nada, vão surgindo a cada novo encontro. Um, já citado aqui, é aquele em que Fortunato, amparando o homem que tinha sido mortalmente agredido por capoeiras, lá pelas bandas do quartel de Moura, surge aos olhos do analista Garcia, que a tudo registra com o olhar. Como informa o narrador astucioso, Fortunato chamou médico e subdelegado, pagou a carregadores que ajudaram a trazer o ferido e, ato contínuo, acompanhou vivamente os procedimentos do curativo que foi feito. Atento e vigilante a tudo que transcorria naquele ambiente mal iluminado, uma personagem, observadora de cada cena humana, é configurada como tal. Fortunato parecia um enfermeiro ou, pelo menos, alguém da família. Contudo, logo se fica sabendo, pelo *preto* que tomava conta da casa, que Gouveia não tinha parentes. Sem ter maiores explicações para isso, Garcia, o vizinho de Gouveia, esquadrinhou de alto a baixo o desconhecido. Foi quando teceu, de si para si, aquele comentário dialógico que se encontra na abertura deste ensaio: se era mesmo desinteressado e sincero o gesto, então as aparências coincidem com as intenções e, como consequência natural de tal juízo, o coração humano não poderia ser considerado um poço de mistérios. O leitor, porém, não se engana quanto a isso. Se é que o estudante, ardiloso como aparentava, chegou de fato a acreditar na generosidade da criatura. Garcia, conforme é dito depois, “possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo” (ASSIS, 1992b, p. 514). Com tal personalidade e

recorte psicológico, Garcia não deveria ser aquele ingênuo no beijo sepulcral. Nesse caso, o comentário feito pelo narrador, interpretando o pensamento do estudante de medicina, soa como ironia (sintetizada naquele “se” tão machadiano). Ou então, ao menos, como sina, sutil sinal, de que se deve, sim, desconfiar dos atos desinteressados. Os labirintos causais no plano dos jogos sociais, em que entram atitudes que, por elas e nelas, não se justificam, também ecoam no plano dos jogos da linguagem literária. Na matéria desse capitalismo sádico que o narrador revela, logo no primeiro parágrafo, que os personagens já “estão mortos” e, como ele frisa, “enterrados”.

Se a vocação autoconsciente de Machado servia para desestabilizar seu leitor, como esperar de um estranho tanto cuidado, tanto interesse, a troco de nada? O argumento está lançado e não abole o acaso. Mas, por trás dele, sinais de historicidade se diluem na organização do texto e movimentam particularmente as causas explícitas e/ou secretas. O leitor de hoje passeia por entre nomes que faziam sentido no extinto século XIX e que, portanto, podem não dizer muito agora: rua de D. Manoel, Santa Casa de Misericórdia, Teatro de São Januário, Quartel do Moura, casa do Catumbi. Lembremos: a trama se constrói entre os anos de 1860 e 1861. Recordemos que Brás Cubas e Quincas Borba, não por acaso, também atravessaram essa época com filosofias e análises sociais e póstumas. Costumes e registros históricos, além da história (também a do presente) que é habilmente contada, insinuam-se aqui e ali, compondo o universo dialógico do Bruxo do Cosme Velho: o preto que servia a casa de Gouveia, o hábito de ir à noite ao teatro, a presença de capoeiras nas ruas do Rio de Janeiro, médico e subdelegado que ainda iam, naqueles tempos, à casa de um ferido...

Mas, voltando ao amálgama que abre este ensaio, assim bem colocado, com realce dado aos elementos oblíquos e dissimulados desse capitalismo sádico, ele enseja a percepção segundo a qual a linguagem literária mais suscita do que revela. Procedimentos de forma e conteúdo que, obviamente, servem também a outros tipos de discurso e a procedimentos de outras áreas de significação: o da história, por exemplo. O historiador, diante de um documento desse tipo, sabe que também precisa, como o faz Garcia, escarafunchar as causas secretas das linguagens e *despropósitos* difusos e dialógicos, isso porque, adverte-nos Hayden White, “o registro histórico é ao mesmo tempo compacto demais e difuso demais” (1994, p. 65). Acrescentamos aqui, no exercício da crítica literária que se serve de material artístico que, por uma de suas definições, excele nas trapaças da linguagem. Se a orientação dada por Machado, naquela cena inicial que prende nosso olhar, desde o início da investigação, for considerada fulcral, nesse contexto, fica-se já sabendo, pelo tom irônico que desencadeia a curiosidade crítica, que o desconhecido oculta qualquer coisa. Portanto, o ato de generosidade, aparente e espetacular, não é tão generoso assim. Índices e sinais entretecidos por uma linguagem planejada precipuamente

para fingir. Ardis de escrita que não podem ser levados ao pé da letra, pois ensejam, sempre alguma causa — ou *cousa* secreta. O método do “narrador machadiano” também é sádico. Talvez, por isso, diverte, purga, faz passar o tempo — que nos enterra.

Na leitura desse conto entre “narrativas de variedade”, aqui ensejadas sob os ecos e nuances de *Várias histórias* (publicado quase como uma *miscelânea*), podem estar também escondidos – desde que se leve em conta o princípio composicional anunciado – outros segredos, outras causas e causalidades. Nada mais revelador que essa insinuação crítica à estruturação da sociedade brasileira que, naquele momento, segunda metade do século XIX, abrigava a condição, estranha e extravagante, de ser o Brasil um país escravista e capitalista ao mesmo tempo. Daí essa mescla de capitalismo sádico e escravismo “sadiano” a dramatizar a presença de traços contraditórios de uma nação que procurava ajustar o passo em relação ao mundo civilizado ocidental. País que avançava, enquanto buscava disfarçar seus laços com o passado colonial de uma Coroa e uma Igreja que, em comunhão, autorizavam o escravizar para capitalizar. As ideias não estavam fora do lugar, como discute Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas* (1992), mas elas circulavam no lugar possível: pelos jornais, crônicas, teatros, consultas médicas, cafés e, principalmente, estilizadas na prosa. Os personagens filósofos, médicos, escritores, estadistas, diplomatas e as pensadoras femininas, tais como Helena, Sofia e Capitu, não nos deixam mentir. Ao passo que não era exatamente uma originalidade histórica, já que o século em questão ainda mantinha, por comando de países europeus, regimes sádico-escravistas em suas possessões na África e Ásia. O grupo de capoeiras que enseja a causa “explícita” da trama muito provavelmente era formado por negros forros, “agregados” e/ou até mesmo ex-escravos que se regozijavam em enfim escravizar – como é o caso de Prudêncio (em *Memórias póstumas*).

No Brasil, cumpre evidenciar, a leitura do fenômeno histórico se torna especialmente dramática, porque, na posição aparentemente periférica que ocupávamos, mas central do ponto de vista material, somava-se a vergonha (para alguns) da escravidão e o fato de resistirmos à mudança de leis e costumes, burlando as próprias leis. *Esaú e Jacó*, alguns anos depois de *Várias histórias*, foi um verdadeiro tratado dessa contradição humana que fundou Capitânicas, Capitais e aquelas porções de terras que, livre dos “hífens coloniais”, passaram a ser chamadas de morros, cidades e países. Lembremos que os senhores e imperadores fechavam os olhos ao tráfico de escravos quando isso não era mais legalizado. Nesse sentido: disfarçavam — omitiam, enganavam. Um país oblíquo que, portanto, dissimulava nosso gosto pelo atraso, enquanto queríamos ostentar nossa face civilizada: “O desconhecido declarou chamar-se Fortunato Gomes da Silveira, ser capitalista, solteiro, morador em Catumbi” (ASSIS, 1992, p. 513).

Se repararmos bem, o estranho homem, dito benfeitor e preocupado com o destino dos desfavorecidos da sorte, tratou logo de se apresentar: era ele certo Fortunato Gomes da Silveira, capitalista, solteiro, morador de Catumbi. Isso foi dito de chofre, por iniciativa do narrador e não pela do próprio Fortunato, que, instado a se identificar, apaga-se pela estratégia do discurso polifônico. O leitor fica apenas sabendo de quem se trata, mas não sabe do tom exato da voz da personagem, do contorno vocal, da sua aparência física mais concretamente delineada. Por enquanto, nenhuma alusão a algum tipo de vaidade, presunção, orgulho. Muito pelo contrário: a notação é seca e tem algo dos registros que geram o conhecimento burocratizado das coisas do mundo, do trabalho formal e das relações formais de quem poderia, inclusive, ser atendido por médico (bacharel). O modo de dizer do narrador até lembra o preenchimento de uma ficha, tal como tantas que se veem nas repartições públicas – que o próprio Machado de Assis frequentou. Mas o mesmo leitor, poucas páginas adiante, vai ler no conto “O enfermeiro” a seguinte máxima: “Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados” (ASSIS, 1992b, p. 535).

