

Organizadoras deste número

Iolanda Vasile
(Instituto Camões/Universidade de Oeste de Timișoara)

Luminita Vleja
(Universidade de Oeste de Timișoara)

CALIGRAMA

REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS

V. 23 - N. 3
Set.-Dez. 2018

ISSN 0103-2178

CALIGRAMA	Belo Horizonte	v. 23	n. 3	p. 1-127	set.-dez. 2018
-----------	----------------	-------	------	----------	----------------

COMISSÃO EDITORIAL

Aléxia Teles Duchowny
Anna Palma
Larissa Santos Ciríaco
Laureny Aparecida Lourenço da Silva
Maria Juliana Gambogi Teixeira

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria Chiarini (UFMG)	Maria Célia Lima-Hernandes (USP/CNPq)
Célia Marques Telles (UFBA/CNPq)	Maria del Carmen Daher (UFF/CNPq)
César Nardelli Cambraia (UFMG/CNPq)	Maria Eugênia Olímpio de Oliveira (UFBA)
Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)	Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)
Graciela Ravetti (UFMG/CNPq)	Maria Maura Cezario (UFF/CNPq)
Haydée Ribeiro Coelho (UFMG/CNPq)	Mariangela Rios de Oliveira (UFF/CNPq)
Ida Lucia Machado (UFMG/CNPq)	Martine Kunz (UFC)
João Bosco Cabral dos Santos (UFU)	Mirta Groppi (USP)
Leda Maria Martins (UFMG/CNPq)	Pedro Ramos Dolabela Chagas (UESB)
Leila de Aguiar Costa (UNIFESP)	Raquel Meister Ko. Freitag (UFS/CNPq)
Leonardo Francisco Soares (UFU)	Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)
Lilián Guerrero (UNAM)	Roberto Mulinacci (U. degli Studi di Bologna)
Lineide do Lago S. Mosca (USP)	Roberto Vecchi (Univ. degli Studi di Bologna)
Lúcia Castello Branco (UFMG/CNPq)	Sara Rojo (UFMG/CNPq)
Lúcia Fulgêncio (UFMG)	Saulo Neiva (Université Clermon Ferrand II)
Magnólia Brasil (UFF)	Sebastião C. Leite Gonçalves (UNESP-SJRP/CNPq)
Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP/CNPq)	Sérgio Romanelli (UFSC)
Márcia Arbex (UFMG/CNPq)	Silvia Inés Cárcamo de Arcuri (UFRJ)
Márcia Paraquett (UFBA)	Vera Lúcia de C. Casa Nova (UFMG/CNPq)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG)	Walter Carlos Costa (UFSC/CNPq)
Maria Antonieta A. de M. Cohen (UFMG/CNPq)	

Secretaria: Stéphanie Paes

Projeto de capa: Philippe Enrico

Formatação: Alda Lopes

Revisão: Cambará Edições, Marcos Alexandre dos Santos, Marina Lilian Pacheco, Stéphanie Paes

Revisão de inglês: Marina Naves e Raquel Rossini

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: revista de estudos românicos, v. 1, dez. 1988 - . Belo Horizonte, MG :

Faculdade de Letras da UFMG

il. ; 22cm

Título anterior: Estudos românicos, 1981-1985, n. 1-3.

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan/jun. 2010

Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018

ISSN: 0103-2178

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais / Brasil
Sala 4003 - Fone: (31) 3409-6009
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Literaturas póscoloniais em línguas românicas: o porquê deste número temático

Postcolonial Literatures in Romance Languages: Why this Special Issue

Iolanda Vasile i

LITERATURAS PÓS-COLONIAIS EM LÍNGUAS ROMÂNICAS

PARTE 1

Descolonização literária na crônica “A cabeça de Salomé”, de Ana Paula Tavares

Literary Decolonisation in the Chronicle “A Cabeça de Salomé” by Ana Paula Tavares

Vincenzo Cammarata 7

Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala en El pez de oro de Gamaliel Churata: noticia de una polémica

Garcilaso de la Vega and Guaman Poma de Ayala in El Pez de Oro by Gamaliel Churata: Report of a Controversy

Meritxell Hernando Marsal 25

Colonias sin metrópolis: neoimperialismo y barbarie en Gracias de Pablo Katchadjian

Colonies Without Metropole: Neoimperialism and Barbarism in Gracias by Pablo Katchadjian

Adolfo R. Posada 47

Prelúdio a um genocídio: memória, rumor e teor testemunhal na narrativa de Scholastique Mukasonga <i>Prelude to a Genocide: Memory, Rumor and Testimonial Content in the Narrative of Scholastique Mukasonga</i>	
Adriana Cristina Aguiar Rodrigues	63

Mapear os significados contestados da identidade nacional angolana através da literatura pós-colonial <i>Map the contested meanings of Angolan national identity through postcolonial literature</i>	
Carolina Barros Tavares Peixoto	83

Être ou ne pas être post(-)coloniale : le cas de la littérature des intrangers <i>To Be or Not to Be Post(-)colonial : The Case of the Literature of the Intrangers</i>	
Ioana Marcu	99

RESENHA

SOLA, María Soler. <i>Campos de la memoria: el testimonio de Primo Levi y Max Aub</i>. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2016. 257 p.	
Raluca Ciortea	125



A P R E S E N T A Ç Ã O

Literaturas pós-coloniais em línguas românicas: o porquê deste número temático

Postcolonial Literatures in Romance Languages: Why this Special Issue

Iolanda Vasile

Instituto Camões, Lisboa / Portugal

Universidade de Oeste de Timișoara, Timisoara, Timis / Romênia

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

iolanda.vasile@gmail.com

1 Sobre o colóquio

O primeiro número do dossiê temático “Literaturas pós-coloniais em línguas românicas”, que aqui apresentamos, é um dos resultados do colóquio internacional homónimo, que teve lugar na Universidade de Oeste de Timișoara, na Roménia, em 15 de maio de 2018. O colóquio foi organizado pelo Centro de Língua Portuguesa do Instituto Camões na Universidade de Oeste de Timișoara e pelo Centro de Estudos Românicos da mesma Universidade em parceria com o Projeto *BLEND: Desejo, Miscigenação e Violência: o presente e o passado da Guerra Colonial Portuguesa*,¹ coordenado pela professora Maria Paula Meneses no Centro de Estudos Sociais, laboratório independente da Universidade de Coimbra. As línguas de trabalho no colóquio foram o português, o francês e o espanhol que, apesar da sua carga hegemónica enquanto línguas imperiais, ainda se mantêm na periferia nos campos dos estudos

¹ A página do projeto pode ser consultada em: <https://ces.uc.pt/projetos/blend/>

póscoloniais e literários, sobretudo se comparados com as teorias póscoloniais desenvolvidas no mundo de língua inglesa.