A descrição, em duas linhas apenas, dessa “redução de Calígula” (ASSIS, 1992b, p. 518), como diz o narrador, denota a imagem de um capitalista sádico. O anúncio de ser Fortunato um capitalista já o cobre de distinção social e o coloca em nítida assimetria com Gouveia, funcionário de baixo escalão do arsenal de guerra, mais um que não tem posses. Já em relação a Garcia, que apenas conclui seu curso de medicina, o olhar de Fortunato se dirigirá a ele mais para frente no desenvolvimento da história, e o amoldará a seu serviço: propõe, por exemplo, ao médico, formado no ano de 1861 (um ano após, portanto, o primeiro encontro, na casa de Gouveia), a fundação de uma casa de saúde, a qual servirá aos desígnios secretos do capitalista enigmático.

Vale recordar que isso se deu assim que Garcia, encontrando algum tempo depois Fortunato na rua, é convidado para jantar na casa do tal homem, a esta altura casado com uma jovem de aspecto frágil e enfermo, Maria Luísa. A cena ocorreu durante um auspicioso jantar no dia de domingo, na casa de Catumbi:

- Vamos fundar uma casa de saúde?
- Não valeu nada; estou brincando.
- Podia-se fazer alguma coisa; e para o senhor, que começa a clínica, acho que seria bem bom. Tenho justamente uma casa que vai vagar, e serve (ASSIS, 1992, p. 515).

O retrato do capitalista está mais ou menos definido (mais? ou menos?). Surge à nossa frente quase como estereótipo: frio, decidido, pronto para investir dinheiro em um negócio, que pode ser, afinal, uma casa de saúde, mas que deve gerar lucros (se é que é essa mesma a intenção do nosso capitalista). Garcia, bom observador dos fatos, apenas estranha que tal personalidade demonstre umas estranhezas que não se coadunam. Com

aquela aparência gelada: “os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar; e tinham a expressão dura, seca e fria” (ASSIS, 1992b, p. 513). Entretanto, com os gestos largos de solidariedade e sentimento humanitário “[Garcia] não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação” (ASSIS, 1992b, p.513). Logo depois, ao contrário do que se poderia esperar, uma atitude de desdém para com aquele que lhe fora agradecer a ajuda dada na rua e todos os cuidados pelo tratamento do ferimento: “Fortunato recebeu-o constrangido, ouviu impaciente as palavras de agradecimento, deu-lhe uma resposta enfastiada” e reforçando os caracteres desse capitalista o riso sádico é prontamente lançado à face do leitor: “— Cuidado com os capoeiras! Disse-lhe o dono da casa, rindo-se” (ASSIS, 1992b, p. 513). Da ação filantrópica ao riso, em poucos mais de três parágrafos, algumas causas vão deixando de ser tão secretas — para o leitor, menos para Garcia e Maria Luísa.

Até que se poderia dizer, como convém a um capitalista, que tempo é dinheiro e não se pode perder tempo, ainda que seja para ouvir palavras de gratidão pela boa ação dispensada a um estranho na rua. Acontece que, nesses momentos de liberalismo econômico no ambiente do Segundo Reinado, com a indefinição do que é ser um capitalista no Brasil, um país agrário, ideologicamente marcado pela presença do pensamento que vem do campo, das grandes fazendas, tornando as cidades o local de exercício de poder das oligarquias que vêm do interior do país, Fortunato não é ainda um capitalista moderno. Primeiro, porque a situação brasileira era bastante diferente da europeia, de onde correm até cá os ventos e as ideias de renovação, em face das mudanças na direção do aburguesamento da sociedade; segundo, porque a escravidão persistia entre nós como um sistema firme, definido, uma organização de produção, de “sólida e acabada estruturação coesa”, que deixa nos pés o seu contrário, o incipiente trabalho livre, com sua “dispersão e incoerência” (PRADO JR., 1986, p. 342).

Diante de tal ambiguidade, a realidade brasileira, do ponto de vista econômico, dominada ainda pelo trabalho agrário e por uma economia de exportação — tal como era na colônia, o Brasil continuava uma feitoria para exportar açúcar e madeira, agora com a novidade do café —, ainda não se podia dizer plenamente capitalista, por aqui, da mesma forma como esse conceito e sistema se apresentavam, no mesmo período, na Europa, tendo já atravessado os efeitos da primeira Revolução Industrial, vendo-se já na sala de estar da segunda. O que esperar, pois, de Fortunato? A personagem, tal como foi moldada, pode estar caracterizando um estágio de capitalismo à brasileira. Afinal, como diz Costa,

Os princípios liberais importados não se forjaram, portanto, no Brasil, na luta da burguesia contra a aristocracia e a realeza, nem evoluíram, como na Europa do século XIX, em função da Revolução Industrial — esta só ocorreria no Brasil no início do século XX. Os limites do liberalismo no Brasil não seriam definidos no início do século

XIX pelas reivindicações do proletariado urbano — como ocorreu do outro lado do Atlântico —, mas pela permanência da escravidão e sobrevivência das estruturas tradicionais de produção (COSTA, 2015, p. 118–119).

Sendo assim, a considerar o clima do país, na sua falta de definição clara dos espaços econômicos, algo constrange o próprio Garcia, que, sabedor de todos os fatos da narrativa e quase assumindo o papel de narrador, conduz o leitor a ficar atento e desconfiado das boas intenções de Fortunato. No estranho e ambíguo campo das forças produtivas brasileiras, Garcia é personagem e quase-narrador (vemos em geral tudo pelos olhos de Garcia, quase todo o tempo): ora se submete ao senhor narrador de terceira pessoa, ora o substitui, conduzindo a narração e cooptando o pobre leitor. Fortunato é um capitalista que visa ao lucro; mas ele também estava intimamente ligado a uma outra coisa — “Tinham falado também de outra coisa, além daquelas três, *cousa tão feia e grave*, que não lhes deixou muito gosto para tratar do dia, do bairro e da casa de saúde”, como está dito no início da narrativa — que o desenvolvimento do enredo irá elucidar, apresentando um resultado que, em tudo, contraria a frieza das relações econômicas, porque surge eivado de ramagens psicológicas.

Fortunato, no entanto, continua dando as cartas. A cada vez que aparece, ele é o dono da casa, comanda as causas, explícitas e as mais secretas. Ele assume a direção dos serviços, diz quem deve ficar e sair do recinto, paga carregadores e apoiadores, dá as primeiras e últimas ordens e ainda tem casas próprias para investir e montar negócios. Fortunato só age como dono da casa — casa dos outros, dele mesmo, do destino das personagens, impingindo-lhes sua vontade e caprichos —, porque tudo nele confere uma autoridade rara no país. Desde a distinção dos gestos e do trajar, da aparência cuidada e marcadamente fria, indiferente (“Cara magra e pálida; uma tira estreita de barba, por baixo do queixo, e de uma têmpora a outra, curta ruiva e rara”) mais a informação de que é capitalista, tudo mesmo lhe confere autoridade, num lugar, como é o caso do Brasil Império, em que dominam o analfabetismo e a exiguidade de recursos materiais e civilizadores. Mas a dignidade dos gestos e da aparência, no Brasil Império, era sinal a que sempre se deveria prestar atenção, pois tal fazia parte da higienização da sociedade, precariamente montada, escandalosamente carente de serviços sanitários.

Lembra-nos Muricy (1988) que a sociedade carioca da época carecia de tudo: organização dos espaços urbanos, limpeza e ordem, higienização das ruas e casas e uma medicina efetiva atuando entre os cidadãos para garantir saúde e sobrevivência. Se problemas ligados à infraestrutura fossem mais bem cuidados e saneados, isso ajudaria certamente a “aumentar a produção” (p. 27):

Essa preocupação, tipicamente moderna, industrial, nos dá a dimensão da mudança da racionalidade do novo Estado que começa a ser implantado no Brasil. [...]

A produção de um novo tipo de indivíduo e de população, *necessário à existência da sociedade capitalista nascente* e à eficácia política do poder estatal, será também tarefa da nova medicina (MURICY, 1988, p. 27; grifo nosso).

A sociedade capitalista “nascente”, representada em “A causa secreta”, nos caracteres físicos e psicológicos de Fortunato, e a “nova medicina”, corporificada por Garcia, aparecem translúcidas na sintaxe dessas personagens. Representações da urgência e necessidade da nova configuração social que então se desenhava e oferecia à contemplação daquele século com promessas futuras de industrialização e de altas perspectivas financeiras. Feito à imagem e semelhança do seu imperador, d. Pedro II, Fortunato excedia nesse quesito. Machado, porém, já escreve justamente nesse futuro. O livro é de 1896 e a trama do início da década de 1860. Nesse sentido, é instigante para esta análise a descrição feita de d. Pedro adolescente por uma historiadora:

O semblante sério e compenetrado pouco combinava com a fisionomia jovem, a voz fina e a pele lisa de d. Pedro. Com efeito, “as barbas do imperador” foram motivo de constante debate e de grande apreensão desde os primeiros anos de sua adolescência. [...]