Como o nosso desejo era ter um número bastante diverso, que pudesse representar o maior número possível de espaços póscoloniais, para além dos trabalhos apresentados no colóquio, escolhemos abrir uma chamada para artigos. Os artigos propostos acabaram realmente por enriquecer o debate, questionando o próprio campo dos estudos póscoloniais e a sua empregabilidade em vários espaços e temporalidades. No mais, os artigos também introduziram o debate sobre o giro decolonial na América Latina. O grande número de artigos recebidos permitiram a existência de dois números, ambos a serem publicados pela *Caligrama*. Por isso, para além do presente número, um segundo número temático será publicado na primavera de 2019.

Os artigos que abaixo apresentamos debatem em profundidade uma série de questões transversais para os chamados estudos póscoloniais, enfatizando o seu caráter interdisciplinar, que, ao indagar problemas locais, tocam igualmente o global e o transnacional.

O objetivo deste número foi estabelecer um espaço comum de diálogo entre investigadoras e investigadores provenientes de várias geografias – América Latina e Europa, cujos interesses se debruçam nos estudos póscoloniais em diferentes espaços de fala (português, espanhol e francês).

A escolha desta forma de escrita sem hífen é intencional e vai na senda do pensamento da Anne McClintock, onde o “pós” no póscolonial expressa uma história híbrida, não linear, não eurocêntrica e esbranquiçada, tanto no que diz respeito ao “desenvolvimento linear” do tempo, imposto pelo colonialismo e a modernidade europeia (MCCLINTOCK, 1992; MENESES, 2008), como também através do questionamento de conceitos inventados nas academias europeias e norte-americanas para definir espaços antes colonizados pelos próprios (HENRIQUES, 2016). Esta crise de conceitos, e o próprio espaço póscolonial, pode ser reapropriado através das várias leituras críticas do colonial e dos seus contínuos desdobramentos no presente. Impõe-se a saída do binarismo colonial/póscolonial, tanto em termos conceituais, como também cronológicos e geográficos (metrópole/colônia), pois trata-se, obviamente, de geografias múltiplas e temporalidades que respondem ao outro entendimento do sistema-mundo, que teria no cerne a invenção

do mundo a partir do Sul Global,² assim como também exemplificado pelos artigos deste número.

Os temas que perpassam este número começam com os espaços póscoloniais angolanos e o papel da mulher, enquanto protagonista e autora, na construção duma contra-memória capaz de realizar a descolonização literária (CAMMARATA, 2018). O cânone literário nacional latino-americano é novamente questionado através da presença indígena,³ vinculada, no contexto andino, à questão da língua – castelhano *versus* quechua e aymara (MARSAL, 2018). Depois, passando a temporalidades mais recentes, a “barbárie imperialista”, a partir da Argentina, fala sobre “a descolonização como processo violento de emancipação” (POSADA, 2018, p. 51). O papel da história, da memória e do esquecimento são salientados ao falar sobre o genocídio ruandês (RODRIGUES, 2018). A identidade nacional, a construção da nação, a cidadania e as suas várias representações de pertença são retomadas através do romance histórico angolano (PEIXOTO, 2018). O número encerra com os espaços póscoloniais magrebinos, através da interpretação de obras de escritoras magrebinas radicadas na França (MARCU, 2018). A literatura de *intransgers*,⁴ descendentes da colônia e escritores da periferia, fecha ciclicamente o número, voltando a questionar o cânone

² O Sul Global se constrói em oposição com o Norte Global e mostra a divisão do mundo em função dos polos não geográficos de poder, onde o Norte coordena, através do poder económico, o “progresso, desenvolvimento e os avanços”, entendidos em termos de superioridade tecnológica, económica e epistémica, onde qualquer outro conhecimento é invalidado como inferior e subalterno, portanto descartável, e ultimamente, apropriado.

³ É fulcral, ainda mais quando se trata dos estudos póscoloniais, fazer a distinção do uso da palavra “indígena” na América Latina, por comparação com o seu uso no continente africano. “Indígena”, no contexto latino-americano, refere-se às populações originárias do continente. No continente africano, a palavra “indígena” tem uma conotação pejorativa, assim como empregada pelos estados coloniais, que, por oposição com o “colono”, viam no “indígena”, a população local “não civilizada”, que precisava ser instruída nos “costumes europeus”. Esta hierarquização de base fenotípica foi em tanto mais visível no colonialismo português que em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau pôs em prática o “Estatuto do Indigenato” (1926-1961). No entanto, a classificação fenotípica mais notória no continente africano é o sistema do *apartheid* na África de Sul. Rodésia de Sul é um outro exemplo de Estado colonial regido pela minoria branca. São inúmeros os trabalhos que tratam em pormenor estas questões.

⁴ Os estrangeiros de dentro.

literário e as múltiplas identidades que compõem e pertencem aos espaços póscoloniais.

Deste modo, o presente número logra abarcar vários póscolonialismos, falando sobre as diversidades do termo através de nuances, de histórias e estórias que, a partir do lugar de fala, geram conhecimentos e questionamentos locais. São geografias, temporalidades, gêneros e cores distintos, que formam o *puzzle* do póscolonial escrito no plural, através de uma multiplicidade de vozes. E é justamente esta pluralidade de vozes nos vários espaços póscoloniais e, a partida, o indagar da existência de uma voz própria, com agência (SPIVAK, 1988), que muniu os estudos precursores aos estudos póscoloniais.