[...] O imperador iniciava sua vida cívica *envolto de um suntuoso teatro*, o da sua precoce maturidade. As roupas de adulto, os gestos maduros, as lições avançadas, a fama de filósofo, tudo contribuía para fazer do monarca um personagem excepcional, estranho a si mesmo (SCHWARCZ, 1998, p. 70–71; grifo nosso).

A aparência é tudo: o narrador insiste em dizer que muito do efeito que a figura de Fortunato provoca no leitor e em Garcia se deve, antes, a seus modos de falar e vestir-se, como se tudo tivesse antes sido calculado, premeditado, como um “capitalismo” dotado de “cálculos sadicamente constituídos”. Esta é a sua moeda de troca para dar-se bem na vida, já que dinheiro ele tinha e não precisava impressionar o outro por esse expediente:

[Garcia] Contou o caso da Rua de D. Manuel. A moça ouviu-o espantada. Insensivelmente estendeu a mão e apertou o pulso ao marido, risonha e agradecida, como se acabasse de descobrir-lhe o coração. Fortunato sacudia os ombros, mas não ouvia com indiferença. No fim contou ele próprio a visita que o ferido lhe fez, *com todos os pormenores da figura, dos gestos, das palavras atadas, dos silêncios*, em suma um estúrdio. E ria muito ao contá-la (ASSIS, 1992b, p. 514; grifo nosso).

No desenvolvimento do trecho, temos um “típico narrador machadiano”, personificado nos detalhes anedóticos da sala de estar da tríade. Na adjetivação e tom do mote causal, temos duas ocorrências singularmente narradas de modo, tempo e confissões díspares. O próprio narrador prefere as palavras de Fortunato e oferece muitos detalhes. Os gestos de Maria Luísa reforçam ainda mais a iminência de uma pessoa boa. Garcia é um entusiasta, é jovem e entra na casa como quem investe em *cousas futuras*. Vale advertir que há uma memória de *Esau e Jacó* na análise aqui empreendida. Se o romance de 1904



desponta como ponto cume e derradeiro de uma teoria machadiana sobre a história brasileira dos subúrbios, o Conselheiro Aires habita justamente as décadas de 1880 a 1890. Mas o mote requer escrita de maior fôlego, por isso, na presente oportunidade, não nos debruçamos detidamente na questão. Recorde-se, porém, que a ordem dos elementos é precisa e dá o que pensar nessa constituição de um capitalismo sádico proferido pelo narrador: é proferido o nome completo do homem (Fortunato Gomes da Silveira, com seus indícios burgueses de referência familiar definida); sua profissão ou condição socioeconômica (capitalista); seu estado civil (solteiro); e seu endereço (Catumbi devia, então, ser um bairro de classe média, com seus casarões sóbrios e elegantes).

Garcia, estudante de medicina, logo viria a ombrear com Fortunato, em distinção e importância social, pois ele era representante, no contexto do quadro delineado pelo conto, da ciência e do desenvolvimento científico como um todo. O seu teste, como executor da tarefa científica, viria a se dar, depois de um tempo de proximidade entre os três. Caminhando para o desfecho do conto, ao defrontar-se com a cena sádica do sacrifício do rato pelas mãos de Fortunato e a condição desesperada de Maria Luísa, um horizonte de observação se instaura. Vamos à cena, depois à exegese do meticuloso narrador:

Dous dias depois — exatamente o dia em que os vemos agora —, Garcia foi lá jantar. Na sala, disseram-lhe, que Fortunato estava no gabinete, e ele caminhou para ali; ia chegando à porta, no momento em que Maria Luísa saía aflita.

— Que é? perguntei-lhe.

— O rato! o rato! exclamou a moça sufocada e afastando-se. (ASSIS, 1992b, p. 516).

O que se vai ver, a partir daí, é uma cena escabrosa em que Fortunato, em transe espiritual (pode-se dizer), expõe sua verdade, já que o conteúdo é reprovável em todos os sentidos: moral, filosófico, estético, cristão. Criando um clima psicológico com a naturalidade de um narrador que lança os ingredientes de forma aparentemente despreziosa e divertida, esse jogo dialético e dialógico entre as causas aparentes e as causas secretas “[...] integra-se em uma visão crítica e iluminadora do próprio jogo narrativo” (SENNA, 1998, p. 25). Enquanto o humano é reconstituído na condição da decomposição biográfica, a decomposição do indivíduo, na escrita de morte, gera a liberdade de fala e a liberdade na exposição desse capitalismo sádico. O narrador, com uma espécie de “conversa” antes de começar a história, torna mais viva, por meio desse expediente, a atuação dos personagens. Parece antes *falar* do que escrever: “o narrador fala às vezes como quem *não* escreve, parecendo dirigir-se aos ouvintes colocados ao seu lado” (LIMA, 2009, p. 60), o que torna mais dramático o açoitado dirigido, quem sabe, ao leitor. Com isso, mesmo revelando que os personagens estão mortos, instaura no leitor, mais de perto, uma impressão lutuosa — para agravar o que vai ser contado. Pode-se

pressentir uma espécie de sadismo da/na *recepção* a partir daquele “prólogo”, a indicar que aquele quadro a se compor já não tem mais seus personagens no mundo e que estão enterrados os nomes, os seres — mas não as causas, próximas e pungentes — daquela miséria que até hoje parece nos atingir.

Uma aura de displicência e de aparente circunspeção, aliada à consciência e domínio do que irá ser contado, conjuga sentimentos e razões “que a própria razão desconhece” (tema de “A cartomante” e latente nesse conto analisado). Nesse conluio do tempo do passamento das personagens (não por acaso, a epígrafe diderotiana do livro), dos momentos temporais que ensejam as causas biográficas, a narrativa machadiana toca instâncias criativas que envolvem a publicação, o exercício metalinguístico e a própria reflexão sobre a vida. Com caracteres da totalidade do “que se vai ler”, aliados aos traços sociais da trama e da história latente, vemo-nos diante de uma voz narradora e dialógica que funciona em conflito, mas que parece, também, fazer de nós ratos a serem manipulados. Movimento que sadicamente ensina o capitalismo: se em tudo sádico, nas mãos de um “capitalista”, pode fazer tudo — segurar, cortar, queimar:

Garcia lembrou-se que, na véspera, ouvira ao Fortunato queixar-se de um rato, que lhe levava um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até à chama, rápido para não matá-lo e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira (ASSIS, 1992b, p. 516).

Na galeria de seres analisados neste trabalho sempre ocorre essa intenção prosaica de angariar os leitores. O modo de ver os acontecimentos da trama, a imagem das personagens, a própria imagem do narrador são deslocamentos autocríticos que Machado de Assis realiza em aditamentos e detalhes. O sujeito-narrador, que enunciava uma singela trama que caminharia para o triângulo amoroso, intenta a partir da ótica do outro, compor um quadro da vida como ela é — na sua condição mais secreta. O mesmo personagem, que sadicamente violenta cães, gatos e ratos, violenta um amigo, uma esposa, um paciente. Na quebra de qualquer rigidez clássica, o escrito e o folhetinesco (do narrador machadiano) surgem como forças ambivalentes. Garcia nada pôde fazer porque “[...] o diabo do homem impunha medo, com aquela serenidade radiosa da fisionomia” (ASSIS, 1992b, p. 516).

Com isso, “A causa secreta” torna-se um documento notório da publicação desse livro de contos de 1896. A potencialidade dialógica amplia-se, e as partes constituintes

distendem-se na capacidade semântica daquele “tom dubitativo” destacado no início do ensaio. Mais uma vez, dialogamos com Candido em exercício crítico polifônico: “Neste nível é que encontramos o Machado de Assis mais terrível e mais lúcido, estendendo para a organização das relações a sua mirada desmistificadora” (CANDIDO, 1995, p. 37). A formulação do método da escrita literária se dá enquanto a escrita avança em direção à análise do humano. Na “decomposição biográfica” (SILVA JUNIOR, 2008) desse triângulo “morto e enterrado”, a palavra que escondia e pouco revelava, no desfecho da narrativa, desvela a causa secreta — o capitalismo sádico.

Machado deixa muitas pistas dessa sociedade brasileira, mas sem fazer disso uma alegoria política ou literatura engajada e ufanista. As peculiaridades de trajetórias vitais (nascimento, infância, cotidiano, velhice e morte) de diversas personagens desvendam questões políticas e econômicas. Seu panorama é amplo porque documenta a realidade *mundana* por uma *plataforma de observação* em que o folhetinesco fixa elementos do Brasil do século XIX e da cultura brasileira sem a pretensão de fundar uma imagem perfeita da nossa realidade. O Machado artista (e não o jornalista ou o político) forjava um sistema alheio e próprio que incidia sobre vertentes movediças nacionais e universais.

Consciente de sua contribuição pensamental, o Bruxo do Cosme Velho constrói uma imagem de nação “sadizante”, no plano estético, que enforma, na mesma unidade de significados, o literário e o social perante o capitalismo sádico. Pensamento embrionário justamente na década de 1860 e 70 nos seus artigos críticos sobre a nova geração e sobre a imitação literária que, por meio desse disfarce temporal, já em 1896, era ainda mais problematizada. Machado interpreta as transformações históricas do país e do seu contexto no final do século aludindo a longos processos. Entrechos e processos de várias histórias que compõem as *Várias histórias* de um país ainda por se fazer no brevíssimo (e tão sádico) século XXI.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992a. v. I.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992b. v. II.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOSI, Alfredo. A escravidão entre dois liberalismos. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 194–245.
- CANDIDO. Antonio. Esquema de Machado de Assis. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COSTA, Emília Viotti da Costa. Liberalismo e democracia. *Brasil: história, textos e contextos*. São Paulo: Editora da Unesp, 2015. p. 115–139.
- COUTINHO. Afrânio (Org.). ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. I.
- LIMA, Roberto Sarmiento. Machado de Assis, um contador de histórias no auge do escravismo. In: MARTINS, Ana Cláudia Aymoré (Org.). *A musa discreta em cenas literárias: um diálogo entre literatura e história*. Maceió: Edufal, 2009. p. 49–74.
- MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SENNÁ, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SHAKESPEARE. *Hamlet*. Trad. Sophia de Mello Breyner Andressen. Porto: Lello & irmão editores, 1987.

SILVA JUNIOR., Augusto R. Morte e decomposição biográfica em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

SILVA JUNIOR, Augusto R. Mortos do subterrâneo: o discurso sepulcral em Bobók e Memórias póstumas de Brás Cubas. *Signótica*. Universidade Federal de Goiás, jan./jul. 2009, p. 17–38. Disponível em:

<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/viewFile/8612/6080>. Acesso em: 20 jun 2019.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

# Faca

---

Paula Abramo

Recebido em: 14/06/2019  
Aceito para publicação em: 17/07/2019

*O dicionário é o universo.  
Baba-se (sic) de esclarecimentos, mas atordoa,  
à primeira vista, como a agitação  
das grandes cidades desconhecidas.*

Raul Pompéia

No quedaba claro  
si se *gababan* o se  
babeaban o se grababan, pero,  
en todo caso,

aturdían.

Así,  
a primera vista,  
los tortuosos callejones de Léxico  
City.

Yo  
primero,  
habité una casa llamada *facá*.

La palabra *facá* babeaba  
por los extremos:  
la lengua recién estrenada  
asomaba por el tajo nuevo,  
lamiendo  
las comisuras de grasa tierna  
y leche  
y brincos en la cama. Era una casa  
de plata, con fillos que grababan, gateaban  
babeaban  
en un cuarto, a las siete

de la tarde, en la colonia  
San Miguel Chapultepec.

Era una *fac*a. No era un cuchillo corvo, era  
una *fac*a, no  
un machete, era  
una *fac*a de desayuno, punta roma, *fac*a  
de untar miel en el pan,  
pero cortaba,  
la primera  
palabra  
que dije en otra lengua.  
Era un filo serrado, la palabra  
tenía  
dientes diminutos,  
de leche,  
cortaba  
como un arado marcando los confines  
de una tierra:

del muro hacia adentro es *fac*a (pero,  
por educación, no se esgrime  
una *fac*a  
en presencia de los otros), del muro  
hacia afuera están las calles están  
sus petimetres y sus dandies y sus cholos,  
están  
las verdaderas *fac*as, los  
cuchillos de este mundo, la *fac*a  
se queda en casa.

Es  
la casa: el libro en el estante, el cuento  
por la noche, cortado  
por la *fac*a, por un muro  
de silencio:  
la *fac*a untando el pan  
de cada día.



# Capivara

---

Paula Abramo

**Recebido em: 14/06/2019**  
**Aceito para publicação em: 17/07/2019**

*A minha língua é um carpincho  
tenro  
e torpe. Cresceu longe  
de outros carpinchos  
num lago salgado  
com peixes de cálcio.  
Não curtiu-lhe o sol  
a face, não  
comeu capim  
na margem  
dos rios. A minha língua  
enrola, executa  
com exatidão os v  
e os ã. Nasaliza bem  
por ter amplas ventas  
para tanto. Mas  
do fundo do poço  
posso  
afirmar  
que nada disso adianta  
nem um pouco.  
Você  
não é  
daqui?,  
perguntam. Você  
é argentina?, inquirem.  
Você é gaúcha!, suspeitam. Na portaria  
daquele prédio cismam  
que eu sou russa.  
A minha língua, carpincho  
de estufa,  
sente vergonha, mergulha  
bem fundo, no fundo  
do lago calcário  
e come  
um taco de quelites.*

# En el cielo y en la tierra

---

José Javier Villarreal

Recebido em: 14/06/2019  
Aceito para publicação em: 19/07/2019

*lo que está en el aire, inminente.*

*Armando Freitas Filho*

## I

Tan cerca como la línea del horizonte. No importa dónde se esté, desde dónde se esté mirando, si se está mirando o no. El paisaje sufre una coloración, los cerros se difuminan, el azul –cierto azul– se impone, y da una sensación de vértigo, de irrealidad, a pesar de lo firmemente que estemos plantados. La línea del horizonte está ahí, pero no se alcanza. Entre ella y nosotros un mar que parece tierra o una tierra que parece mar o, ya de plano, las *Soledades*, de Luis de Góngora. Pero no hay tal lugar y, sin embargo, sí lo hay. Hay lugares que nos salen al paso, hay pasos que atreven lugares que nos deparan una experiencia, un suceso, que será una marca, una huella de vida. Pero en esos lugares también hay personas, cuerpos, rostros, voces, miradas, silencios, sonrisas, que nos involucran, que nos exigen. Serán familiares, serán ajenas, pero si se quedan, si horadan y traspasan, se volverán íntimas, necesarias; cicatrices o arrugas que conformarán un rostro: el nuestro. Aquí lo familiar y lo extraño se crispan y confunden, tienden a constituir un solo cuerpo, una cuerda de la cual nos cogemos, un lazo que nos sujeta y amarra, que nos sirve, que no nos sirve, que arrastramos o llevamos enrollado; que perdemos, y que un día, por la mañana, o por la tarde, o en la oscuridad de la noche, encontramos en el lugar menos pensado. Está ahí como un mueble, como una prenda o accesorio, como aquel regalo, el souvenir de aquel viaje, el recuerdo de la mascota que tuvimos, la mirada que nos acompañó tanto tiempo y vuelve, nos sale al paso, nos afecta y seduce, nos pone tristes o muy contentos, pero nunca indiferentes.

## II

Las imágenes aparecen, no llegan, surgen; son ausencias a nuestro alrededor. A veces las percibimos, las sentimos, las olemos, escuchamos o tocamos o gustamos o vemos en su implacable presencia; nunca dejan de ser ausencias, son la presencia de la ausencia y puede ser domingo, por la mañana, o lunes, por la tarde. Las fechas y aniversarios, aparentemente, no importan; las horas del día, si hace calor o frío, parece que tampoco; sin embargo, hay que dudar de todo esto, de tanta relatividad y azar que sólo nos confunden frente al hecho incuestionable de sus presencias. Las fotografías se pueden extraviar. Un día ya no están en el cajón de costumbre, cambiamos de cartera,

revisamos el correo, pero el servidor se ha cansado y las fotografías, los testimonios, se han borrado. La ausencia se materializa, adquiere cuerpo y caemos o subimos al estado de la melancolía; es entonces cuando empezamos a habitar –no ver– esos recuadros en blanco, esos paisajes que irán apareciendo en cualquier momento, al abrir una puerta o al cerrarla, al entrar o salir de una habitación. La realidad está ahí, pero –bajo la luz del “negro sol de la melancolía”– adquiere otro matiz, otra naturaleza: asume y conquista su expresión. El poema, entre tantas cosas, nos da el testimonio, la celebración del ágape, de ese *locus amoenus* que nos es imposible dejar de llenar, apilar. Vivimos llenos de fantasmas, de imágenes y presencias; somos el paso y el lugar, la mirada y lo visto. Por eso el canto y la celebración, por eso el hechizo del hacer.