2 Sobre a teoria póscolonial

Nos anos 1970 surgem na Índia os *Subaltern Studies*, os Estudos Subalternos, como tentativa de reescrita da historiografia Sul-Asiática, considerada elitista. O passado ainda recente de um Estado-nação construído através dos compromissos politicamente necessários para forjar uma voz comum na luta contra o domínio inglês, aliado a um presente dominado por um capitalismo moderno, que reproduzia e mantinha as desigualdades do domínio colonial, constituíram um cenário propício para a emergência de novas discussões em torno da capacidade de auto-representação do (subalterno) indiano.

Em 1982, Ranajit Guha, aliado a outros oito acadêmicos indianos radicados no Reino Unido, Índia e Austrália, formaram o colectivo editorial para o primeiro número dos *Subaltern Studies*. Os artigos publicados transformaram-se numa forte crítica póscolonial, que engajou tanto o marxismo gramsciano, como o pós-estruturalismo, enquanto crítica do “humanismo” europeu e eurocêntrico. Contudo, tal como destaca Gyan Prakas, os estudos subalternos ganharam vigor na crítica póscolonial graças a uma combinação de inúmeros factores, tais como “Marxism, poststructuralism, Gramsci and Foucault, the modern West and India, archival research and textual criticism”⁵ (PRAKAS, 1994, p. 1490). A crítica dos estudos subalternos contesta a historiografia local, pois o propósito principal declarado era o de produzir análises históricas

⁵ Tradução nossa: “Marxismo, pós-estruturalismo, Gramsci e Foucault, o Ocidente moderno e a Índia, pesquisa de arquivo e criticismo textual.”

que visassem como sujeitos da história os grupos subalternos, conforme demonstram as palavras do próprio Guha:

We are indeed opposed to much of the prevailing academic practice in historiography...for its failure to acknowledge the subaltern as the maker of his own destiny. The critique lies at the very heart of our project (GUHA, apud CHAKRABARTY, 2000, p. 15).⁶

Com o passar do tempo, os debates encenados pelos Estudos Subalternos envolveram os seguintes conceitos e pares binários, apoiando-se também num discurso póscolonial: “ambivalência”, “geografia cultural”, descolonização, semi-colonização, pluralismo, identidade nacional, “relocalização”, eurocentrismo, “ocidentalização”, centro/margem, colonialismo/póscolonialismo, diferença/universalidade, local/global, etc.

É importante salientar que os *Subaltern Studies* ganharam ressonância em vários lugares do mundo, tal como atesta a fundação da *Latin American Subaltern Studies Association* em 1992. Esta extensão durou até 1998, quando a associação se dissolveu quase organicamente, pois os seus integrantes perceberam ter aplicabilidade limitada e elitista ao contexto latino-americano, que precisava de estudos mais situados, capazes de falar com e sobre as particularidades das complexas realidades do continente Latino-Americano. Como consequência, nos anos a seguir, nasceu o grupo *modernidade/colonialidade*, que através dos seus nomes mais exponenciais, desenvolveu conceitos como colonialidade do poder (QUIJANO, 1992, 2000, 2005, etc.), colonialidade do saber (QUIJANO, 1992; MIGNOLO, 2003, etc.) e colonialidade do ser (MIGNOLO, 1995; Wynter, 2003; MALDONADO-TORRES, 2007, etc.), entre tantos outros conceitos que ajudaram a estender e aprofundar os debates sobre póscolonialismos, descolonização, colonialidade e descolonialidade, possibilitando a abertura de “articulações na diferença” (FERREIRA, 2016, p. 162).

⁶ Tradução nossa: “Nós nos opomos, de facto, à maioria das práticas correntes académicas na historiografia.... por causa do seu falhanço em reconhecer o subalterno como fazedor do seu próprio destino. A crítica assenta justamente aí, no cerne do nosso projeto.”

Nesta tentativa de pensar póscolonialismos situados,⁷ no espaço de fala portuguesa é notável o artigo “Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity” (SANTOS, 2002), que, para além de abarcar as duas visões de interpretação do “pós”, em chave atemporal e crítica, descentraliza o já elitista e norte-americano centrado “póscolonialismo”. Todas estas leituras confluem com trabalhos anteriores desenvolvidos por pensadores africanos, que falaram sobre conhecimento situado em interpretação póscolonial, a partir do continente africano. No continente africano, este processo de desconstrução do entendimento da formação de uma ideia de África e de uma crítica profunda e argumentada das relações binárias entre África e o “outro” Europeu, relações construídas na diferença e “Outridade”, foi iniciado pelo queniano Ngũgĩ wa Thiong’o (1986), com a “descolonização do pensamento”. Na mesma linha, os termos de “invenção da África” e da “ideia de África” do Valentin Yves Mudimbe (1988, 1994) e o *postcolony* (“postcolónia”) do Achille Mbembe (1992, 2000) refutam as limitações epistemológicas de muitas teorias que continuam a ler o mundo em binarismos reprodutores da “livraria”, e do pensamento, colonial.

E, porque, para citar o professor António Sousa Ribeiro (2012, p. 40), “[...] a teoria só é crítica quando se mantém fiel ao princípio de autoreflexividade”, vejamos um apanhado das análises, antes políticas que culturalistas, empregues pelos artigos deste número. O dossiê traz obras de Angola, Ruanda, Argentina, Peru, França e Argélia, quatro escritoras e três escritores, cujos romances são baixo à atenta lupa dos autores dos respetivos artigos.

3 Sobre os artigos deste número

Vincenzo Cammarata reflete “sobre o processo de descolonização literária” na obra *A cabeça da Salomé* da escritora angolana Ana Paula Tavares. Através duma análise do discurso religioso e do papel da mulher na ancestralidade *bantu*, o autor provoca uma releitura da obra e, conseqüentemente, da identidade angolana, como desta decorre. Cammarata introduz a contra-memória como alternativa subversiva capaz de trazer à tona a multiplicidade de discursos identitários que coexistem

⁷ Referência ao conceito de “conhecimentos situados”, utilizado por Donna Haraway (1988) com respeito aos estudos feministas.

no território angolano e que foram silenciados sistematicamente pela história dominante, tanto no período colonial, como no póscolonial.

Mertixell Hernando Marsal analisa a obra *El pez de oro*, do peruano Gamaliel Churata, a partir das influências dos cronistas coloniais Gracilaso de la Vega y Guman Poma de Ayala. O artigo reflecte sobre o projeto de descolonização cultural a partir do paradigma de conhecimento e vida dos indígenas andinos, questionando o potencial subversivo dos textos coloniais ao passo que se pergunta o que representa a literatura latino-americana.

Adolfo Posada dissecar a novela *Gracias* do argentino Pablo Katchadjian, que interroga sobre a descolonização enquanto processo violento de emancipação preso entre o pós e o neocolonial. Com base nas teorias póscoloniais, mas também nos pensamentos do grupo modernidade/colonialidade, o artigo traz à tona o debate sobre as novas formas de dominação, escravidão e barbárie.

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues, a partir da obra da escritora e sobrevivente ruandesa Scholastique Mukasonga, aporta sobre a memória tutsi e os discursos sobre as identidades políticas e culturais oriundos no tempo colonial que continuaram na independência e levaram ao genocídio de 1994.

Carolina Tavares Peixoto faz uso do romance histórico *Yaka*, do escritor angolano Pepetela, para escrutinar as múltiplas valências da ideia de identidade nacional abarcada pela “angolanidade”. E, neste questionar da pertença, o artigo reflecte sobre o lugar da população não negra na construção do ideal de nação.

Ioana Marcu faz uma genealogia do conceito de estudos póscoloniais, dificilmente empregue na França, assim como a própria autora nos mostra, e verifica a sua aplicabilidade a dois romances de autoras contemporâneas. As obras escolhidas são *Un homme, ça ne pleure pas*, de Faïza Guène, uma *beurs* (filha de magrebinos na França), e *Mohand le harki*, de Hadjila Kemoum, filha de *harki* (argelinos que serviam de auxiliares no exército francês na Guerra de Independência de Argélia, 1954-1962).

Em suma, podemos concluir que a teoria póscolonial – e os binarismos que a primeira vista desta se desdobram – não dá conta da pluriversalidade de experiências dos mundos profundamente transformados pelos processos de colonização direta e indireta, assim como as epistemologias dos sul também nos demonstram (MENESES,

2008; SANTOS E MENESES, 2009; RIBEIRO, 2012, etc.). Igualmente, não consegue ultrapassar moldes de pensamento que foram transferidos para as sociedades atuais, e as dinâmicas entre os actuais nortes e seus globais são o melhor exemplo disto. Interpretamos, desta forma, os estudos póscoloniais como espaços heterogêneos de negociação que, apesar das relações de poder intrínsecas, têm a capacidade de renovação a partir de dentro, pendente a ressalva que nenhuma teoria é autossuficiente, nem messiânica. Por isso, como este dossiê temático aporta, é necessária a conjugação epistemológica interdisciplinar com os estudos de migração, culturais, de gênero, de memória, sobre raça, diáspora e genocídio, para que as histórias sejam contadas a partir da periferia e pelas pessoas que as protagonizam. A criação de vários centros de produção de conhecimento, para além de diminuir a existência de periferias, e permitir uma co-habitação menos desproporcionada entre centro e periferia possibilitará escrever póscolonialismos plurais, diferenciados, heterogêneos.

Agradecimentos

Agradecemos aos avaliadores e avaliadoras anônimas para o *feedback* construtivo, às colegas que realizaram a revisão de língua e a edição, pelo seu profissionalismo e, não por último, à comissão editorial da revista *Caligrama*, na pessoa da professora Aléxia Teles Duchowny, que, para além de prontamente aceitar a nossa proposta de número temático, ofereceu um apoio constante na sua elaboração.

Referências

CHAKRABARTY, D. Subaltern Studies and Postcolonial Historiography, *Nepantla: Views from South*, Durham, v. 1, n. 1, p. 9-32, 2000.

FERREIRA, A. P. Articulações para um pós-colonialismo em calão do Sul global. In: RIBEIRO, A. S.; RIBEIRO, M. C. (Org.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento, 2016. p. 145-165.

HARAWAY, D. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, College Park, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988. DOI: <https://doi.org/10.2307/3178066>.

HENRIQUES, I. C. Classificar o Outro: historização e flutuação dos conceitos. In: RIBEIRO, A. S.; RIBEIRO, M. C. (Org.). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento, 2016. p. 123-144.

MALDONADO-TORRES, N. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (Ed.). *El giro decolonial*. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167.

MBEMBE, A. Provisional Notes on the Postcolony, *Africa: Journal of the International African Institute*, Cambridge, v. 62, n. 1, p. 3-37, 1992. DOI: <https://doi.org/10.2307/1160062>.

MBEMBE, A. *De la postcolonie: essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala, 2000.

MCCLINTOCK, A. The Angel of Progress: Pitfalls of the Term "Post-Colonialism". *Social Text*, Durham, n. 31/32, p. 84-98, 1992.

MENESES, M. P. Epistemologias do Sul. Introdução. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 80, p. 5-10, 2008.

MIGNOLO, W. Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Berkeley, v. 21, n. 41, p. 9-31, 1995. DOI: <https://doi.org/10.2307/4530794>.

MIGNOLO, W. *Historias locales/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

MUDIMBE, V.-Y. *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

MUDIMBE, V.-Y. *The Idea of Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

PRAKAS, G. Subaltern Studies as Postcolonial Criticism. *The American Historical Review*, Oxford, v. 99, n. 5, p. 1475-1490, 1994. DOI: <https://doi.org/10.2307/2168385>.