### III

Una bruma nos envuelve. La sensación de estar solo, sin el otro, se agudiza, y traspasa el momento presente. Hay poemas y novelas que muestran esos estadios: las horas que parece se desplazan entre algodones, calladamente, en una asepsia que da miedo. Un pantalón arrojado sobre una falda, la penumbra de la habitación y la resolana afuera. Quasimodo habla del hombre solo, del rayo de luz, de la vida que nos va sitiando, acorralando. En situaciones así, tan del orden cotidiano, el hombre se descubre ensayando una expresión que delate, ofrezca, algo más allá del testimonio, que rasgue la densidad y permita la grafía del relámpago. El sentido da con el imaginario, con la expresión, que otorga el nombre en una acción transgresora y, paradójicamente, lúdica. Es todo tan en serio que cierto humor, entre las sombras, se desprende.

AMOR

*humor*

Diría Oswald de Andrade.

La expresión lo dice todo, lo señala con el cuerpo. La temperatura nos quema tanto con el fuego como con el filo de su frío. La piel se tensa, el ciempiés amenaza en el terreno de la fe; es el clavo, pero también el ángel que anuncia, la zarza en el desierto y la corona de espinas. Pareciera –en un momento dado– que las Escrituras recogieran el asunto, el motivo, la materia prima, que hace detonar el canto, un canto. Pienso en el “Cantar de los cantares”, ese epitalamio atribuido a la pasión de Salomón, pero cuya necesidad es tan anterior y, a la vez, tan presente. El carmen obedece a un principio de composición, a una serie de patrones que se van sucediendo, provocando una respiración que nos acerca al

cuerpo viviente que se nos ha vuelto la materia del poema. El que celebra se encuentra a merced; sólo alcanza a visionar los ojos de paloma de la amada bajo la sombra de su guedeja, la sonrisa mostrando sus dientes como ovejas preñadas, los collares que penden de su largo cuello y sus pechos como cabritillos gemelos pastando entre lirios. Hay un detenimiento, también una entrega y una aceptación; en ella todo se ha vuelto energía cuya polarización magnetiza el espacio de lo sagrado, el rito, que se distingue del mero suceder.

El hechizo –por boca del que canta– alcanza dimensiones propias de la epifanía, de la noticia que a todos compete. Estamos hollando el territorio de lo desnudo, de lo por forestar, del sigilo, del bulto, que se desplaza en una danza que llega al gesto de la coreografía. Es el verso desdoblándose en estrofas, estableciendo el espacio donde se muestra la dolencia o la gracia del que pronuncia y denuncia su expresión.

Hamlet está tan atribulado que ya no alcanza a leer el poema, sólo distingue las palabras sobre la hoja. El paisaje no tiene puntos de referencia, los nombres aún no han sido dichos, pero los seres ya están ahí poblando ese espacio, esa consecuencia que se impone a la historia misma. La anécdota se borra, pierde sus contornos, los datos escapan, pero las repercusiones, las sensaciones y certezas se adueñan y pueblan la otra historia, la que no termina de suceder. El poema, como ha dicho con tremenda claridad Charles Simic, no se hace con palabras; una palabra no tiene el alcance de la imagen poética, de la visión, que sólo el amor provoca. El poema se construye con frases, con golpes de voz, con compases y ritmos, con descripciones y comparaciones, con metáforas e imágenes, con exclamaciones, con la voluntad de entender el vapor de la sopa, el crujido del pan, el silencio que ya es distinto; ese nuevo lenguaje que dice Olga Orozco que no sabe, pero que ha de aprender:

y he oído en el pan que cruje a solas  
el pequeño rumor con que me nombras,  
tiernamente, en secreto, con tu nuevo lenguaje.  
Lo aprenderé, por más que todo sea un desvarío  
de lugares hambrientos,  
una forma inconclusa del deseo, una alucinación  
de la nostalgia.

#### IV

El lenguaje poético se aprende en el momento mismo que surge y nos presenta ese mundo que, antes de él, no existía, pero que ahora existe en nosotros; nosotros en él. No

hay otra forma; ante la emoción sólo la emoción puede incidir. De ahí la necesidad de la comparación, de la metáfora, de la imagen, de esa semántica de la expresión que se nos ha vuelto oxígeno, aire que respirar.

El silencio, por su parte, es un árbol frondoso lleno de pájaros que no cantan, que nos observan y vigilan. Están ahí y lo sabemos, nos sabemos envueltos en su mudez. El silencio revela, descubre; es decir, adecua la luz, la somete al paso de la revelación. El silencio nos hace volver, estar ahí donde ya no se está, pero lo que ya no está vuelve en el silencio, y bajo esta batuta –la del silencio– las voces ¿de dónde?, pueden concertarse, emerger como una isla rodeada de silencio: volverse canto. Son la sombra que nos cubre, la cesura que nos permite la bocanada para continuar la gesta; la pausa de la dubitación, la repetición siempre nueva de aquel que nos ve bajo el follaje de su vuelo. El silencio sobrevuela los versos, los define y subraya; desgasta la orilla, la modifica, y no siempre en armonía, ya que todo se nos ha vuelto “auténtica verdad”. La literatura, ese lenguaje cargado de energía, ha creado un universo donde lo verosímil deslava el tono de lo verdadero. El poema no admite otro horizonte donde compararse, donde sostenerse, del cual colgarse, que no sea su propia columna vertebral. El arte se nos vuelve cuerpo, respiración, miradas que nos sitúan en el corazón de la memoria donde sólo hay sujetos que, al verse, se reconocen y nombran, como se afirma en “Piedra de sol”, de Octavio Paz. “auténtica verdad”, de eso se trata como reconoce el narrador de *El viaje*, de Sergio Pitol.

La atmósfera puede crear un entorno propicio; el síntoma puede ser el rostro ido, la mirada perdida, las manos en reposo. Estamos ante la reflexión, no necesariamente se trata de una anagnórisis, pero sí de un fragmento de una larga y complicada historia que no cesa de crecer, de lanzar sus consecuencias en todo lo que toca y trastoca (quizás al asomarnos por la ventana veamos un mar de pinos bajo un cielo plomizo y una alfombra de nieve; quizá si nos asomamos de nuevo –por la ventana del hotel– sea una inmensa ciudad la que aparezca y un final aún muy lejano e incierto. Chéjov, al final de “La dama del perrito”, nos deja oír esa voz: “y para ambos estaba claro que hasta el final faltaba mucho, mucho, y que lo más complicado y difícil no había hecho más que empezar.” Traducción de Ricardo San Vicente).

Está la línea del deseo; esa carga que se desfoga en el disparo, en la explosión que se nos vuelve implosión. Hacemos un recuento. ¿Qué hemos visto? ¿En qué nos hemos detenido? El asombro se confunde con la gracia de lo recordado, de lo visionado. Estamos a merced de la lluvia, del sol, del calor o el frío. Estamos a merced y esto nos vuelve blandos, nos reblandece, nos vemos rodeados de nosotros mismos, de nosotros mismos en los otros, y los otros en nosotros mismos, y fluimos, nos acercamos al espejo, a la superficie, que nos refleja desde un fondo siempre inédito.

El fondo puede no existir, ser un lugar no sólo por explorar, sino ni siquiera comprendido por la imaginación. Entonces habrá que imaginarlo, que apasionarse por ese destello o por la mucha oscuridad que se derrama o aflora o surge desde esa dimensión que ahora nos ve y antes no lo hacía. O será que sí lo hacía, pero no éramos conscientes y no sabíamos y transitábamos por veredas y caminos como quien pasea por avenidas y plazas; es moverse sin conciencia, es no tenerla, no reparar, no poder nombrar, menos discernir; es no estar aunque, físicamente, dé la impresión de lo contrario. Pero esto se desmorona, se deshace: no hay memoria, vamos y venimos y en realidad no nos movemos o no dejamos de hacerlo y nada nos soporta. Flotamos sin conocer la órbita, las leyes, los impulsos y pausas que toda fuerza establece. De pronto, dejamos de ser y pasamos a ser. Los sujetos, que ya no son objetos, se reconocen y el tejido de las miradas trenza el manto de quien lo teje de día, pero ya no lo desteje de noche. Estamos de vuelta sin apenas haber partido.

Esto nos involucra con aquello que nos rodea. Así las sirenas aparecen en las ambulancias, en los cambios de turno, en los anuncios panorámicos. Las sirenas no sólo aparecen en las playas o en los arrecifes; éstas pueden surgir en cualquier momento y su presencia nos pasma, excita y fascina. Los dioses habitan entre nosotros, no siempre nos damos cuenta, pero las consecuencias son extremas y definitivas. Pound, en un misterioso poema, lo señala. Dice que tenemos que agradecer su paso, la hora en que nos tocó su presencia, sin importar las consecuencias de su irrupción. Pero no son los dioses los que nos tocan: es el amor, el eros, la máxima de la película *Solaris*, de Tarkovsky: “lo que un ser humano necesita es otro ser humano”; entonces “el gran teatro del mundo” se mueve, los engranes funcionan, las ruedas giran y la música de las esferas se produce, pero ¿por cuánto tiempo? No lo sabemos, no hay garantías; sin embargo, sucede, el hecho se consume y

Súbitamente se fue de mí.