QUIJANO, A. Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, Pittsburg, v. 11, n. 2, p. 342-386, 2000. DOI: <https://doi.org/10.5195/JWSR.2000.228>.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Ed.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

RIBEIRO, A. S. Vítima do próprio sucesso? Lugares comuns do pós-colonial. In: BRUGIONI E. *et al.* (Org.), *Itinerâncias. Percursos e representações da pós-colonialidade*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2012. p. 39-48.

SANTOS, B. S. Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 39, n. 2, p. 9-43, 2002. DOI: <https://doi.org/10.3368/lbr.39.2.9>.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

SPIVAK, G. Can the Subaltern Speak?. In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (Ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988. p. 271-313.

THIONGO'O, N. *Decolonising the Mind*. The Politics of Language in African Literature. London: James Currey; Nairobi: Heinemann Kenya; Portsmouth, N. H.: Heinemann; Harare: Zimbabwe Publishing House, 1986.

WYNTER, S. Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument. *The New Centennial Review*, East Lansing, v. 3, p. 257-337, 2003. DOI: <https://doi.org/10.3368/lbr.39.2.9>.

Literaturas pós-coloniais em línguas românicas

Parte 1



Descolonização literária na crônica “A cabeça de Salomé”, de Ana Paula Tavares¹

Literary Decolonisation in the Chronicle *“A Cabeça de Salomé” by Ana Paula Tavares*

Vincenzo Cammarata

King's College London, Strand, Londres / Reino Unido

vincenzo.cammarata@kcl.ac.uk

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir sobre o processo de descolonização literária na obra de Ana Paula Tavares através do uso do discurso religioso e do papel da mulher na ancestralidade de matriz banta, fazendo uma análise crítica do discurso da crônica “A cabeça de Salomé” (2004). Pretende-se demonstrar que as referências culturais a certas formas de expressão comunicativas da narrativa oral e das crenças de origem cabinda e quioça conseguem criar uma nova forma de reescrever a identidade angolana, criando uma contramemória que se contrapõe à memória dominante, imposta pelos colonizadores portugueses ao longo da história. Desta forma, a figura bíblica de Salomé toma uma conotação diferente com respeito ao Evangelho, adaptando-se às necessidades narrativas da autora que quer enfatizar o legado banto para subverter as imagens pré-estabelecidas das convenções culturais ocidentais, que têm afetado dramaticamente o país angolano e a sua identidade nacional.

Palavras-chave: Ana Paula Tavares; literatura angolana; espiritualismo banto; análise crítica do discurso.

Abstract: By carrying out a critical discourse analysis of the chronicle “A cabeça de Salomé” (2004) by Ana Paula Tavares, the purpose of the present article is to reflect on the process of literary decolonisation, occurring through the development of a religious

¹ À Profa. Heloisa Toller Gomes pelo suporte e pelos incentivos e a Edmar J. Silva de Oliveira pelo amigoso apoio.

discourse and the emphasis given to the role of women in Bantu ancestry. This paper aims to demonstrate that the cultural references related to certain forms of expression belonging to the oral tradition, as well as the Cabinda and Tshokwe beliefs evoked by the author, create a new way of re-defining the Angolan identity, by developing an counter-memory as opposed to the dominant memory, which had been imposed by the Portuguese colonisers over the centuries. This way, the biblical figure of Salomé assumes a different connotation compared to the one depicted in the Gospel, as a result of the adaptation to the narrative needs of the author, who wants to emphasise the Bantu legacy in order to subvert the pre-established western cultural conventions that have affected dramatically the Angolan country and its national identity.

Keywords: Ana Paula Tavares; Angolan Literature; Bantu Spiritualism; Critical Discourse Analysis.

1 Introdução

A figura de Salomé, trazida pela cultura judaico-cristã do Evangelho, tem sido rememorada, ao longo da história, pela sensualidade dos seus movimentos e pela força do seu carácter, sendo que ela consegue obter a cabeça de São João Batista graças à sua habilidade de sedutora de bailarina. Ao longo do tempo, vários autores e artistas se apropriaram desta personalidade atraente e sedutora, tornando-a protagonista de obras literárias e de arte em geral, e saindo, assim, do âmbito sagrado do Novo Testamento para transformá-la numa personagem de carácter mundial, abrangendo culturas e áreas geográficas diferentes em todo o planeta.

No que se refere ao campo da literatura pós-colonial angolana, a capacidade de rememoração e reinterpretação de uma personalidade pertencente à cultura dominante ocidental, mas também reconhecida, seja pelos colonizadores seja pelos colonizados, pode ser considerada como uma ferramenta para criar um discurso cultural novo, que se opõe aos cânones estabelecidos pelo poder colonial. É aqui que se insere a escrita ficcional de Ana Paula Tavares, uma autora angolana de fama internacional, que se apropria da memória histórica da figura de Salomé para desconstruir os preconceitos radicados no tecido sociocultural do seu país.

As tentativas dos colonizadores de apagar os traços da história pré-colonial dos povos bantos que habitam essas terras desde um tempo ancestral não conseguiram erradicar saberes e tradições que ainda hoje descrevem as realidades multifacetadas que compõem a identidade

angolana. Nesse sentido, a memória tem um papel fundamental para favorecer a re-evocação de tradições que é preciso manter vivas para construir um país consciente do próprio passado. Conforme Gomes (2017, p. 38), a memória oficial se impôs silenciando as expressões culturais dos povos dominados, constituindo uma arma poderosa no que se refere à preservação do seu lugar privilegiado em relação às etnias colonizadas. Já Von Simson (online) lembra-nos que a dita memória se expressa nos *lugares de memória*, como as obras literárias e artísticas que reforçam a memória coletiva de uma sociedade, ou seja, o resultado da transmissão “a um grande número de indivíduos, repetidas vezes” (SPERBER; FINLEY, *apud* CANDAU, 2011, p. 38).