(Escribe Pound)

No, venga lo que venga  
Hubo una hora iluminada por el sol y los dioses  
    más altos  
No pueden jactarse de nada mejor  
Que el de haber contemplado esa hora  
    cuando ésta pasó.



La gesta ha brillado, todo vuelve a su lugar, podríamos pensar que nada ha sucedido (la pátina del olvido es tan densa); pero hay resabios, destellos, de tal epifanía. El arte no se cansa de brindar pruebas; los poemas, tampoco.

Pero, ¿de qué trata el poema? El poema, nos damos cuenta que no habla de, presentifica una historia, sus consecuencias. El poema, en su respiración, en su disposición rítmica, tiene nostalgia por una oralidad, por ese canto que escapa del cerco de los dientes, como gustaban decir los protagonistas de la *Ilíada*; y si esa voz escapa de la boca, ésta pertenece a un cuerpo que se nos presenta de bulto; Luis Cernuda ya nos había dicho que el poema también se escribe con el cuerpo, y, por supuesto, tenía razón. El poema respira, se mueve y detiene; los versos nos lo señalan. Pero ¿de qué trata el poema? El poema trata de que lo ordinario, lo de todos los días, se nos vuelva extraordinario sin que por eso deje de ser ordinario, y en esto radica el lance, el riesgo, la avanzada, que provoca el poema en su receptor. La imagen que, inevitablemente, suscita en quien atreve.

Al llegar a este punto recuerdo –siguiendo a César Moro– que un poema es una carta que alguien espera con ansiedad; entonces el poema no sólo obedece a la urgencia de quien lo escribe, sino que navega las procelosas aguas de quien lo espera. Adam Zagajewski –en traducción de Xavier Farré– afirma que un poema es

una conversación en la que faltó la última palabra.

El círculo se cierra o se abre ya definitivamente. Podríamos hacer de cuenta que la noche es el espacio donde se escribe la carta. Quien redacta se encuentra muy lejos de su destinatario. Esta lejanía, que abarca ciudades, montes, desiertos, es un acicate, un impulso impostergable. Ahora bien, el destinatario duerme en otra ciudad, en otra calle, en otra casa, pero un día sabrá de esa carta, de ese canto que se profirió a la distancia; lo sabrá sin estar del todo consciente, pero, a la vez, y, paradójicamente, sin ninguna duda. Hay un poema de Ferreira Gullar que así lo canta:

lejos  
lejos de mí  
en el corazón de São Paulo  
duermes a esta hora  
(cuatro y quince de la mañana)

Con tus negros cabellos.

Si nos acercamos nos daremos cuenta que todo duerme en la noche inmensa; todo duerme “menos tu nombre”, diría Paulo Leminski. Estamos ante la contundencia de una carta que llega y lo expone todo, porque en dicha carta se produce una conversación altamente necesaria. Hay un uno y un dos que se necesitan en dicho diálogo, un equilibrio, una línea del horizonte que ha sido quebrada y necesita resarcirse. El que escribe espera y el que espera escribe, pero no se tocan, se funden en una comunión cifrada por el encuentro del poema y su lector, en una transustanciación gracias a esa misteriosa y última palabra que no se dijo, pero se espera.

## V

Seguimos la huella, vamos en pos de la pieza, del gesto o la mirada, de esa mano que tomó la nuestra y vemos cómo el panorama se va llenando de sombras, de mudos diálogos, que nos apresan, que inundan el pecho de tal forma que nos hacen suspirar, sacar el aire, dar la bocanada, la misma de la piscina, del día de campo, del cuarto cerrado o del final del verso. Estamos a mitad de la noche y vemos, en la frontera, al caballo muerto y pensamos, junto con Gironde, que se trata de un ángel, pero no lo es, pero sí lo es y nos empecinamos, no damos tregua, adelantamos la hora, apresuramos el ritmo y quedamos maravillados, de piedra, como Adamastor; pero Adamastor callaba, nosotros no. Estamos justo en el borde, al filo de la playa, y vemos los cuerpos, las sirenas, el vuelo del ave abriendo la grieta con su graznido y nosotros no volamos, pero sí escuchamos y vemos. El milagro se realiza. Lo ordinario se ha revelado como extraordinario. Estuvimos ahí y ya no somos los testigos, sino los protagonistas de aquello que se canta en el poema.

## VI

Cambiamos de escena y todo cambia. La luz ha cambiado, el temblor ha cambiado, el paisaje que se ve –o se cree ver por la ventana– ha cambiado, el café en la taza, el vaso de agua, la servilleta, la mesa, la silla, han cambiado; todo tiene urgencia por expresarse y es entonces cuando la escena enmarca el bulto del monólogo, de la impronta. Si ésta es sentenciosa y reposada estaremos ante un monólogo lírico; se contará, se dirán cosas graves que han pasado, que vimos pasar, que nos afectan, pero no llegan a derruirnos, no nos obligan a “abrirnos por el centro”, sólo prestamos oídos, somos los sobrevivientes que ofrecerán la exacta relación de los pecios del naufragio. Pero qué tal si todo sigue cambiando, si la luz ya es otra, y otra, y otra más, y así con todo lo que nos rodea. ¿Qué pasa en esa combustión perene? Pasa que no cesa, no descansa; entonces el monólogo

dramático se adueña del claro del bosque, de la punta del peñón, del puente de mando, del café que ya no es café, de la ciudad que ha dejado de ser tal para dar paso al territorio de lo íntimo y decisivo. El monólogo dramático conlleva, somos parte de su fonética, habitamos en sus metáforas e imágenes, somos la materia de la combustión: la leña y la carne, la ansiedad con que se inicia el fuego del sacrificio, el acto del rito. De nuevo la pareja y su reflejo. El hombre se levanta, va y viene, no se puede estar en paz porque ya ha reconocido, fragmento a fragmento, el cuerpo de Esplendor (estoy de nuevo en *El mono gramático*, de Octavio Paz) y ésta –Esplendor– no se repite en cada cuerpo; al contrario, se yergue en su implacable diferencia. Pero la implacable diferencia se perfila gracias a la voluntariosa, pero inexperta mano de la hija del alfarero de Corinto; se dibuja –ahora– en la pared el cuerpo del otro, del amado, que no se concluirá porque el amor, de poner sitio, pasa al asalto. Lo dice así Ives Bonnefoy en excelente traducción de Elsa Cross de *Las uvas de Zeuxis*: “Ella no tenía más proyecto que recordar una forma. Y se pone a imaginar, a sentir, a soñar. Ah, y está muy bien, ¡por un momento! Del cual resultará toda la historia del dibujo, incluso, toda la de la pintura. Pero es necesario volver al trabajo, el tiempo apremia, pronto habrá partido aquel de quien la muchacha quiere tanto preservar la memoria. ‘¡No te muevas, por favor!’

¡Vaya, pues! Él toma entre sus manos esa mano de artista en ciernes, le extiende los dedos, suavemente, pone el trozo de tiza sobre la mesa cercana, allí donde reposa la lámpara que arde a través de los siglos.” Umberto Saba –en versión de Guillermo Fernández– lo dice en una monodia que por su rigor y puntería nos deja bajo la luz del asombro:

vuelvo a encontrarte  
en la abeja y en todas  
las hembras de todos  
los mansos animales  
que acercan a Dios;  
jamás en otra mujer.

Lo fugaz se adueña de la habitación y sólo “lo fugitivo permanece y dura”, como Quevedo bien nos ha señalado. El sujeto se queda suspendido de la ausencia del otro cuerpo. El poema no tiene otro acento, no hay coartada; lo vivido se remansa y palpita; no nos rodea, no nos amenaza: nos habita y surge de nosotros como el magma del volcán; es un porque sí que atiende a una historia, larga o breve, pero siempre intensa. El poema no tiene otro asidero que no sea la indiscutible urgencia de su suceder. La escena siempre es otra y la fotografía duele porque nos dolemos en ella como el ser vivo que es frente a nuestros ojos que han visto aquello –sólo aquello– que les estaba destinado contemplar.

Las ausencias nos rodean, los dioses pasan ante nosotros y nos rozan en no tan muda complicidad. La epifanía desata sus amarras y contemplamos. La realidad se articula en los frutos del sacrificio, en la espiral de humo que sube al cielo. ¿Qué más eterno que una nube? ¿Más brutal que un cielo despejado? La adolescente pasa y vemos “un friso de antílopes”; nos dirá Mario Quintana. El apasionado puebla el mundo y podemos ver al otro como la divinidad lo ve, al decir de Borges. Acceder al poema es contemplar el reflejo de la caballería en la superficie donde el espíritu planeó. No hay duda, estamos hablando de las cosas de la tierra, de las cosas que suceden en la tierra y pueblan el cielo.

(2012)

# Entrevista

---

Maria Alzira Brum

Recebido em: 10/07/2019  
Aceito para publicação em: 19/07/2019

**Cerrados**– Para começar, uma pergunta direta sobre a situação de escritora dividida (ou multiplicada) entre Brasil e México. Desde quando você transita e escreve entre os dois países? Como essa condição interfere na sua produção, principalmente a mais recente?

**Maria Alzira Brum**– Mais que entre dois países gosto de pensar em estar entre, ou seja, numa situação de aprendizagem constante. O México, como um patrimônio cultural a ser vivido, expandido, incorporado, no sentido mesmo de ter neste lugar, físico e simbólico, meu corpo, e meu corpo criativo, passou a existir em 2008. Antes disso, eu morei na Espanha e desde a adolescência tinha muito interesse nos processos que configuram a “América Latina” como um lugar de encontros conflitantes de diferenças conectadas por um idioma, o espanhol, que se tornou transversal. O espanhol hoje, por ser falado em tantos países e tantos matizes, funciona como uma transversalidade por onde passam elementos de culturas originárias, do barroco, de expressões como o *spanglish*, o “*portuñol*” e uma ampla gama de elementos e alcance em termos de territórios e falantes. O chamado *boom* da literatura hispana levou esta condição ao mercado, utilizando uma rede de difusão formada pelas universidades, pela imprensa e pelas instituições. Criou com isso um “nicho” chamado “literatura latino-americana”. Embora tenha recebido influência, principalmente, de alguns escritores do *boom*, minha reflexão-ação nasce permeada pelos meios digitais e pelas diferentes configurações de apropriações, usos e compartilhamento da ficção e da literatura em geral e, claro, pelo fato de ter sido educada no ambiente da brasilidade, ou seja, numa convergência de valores, estéticas, costumes em parte convergentes e em parte divergentes da tradição hispana, mas com conexões com esta. Então dividida e multiplicada define mais ou menos não apenas minha condição, como pessoa, escritora, pequena pensadora, como também talvez a condição de todos nós numa sociedade ao mesmo tempo muito segmentada e dividida como conectada. Morar parte da minha vida no México interfere principalmente na minha produção no sentido de que não acredito em literatura nacional, mas em literaturas num sentido muito amplo, de saberes e práticas que concebem o texto como transversalidade. A criação, dizem, sempre se dá numa língua estrangeira. Barthes já chamou a atenção para isso quando falou na “morte do autor”. Pessoalmente, eu me sinto muito agradecida por ter tido a oportunidade de realizar no México, e na América hispana, um trabalho que não consegui fazer no Brasil por muitas razões. Agradecimento, afeto, sensação de acolhimento. E, ao realizar ali uma obra, ter a possibilidade de aprender, construir um mundo, literal e literário. Então, além de dividida e multiplicada, podemos falar em novas conexões, novas sinapses. Em mudar conceitos arraigados, como o de literatura nacional como um nicho de mercado ou uma marca. No México construí minha escola, no sentido grego, a Oficina-Laboratório de criação e desenvolvimento de textos, que já completou 6 anos e passou por diversas fases. De fato quem fica na escola sou eu, sou eu que permaneço no lugar de aprendiz. E fico feliz, por exemplo, por estar respondendo esta

entrevista em Portugal, convidada para um encontro de escritores em que apareço no programa como sendo do México. Claro que não substituímos identidades. É muito mais complexo que isso, misturamos, sobrepomos, reconstruímos. Nem acredito na identidade ou no identitário. Meu pensamento vai sempre em direção às conexões, às misturas, aos processos e não ao fixo, ao acabado e definido. Escrevo meus textos às vezes em português, às vezes em espanhol. Seja como for, o resultado é uma montagem de elementos linguísticos, biográficos, inventados etc. E, sem dúvida, o que me interessa mais é o gesto de montar, de transformar.

**Cerrados**– Ao ler algumas das resenhas aparecidas no México e no Brasil sobre seu primeiro livro de ficção, *A ordem secreta dos ornitorrincos* (2008), é possível perceber uma clara diferença na forma como a obra foi recebida num país e em outro. É possível lançar alguma hipótese sobre essa diferença? Acha que ela pode ser um sinal do distinto papel que exerce a crítica literária num país e em outro?

**Maria Alzira Brum**– Também percebo esta diferença, mas não tenho uma hipótese acabada. Talvez o fato de que haja mais países em que se fala e usa o espanhol faça com que os leitores estejam acostumados a uma variedade muito maior de modos de fazer literatura. Isso pode fazer com que haja mais capacidade de aceitar com naturalidade diferentes tipos de literatura. O fato de eu não fazer o que estava na moda no Brasil na época (estar na moda é terrível, uma forma de se cristalizar. As modas passam, a gente usa algo mas segue. Prefiro ser contemporânea), não saber fazer blogs nem me autopromover e não ter um diálogo produtivo-criativo com os grupos mais influentes de escritores e críticos, apensar de conhecer a maioria deles e manter relações amigáveis, pode ter influenciado também. Seja como for, tenho uma dificuldade com o que chamo de corporação literária, o mercado e a autopromoção. Quem promove meus livros em espanhol é uma rede afetiva e de aprendizagem mútua. Talvez as coisas que escrevo não agradam aos que dominam os espaços cada mais reduzidos da literatura de mercado e oficial. Talvez, talvez, talvez. Só recentemente tenho conseguido isso no Brasil, por exemplo, com a criação e realização de eventos como o “Américas transitivas”, em 2017, que expôs uma série de questões e processos a partir de uma perspectiva aberta e que serviu, ao mesmo tempo, como experiência de aprendizagem para os criadores-curadores. Seja como for, o que faço é para esta rede. Vou construindo um mundo em que gosto de estar.

**Cerrados**– No bilíngüe *Amostra tátil*, de 2017, o primeiro fragmento do livro leva o título de *Jardines en casa ajena: experiencias y experimentos en literatura y bilingüismo*.

Nele, há uma afirmação, em determinada passagem, a respeito da importância das redes de interlocução, inclusive digitais, para além do que é denominado como mecanismos tradicionais de autorização. Como pensa a importância desse tipo de rede diante das estratégias massivas de produção do mercado literário?

**Maria Alzira Brum** – Acho que em 2005 escrevi, com Hernani Dimantas e João Winck, um artigo em que falávamos que a internet potencialmente continha ao mesmo tempo a possibilidade do totalitarismo e de uma sociedade mais horizontal em termos de comunicação. Seja na internet ou fora dela, apostei e aposto, sem criticar quem faz de outro jeito, nas redes afetivas, nos interesses compartilhados e na possibilidade de conversar com diferenças usando como transversalidade não ideias pré-concebidas, mas ideias co-criadas nos processos de convivência. É complicado opor ou ingenuamente pensar numa substituição de modelos. O progresso, como linearidade progressiva, é uma metaficção da modernidade. Eu me interesso e sigo a macropolítica, sou de esquerda no sentido que talvez Deleuze haja explicado bem, mas meu foco está nas micropolíticas. Tudo muda, tudo se conecta. E nós somos conexão. Estamos em rede com os humanos, animais, objetos, com o universo todo. E desde este lugar pequeno acho que posso mudar e mudar-me. Quanto ao mercado literário hoje, é muito mais complexo porque convivem diferentes modelos. Também há muitíssima produção em relação ao que se pode consumir. Alternativas como micro-tiragens, livros de autor, entre outras, tentam viabilizar a questão do valor do livro como objeto de troca. Acho que a questão do valor e da troca de objetos tem um enorme significado para nós e que é urgente substituir o modelo vigente, baseado na destruição de recursos, potencialidades e futuro. Por isso opero em rede, as soluções, embora imperfeitas e parciais, estão nascendo destas conexões. Não defendo o livro de papel como único suporte inteligente ou possível para a continuidade da criação escrita ou com a palavra. Esta posição tem muito de conservadora, no sentido de que se sustenta na crença imposta pela modernidade. Pode ser que seja válida, mas as coisas mudam e, sem otimismo ingênuo, cabe questionar a máxima aristotélica de que toda mudança é para pior.

**Cerrados**– Em *Ensaio para não morrer na praia (fragmentos)*, também de 2017, é possível ler: “Problema: certa noção, bastante difundida, de que desde o latino-americano, e também desde o ‘feminino’ ou outras perspectivas de classe, gênero, aparência, idade cronológica, não se pode criar pensamento, ou seja, construir teorias, ou em linguagem acadêmica, métodos e paradigmas”. Sugere-se ali substituir este “problema” por “outro problema”. Em vista da formulação de uma poética literária própria, em que radica a sua opção por fugir das classificações assentadas? Em que medida noções como as de “latino-americano” ou “feminino” se opõem às suas propostas estéticas?