Em contraposição, a contramemória se apropria desse instrumento, para desenvolver um discurso alternativo que permite formas expressivas criativas (FINLEY, 1981,² p. 32; SPERBER, 1996,³ p. 40; *apud* CANDAU, 2011, p. 38) que contrastem com a visão dominante das estruturas hierárquicas estabelecidas pelo colonialismo. Esta distinção hierárquica baseada na superioridade da cultura dominadora e da própria memória histórica reflete-se também no discurso religioso. Por esta razão, é importante frisar que os europeus justificaram a própria posição de superioridade com respeito aos povos escravizados, enfatizando uma subdivisão racial e econômica (GOMES, 2009, p. 72). Por outro lado, os negros subjugados pelos colonizadores enfrentaram, ao longo dos séculos, a matéria religiosa de forma tal, que também o discurso literário se apropriou da doutrina cristã, gerando uma nova crítica que revisita o valor do sagrado (GOMES, 2009, p. 72) e manifesta uma visão diferente da religião imposta pelos colonizadores. Neste artigo, de fato, veremos como a imagem bíblica de Salomé é utilizada no desenvolvimento de narrativas que rompem com a tradição judaico-cristã para desenvolver uma literatura que fale de Angola e dos angolanos.

Além do tema da contramemória, acima mencionado, é necessário ressaltar também a função das memórias subterrâneas que representam as culturas dominadas através da história oral em contraposição à memória oficial (POLLAK, 1989, p. 3-4), imposta pelo poder colonial.

² FINLEY, M. I. *Mythe, mémoire, histoire*. Paris: Flammarion, 1981, index, 272p. (Col. Nouvelle Bibliothèque Scientifique).

³ SPERBER, D. *La contagion des idées*. Paris: Odile Jacob, 1996, bibliografia, index, 246 p.

Desta forma, o estudo de certas expressões culturais relativas às culturas marginalizadas dá ênfase à importância dos povos culturalmente oprimidos, gerando empatia para com eles (POLLAK, 1989, p. 3-4). De fato, como veremos no presente artigo, Tavares, através da contramemória e da memória marginal, reinterpreta a figura bíblica de Salomé na sua obra ficcional para dar voz às minorias silenciadas pelos colonizadores, especificamente os quiocos e os cabindas, etnias falantes de línguas da família banto, cujas palavras e formas de narração oral são inseridas no texto narrativo. O registro deste texto segue os cânones do português para falar de Angola de uma forma nova.

Os povos acima mencionados habitam nas áreas periféricas do país angolano e, graças à obra da autora, conseguem obter o próprio espaço na literatura nacional contemporânea, através da redescoberta de estudos antropológicos que relembram saberes e tradições locais, ignorados pelos portugueses durante a época colonial. As conexões entre literatura e antropologia já foram objeto de estudos acadêmicos, como nos lembra Landero (2007, p. 7) quando ressalta a importância da análise interdisciplinar para investigar a riqueza e a diversidade da natureza humana em relação aos processos que tornam o escritor um antropólogo e vice-versa, durante o processo de busca e de criação de sentidos através da palavra (LÓPEZ-BARALT, *apud* LANDERO 2007, p. 7-8). Com efeito, Ricoeur (*apud* BORGONO, 2007) discute o valor estético da palavra na enunciação de conceitos pertencentes a certas realidades étnicas e do uso que se faz para conferir mais ou menos cientificidade à representação do mundo por parte dos etnógrafos, fazendo-nos refletir sobre a poética da obra antropológica.

Através da análise crítica da crônica “A cabeça de Salomé”, este artigo pretende demonstrar que o discurso religioso de matriz banto, estudado pela autora pelo viés antropológico, consegue reverter a imagem da famosa personagem bíblica para reescrever uma literatura nova, capaz de falar sobre a importância das mulheres angolanas e da conexão entre elas e o sagrado. Desta forma, a contramemória e a memória marginal revocadas por Tavares descolonizam o conteúdo literário e definem a identidade de um país que precisa valorizar e repensar o legado cultural de origem pré-colonial, que ainda hoje faz parte da identidade de Angola e que necessita encontrar um espaço para afirmar-se nacionalmente.

2 Tradição e oralidade

A crônica “A cabeça de Salomé” faz parte da coletânea homônima, publicada em 2004. Esta obra ficcional breve fala no sacrifício da protagonista, Salomé, por ser nascida de uma relação incestuosa, entre o filho e a filha do *muata*, o rei da Mussumba. Como veremos em seguida, esta relação rompe com as leis fundadoras do clã, causando uma carestia que afeta a população toda.

Esta crônica é introduzida pelo provérbio cabinda: “A centopeia com 100 pernas só anda por um caminho” (TAVARES, 2004, p. 13). O valor moral do provérbio só pode ser entendido após uma análise de todos os eventos narrados. O dito inseto, embora tenha 100 pernas, pode só seguir por uma direção, com referência ao destino do ser humano ao longo da vida. A existência humana pode abrir um amplo leque de opções, mas os acontecimentos existenciais levam para um caminho só, como veremos ao longo desta análise. Ademais, o provérbio é transcrito entre aspas para enfatizar o aspecto oral da sabedoria cabinda, em contraposição com a produção escrita trazida pelos colonizadores portugueses. De fato, esta estratégia narrativa pode até dar a impressão que um narrador invisível esteja a pronunciar o provérbio, transmitindo uma sabedoria ancestral que foi herdada pelos antepassados, graças à memória perpetrada de geração em geração.

O provérbio mencionado acima pertence a um repertório de dicas “transcritas” sob forma de estatuetas ornamentais das tampas de madeira da colecção *Mabaia Manzungu*, que se encontra no Museu Antropológico da Universidade de Coimbra. Estas tampas têm um valor simbólico extraordinário pela capacidade de exprimir certas mensagens, devido aos significados intrínsecos de cada peça e derivados pela combinação entre elas (MIRANDA; MARTINS, 2012, p. 464). O aspecto mais saliente é a ênfase no papel da mulher dentro da sociedade cabinda, tradicionalmente matrilinear. No contexto doméstico do dia-a-dia, as mulheres, entregando as tampas para os seus esposos, conseguem comunicar com eles sem falar, conforme circunstâncias em que essa comunicação não verbal se manifesta. Antigamente, os homens e as mulheres costumavam comer em quartos separados; por isso, as tampas podem ser consideradas formas discretas de comunicação, evitando uma confrontação física e verbal (MIRANDA; MARTINS, 2012, p.466). Ademais, estas tampas costumavam ser passadas

de mãe para filha, constituindo uma função fundamental no processo de formação da pessoa dentro da vida familiar e social.

Além do elemento feminino na comunicação simbólica destes artefatos, Serrano (1993, p. 137-146) ressalta também o valor sagrado das tampas. De fato, no ato de esculpir e de dispor as figurinhas ornamentais em cima das tampas, o ser humano consegue materializar o poder transcendente das ideias invisíveis, até conferir o poder sacro às peças criadas, devido à harmonia que se instaura entre o mundo material e espiritual nessa forma de comunicação, que vai além dos limites do mundo físico. Nesse sentido, Vaz (1970, p. 25) enfatiza a continuidade da vida humana através de símbolos, partindo do mundo imaterial dos conceitos e chegando ao visível, plasmando objetos, animais e figuras humanas, por meio de um poder sagrado que concretiza as palavras, segundo um processo de similaridade com o mundo real.

Após o provérbio da centopeia, a narração continua da seguinte forma: “Conta-se que Na-Palavra vivia a sua condição de serpente velha e maldita, guardando o território e a palavra, medindo o tempo na balança de cobre dos antepassados, os guardadores das fontes dos rios no nó do Kassai” (TAVARES, 2004, p. 13). Como se pode notar aqui, a memória da tradição oral de origem banta reaparece através da expressão *conta-se que*, deixando o leitor imaginar a presença de um narrador externo que nos conta a história, mas nunca se manifesta a natureza desse narrador, para dar mais ênfase à tradição oral do que ao contador de histórias em si, que aqui ocupa um papel secundário.

Dentro dessa moldura narrativa, a autora insere a história principal, que tem como protagonista Na-Palavra, um personagem inspirado na obra *Descrição da viagem à Mussumba*, de Henrique de Carvalho (1890, p. 199). O explorador português define Na-Palavra como *Mu-dizui*, um homem idoso que transmite a sabedoria e a história do clã através de um ato mnemônico de oração.

Do ponto de vista narrativo, o tempo aparece indefinido, remoto, em contraposição ao presente pesado, que afeta a vida do contador de histórias. *Vivia* é o único pretérito imperfeito usado neste parágrafo, mas a ideia de passado é reforçada pelas palavras: *velha*, *tempo* e *antepassados*. Ademais, o termo *fontes*, não só se refere ao nó do Kassai, como está explicitamente enunciado no texto, mas também evoca o tema das origens, pelas coordenadas geográficas ligadas à gênese do povo quioco, implicitamente referenciado no texto.

Em contraste com a herança carregada e desanimadora, mencionada na primeira metade do parágrafo da crônica, a frase seguinte expressa a leveza e a paz de um tempo primordial, quando Na-Palavra descreve a gênese do povo Quioco:

Liberto de peso, começava os dias a desenhar na areia o desenho fundador: “Havia uma floresta e dentro dela um lugar único onde nasciam todos os frutos. As árvores expunham, ao vento solto, a sua idade, amarrada em colares delicadamente suspensos pelos seus troncos. Podiam, mesmo, ver-se os corações de *tacula* em dias mais claros ou sobre o sopro fresco da tarde.” (TAVARES, 2004, p. 13)

A expressão “Liberto de peso” define o contador de história como um escravo que se sente livre quando narra a origem do seu povo, desenhando na areia. Como se pode notar aqui, o sentido de “leveza” é descrito pelos nomes e pelos adjetivos inseridos entre aspas: o vento é solto, enquanto os colares são delicadamente suspensos. As árvores, segundo a narração de Tavares, têm uma alma, conforme crenças bantas que dizem que os espíritos residem nelas (KNAPPERT, 1990, p. 246). Ademais, elas têm corações de *tacula*, madeira local da paisagem angolana. Tudo isto para dizer que o passado remoto do povo quioco era feliz, em contraposição com o presente da narração.

De um ponto de vista sintático, o uso de tempos passados, inseridos entre aspas, deixa o leitor supor que esta parte da história é narrada por alguém. À primeira vista, parece que Na-Palavra esteja falando, mas na realidade são os desenhos na areia que nos contam as origens dos quiocos. Na-Palavra é simplesmente um médium silencioso que replica as palavras dos ancestrais, como um lápis sobre uma folha branca, um instrumento que transmite um saber antigo às gerações futuras.

Os desenhos na areia, conhecidos como *lusona*, tomam um papel importante na cultura quioca. A palavra *sona* (singular) se refere ao ato da “escrita” da tradição oral, que difere totalmente da concepção europeia, sendo que as letras e as palavras são aqui substituídas por desenhos, linhas e pontos. Esta maneira de narrar fornece as ferramentas teóricas na educação dos jovens e no processo de formação para a vida adulta (PROUD, 2013, p. 40), através de contos, mitos, provérbios etc. De fato, a função didática dos desenhos na areia pode ser considerada como suporte teórico para a iniciação à *mukanda*, o rito de circuncisão que transforma os rapazes em

homens, que passam a tomar um papel ativo na vida da sociedade (PROUD, 2013, p. 40). Por estas razões, não podemos ignorar a importância desse saber oral, que pertence a um estilo de vida totalmente diferente da dos cânones impostos pelos colonizadores portugueses.

Essa forma de expressão oral tão elaborada, mencionada por Tavares, evoca os estudos de Fontinha, que são contidos no livro *Desenhos na areia dos quiocos do nordeste de Angola* (1983). Durante sua pesquisa etnográfica, o autor português coletou fotografias tiradas entre os rios Cuango e Kassai, caracterizados por uma vegetação rica (FONTINHA, 1983, p. 29), também mencionados na crônica. Ademais, a obra de Fontinha (1983, p. 37) explica de que maneira esses desenhos são reproduzidos e as circunstâncias que favorecem esse tipo de produção “literária”. Os quiocos desenhavam animais, plantas, pessoas etc., primeiro marcando pontos na areia, para depois traçar uma linha contínua entre eles.