**Maria Alzira Brum** – As categorias não são rígidas. Quanto tomamos um ponto de vista, excluimos outros, que também são válidos. Somos muitas coisas ao mesmo tempo e a prática da literatura é uma forma de mexer com outros eus possíveis e mesmo, ou principalmente, não eus. Mas não se opõem. São tão conflitantes como complementárias. E a proposta estética é também mutante. Ela existe principalmente para o leitor, a leitura é um ato criativo. Coincido com você no sentido de que o que faço não reafirma identidades, clichês, modos estabelecidos de fazer ou entender literatura. Vou pelo erro, pela errância também. É um projeto? Uma proposta? Um estilo? Talvez, talvez, talvez. Mas sinto mais como um caminho.

**Cerrados** – A figura da travesti, que aparece também em *Ensaio para não morrer na praia (fragmentos)*, poderia ser lida como uma metáfora da condição híbrida do escritor entre países e gêneros?

**Maria Alzira Brum**– Poderia sim. Para mim o gênero é só a maneira como o texto se veste para ir a determinado lugar. Porque um texto é principalmente uma virtualidade. O travesti é uma figura recorrente em meus textos (*A Ordem Secreta dos Ornitorrincos*, *Ensaio para não morrer na praia* (do qual só se publicaram fragmentos), *O sonho da jaula própria* (em processo). Assim como os gêmeos, os animais e outros. Acho que aparecem como forma de abordar as potencialidades, as virtualidades, mais além do conceito de gênero, personagem, narrador, autor etc.

**Cerrados**– Pediria para você comentar um pouco sobre a importância da sua estadia na Residência de Artistas Iberoamericanos na cidade do México, entre 2009 e 2010, e sua relação nesta ocasião com Mario Bellatin.

**Maria Alzira Brum**– Mario Bellatin me apresentou México, me levou até lá em 2008. Ele é superimportante para mim. Seu ponto de vista marcou e continua marcando uma trajetória. Eu lhe sou imensamente grata. Quanto à bolsa para criadores iberoamericanos, foi em 2009 e foi uma oportunidade para escrever um livro que ficcionalizava aspectos do México e da própria convivência de 40 artistas, cada um com um projeto, uma visão e um ponto de partida diferentes num coletivo montado pelos organizadores. Esta experiência gerou *Novela souvenir*, um texto muito performático, que eu gosto muito, porque revive a cada lançamento, como uma celebração que se repete mas que a cada vez é diferente. Brinquei aí com os temas da festa, do eterno retorno, do tempo. De fato estas duas experiências, trabalhar e conviver com Mario Bellatin e, depois, com diversos criadores iberoamericanos, marcaram muito minhas primeiras experiências com o México.

**Cerrados**– Como vê hoje a situação dos círculos de interlocução entre os escritores brasileiros e mexicanos nos dois países? Para onde pende a balança em termos de interesse e conhecimento? Quais novos autores e agentes chamam a sua atenção?

**Maria Alzira Brum**– Há diferentes mediadores que atuam no sentido de promover obras: academia, mercado, editoras, os próprios autores, que se reúnem em redes pela internet e também presenciais, o Estado. Estas maneiras de intermediar convivem e definem o que vai ser lido, conhecido, quem será convidado a este ou àquele evento. Às vezes coincidem, na maioria das vezes não. Aí intervém a questão do poder político, intelectual, econômico, mas também a capacidade dos mediadores “independentes” (o termo é impreciso, mas serve provisoriamente). No caso mexicano o Estado ainda define muito o que vai ser conhecido fora do país. O peso do Estado brasileiro é bem menor. A academia tem mais peso. Não dá para dizer para que lado pende a balança. Penso que a tendência é que se mantenha esta multiplicidade de meios, dos mais tradicionais aos mais exóticos. E que isso é positivo, porque os que “não estamos” também estamos. Cada literatura cria sua própria maneira de chegar a um leitor.

**Cerrados**– Qual a importância da sua atividade tradutória do ponto de vista criativo? Em que medida tradução e criação se complementam para você?

**Maria Alzira Brum** – Embora sejam atividades diferentes, escrever é também traduzir em “outra língua” reflexões, momentos, paisagens internas e externas. A diferença está principalmente em que quando se traduz o outro, aquele que escreve já está lá. É necessário incorporá-lo de alguma maneira, entrar em seu ponto de vista. Traduzir também é uma ferramenta para entender como funcionam os processos de criação de cada obra. No meu caso, especialmente, é parte da minha formação. Embora isso seja cada vez menos frequente.

**Cerrados**– Você poderia falar um pouco sobre as oficinas literárias que você costuma ministrar? Qual é o princípio que norteia seus interesses nessa área?

**Maria Alzira Brum** – Comecei oficialmente com a Oficina–Laboratório de criação e desenvolvimento de textos há uns seis anos. Nesta época sonhava repetidamente que tinha que voltar à escola. Embora os sonhos fossem diferentes, a situação que colocavam era a mesma: voltar à escola. Nesta época também sentia a pressão econômica. Eu nunca quis ter emprego fixo e isso, embora tenha me dado experiências valiosas, era fonte de

instabilidade. A oficina surgiu com o objetivo de ser minha escola no sentido grego. Comecei com experiências com livros coletivos. Nestes trabalhos coletivos. Nestas oficinas criávamos, escrevíamos, ilustrávamos, ilustrávamos editávamos livros artesanais ou semiartesanais. Nestas experiências, as contribuições dos participantes passavam por várias intervenções. A minha definia o resultado final como uma das possibilidades literárias e editoriais do material. Então, além de um exercício de valorização das experiências, da criação e das habilidades de cada participante, o resultado era uma obra a várias mãos que, para os que desejassem, funcionava como uma “oficina”, na medida em que não apenas possibilitava uma experiência com a autoria e o processo de feitura do livro como dava ferramentas para uma compreensão do texto literário mais além de gêneros ou clichês. Comecei depois a assessorar trabalhos individuais, um híbrido de psicanálise com orientação de tese (embora muito diferente tanto de uma quanto de outra). A partir de cada ideia ou material, criávamos um método ou programa que incluía leituras, contato com modos de criar não literários e até exercícios de meditação e concentração. A cada projeto correspondia um material e um “método” diferente. A partir do trabalho com Julia Wong, escritora sino-peruana, mudei a orientação da oficina. Hoje está dirigida à discussão e criação em diálogo com artistas com trajetória. Acabamos um projeto com o artista visual e escritor uruguaio Rafael Juárez e estamos trabalhando a 4 mãos um livro ou objeto estético com Dani Umpi, multiartista também uruguaio radicado na Argentina. Todos saem da oficina ao terminar os projetos. Eu fico. De certa maneira sou a criança que continua sempre na escola. Considero que tudo o que faço se inclui nesta escola, por exemplo, os cursos autorais que dou em universidades, as performances etc. Não sonhei mais que tinha que voltar à escola. Continuo nela, mas de uma maneira criativa, como caminho.

**Cerrados**– Por fim, o ano passado você publicou (*Gx2*) *Realidade Total*. Como esse romance dialoga com sua produção ficcional anterior, e especificamente no que se refere ao tipo de poética híbrida e sincrônica que você vem construindo desde seus primeiros títulos?

**Maria Alzira Brum** – A produção e a edição não correspondem a etapas. No meu caso posso levar anos trabalhando em projetos diferentes ou juntando anotações, imagens etc. para formar conjuntos intercambiáveis entre si. Cada livro pode combinar-se com os outros, misturar-se e inclusive repetir fragmentos. Mesmo quando se trata de ensaios ou textos teóricos, talvez esta seja minha marca. (*G x 2*) *Realidade Total* é um jogo com a loucura, com a própria literatura entendida como a proposta de uma charada. E também uma forma de abordar a loucura, a arte conceitual e utilizar objetos, valores e elementos populares como centrais no processo de linguagem e não apenas como referências

temáticas ou sociais. Diferentemente da literatura hispana contemporânea, eu uso muito o humor, mais comum na literatura brasileira e na hispana mais antiga. Como em todos os meus textos, trabalhei muito composição, montagem. Meu processo criativo não passa só pelo literário. Embora o resultado seja um texto, eu considero que é mais um jogo de armar em que os leitores e leitoras são cúmplices criativos. Não faço entretenimento, mas proponho que brinquemos e joguemos. Não escolho este modo de fazer. Seja como for, de outra forma a escola, ou o caminho, seria muito chata.

Brasília–Cidade do México–Madri  
junho de 2019.