Voltando ao trecho analisado acima, conforme estudos de Fontinha, podemos imaginar que Na-Palavra revelou a história da criação do clã a todos os “ouvintes” ficcionais, após ter completado o desenho na areia. Dessa forma, a obra da Ana Paula pode ser considerada uma meta-narração, na qual uma história é contida dentro de outra, enfatizando a arte de contar de tradição banta, cujas técnicas de representação se situam entre a produção escrita e oral.

O parágrafo seguinte da crônica continua explicando a origem dos quiocos, segundo a narração de Na-Palavra: “A superfície encaracolada deste sítio, tapada de fetos, só escondia terra boa e cágados que comiam cogumelos, deixando endurecer as casas” (TAVARES, 2004, p. 13). Aqui, a areia, evocada pela expressão *superfície encaracolada*, mostra desenhos que fazem parte da iconografia típica dos *lusona*, mas que também se referem a dois provérbios representados nas painéis cabindas:

- 1) A tartaruga leva a casa às costas.
Sentido: Fica fiel ao teu marido. Não liguês aos outros homens.
- 2) Onde se comem cogumelos sinal que nessa casa há uma rapariga
Sentido: Sê boa dona de casa tendo sempre a comida pronta.
(MIRANDA; MARTINS 2012, p. 470-471)

Como podemos ver, as referências implícitas às mulheres presentes nas tampas da coleção *Mabaia Manzungu* são disfarçadas na representação gráfica dos *lusona*. Dessa forma, a autora cria uma

conexão entre os quiocos e os cabindas, duas populações bantas que, apesar de habitarem nas fronteiras geográficas do território angolano, ocupam, nessa crônica, um lugar central, até subverterem o mapeamento imposto pelo colonialismo português, através da redescoberta de tradições e de memórias ancestrais, consideradas marginais pelos dominadores. Ademais, os provérbios evocados implicitamente na obra de Tavares podem ser considerados uma maneira de discutir sobre o papel das mulheres angolanas, através de saberes locais que revelam as tensões e as contradições dentro de certas sociedades bantas, que as consideram sagradas pela capacidade de manter as tradições vivas desde épocas remotas, mas também submetidas aos deveres domésticos do dia-a-dia.

3 Poder material e espiritual

Depois de ter analisado o valor da contramemória através da arte de contar da tradição banta, esta seção discute a conexão entre poder material e espiritual no processo de descolonização literária na crônica de Tavares. Voltando ao personagem de Na-Palavra, definido na crônica como “serpente velha e maldita”, Lynch e Roberts (2010) enfatizam o valor simbólico e religioso desse animal entre as várias culturas africanas. Devido a sua ligação com os conceitos de saúde, fertilidade, além das imagens da chuva e do arco-íris, a serpente encarna a ideia de imortalidade (LYNCH; ROBERTS, 2010, p. 10). A serpente tem vários nomes em todo o continente Africano; por exemplo, na região da Lunda é chamada de *Chinawezi* e é considerada a mãe geradora do mundo inteiro (LYNCH; ROBERTS, 2010, p. 25). Por outro lado, entre os Woyos que vivem na República Democrática do Congo e na Cabinda, o nome da serpente é *Bunzi* (LYNCH; ROBERTS, 2010, p.25). Independentemente da denominação desse animal mitológico, a serpente é associada à imagem do arco-íris, seja entre os quiocos, seja entre os cabindas: “A criança cresceu, [...] Sabe dançar todas as cores do arco-íris”. (TAVARES, 2004, p. 16)

Na-Palavra cria Salomé como se fosse uma filha, ensinando-lhe tudo o que seja necessário para ela virar uma mulher e tomar um papel de relevância dentro do próprio clã. Antes de Salomé ser sacrificada, a menina aprende a dançar as cores do arco-íris, até personificar a inteireza da sabedoria ancestral. Mas, infelizmente, Na-Palavra, embora tenha transmitido o valor sagrado da deusa fundadora (a serpente) para a

menina, é obrigado a decepá-la para interromper a maldição herdada por gerações e garantir a salvação do próprio reino.

De um ponto de vista religioso e político, a imagem sagrada da serpente é corroborada pela documentação fornecida por Vaz, o qual nos ensina o seguinte provérbio: “Terra que não tem serpente (sinal de autoridade): não é terra constituída” (VAZ, 1970, p. 30). Como se pode notar, o poder da realeza local é estabelecido por este animal sagrado que, conforme iconografia tradicional dos Cabindas, morde a terra (VAZ, 1970, p. 17), representando a ligação com a fertilidade e a vida. Além da documentação fornecida pelo missionário português, também Tavares, na sua tese de doutoramento sobre os Lunda-Chokwe (2009, p. 323), providencia uma leitura etimológica da palavra *mwatiânvua*, que na crônica aparece na sua forma abreviada (*muata*). Segundo os estudos acadêmicos da escritora, o título real de *Muata Ianvo* significa “senhor serpente”, de *muata* (senhor) e *ianvo* o *yanvo*, nome de pessoa que deriva do Ruund *yav* e significa “víbora”. Este personagem é considerado o fundador do reino Lunda e descende da linhagem Luhassa Kamonga, considerada a mais importante entre todas as tribos daquela região (TAVARES, 2009, 324).

Retornando à imagem do arco-íris e à sua ligação com a chuva e a fertilidade da terra, o leitor desta crônica pode notar a conexão muito forte entre a água e o conceito de fonte de vida primordial, como se vê no trecho seguinte: “Pequenas cabaças de água estavam sempre cheias para a sede dos espíritos, nos dias quentes da chana” (TAVARES, 2004, p. 15). A figura retórica do quiasmo, dada pelas palavras “água”, “sede”, “quentes” e “chana”, enfatiza a importância desse elemento natural (a água) para acalmar a raiva dos espíritos que reclamam a vida de Salomé, pela maldição herdada desde gerações. Com efeito, muitos grupos étnicos de origem banta, que vivem no atual território Angolano, crêem que as bacias de água são as sedes onde residem os espíritos dos deuses, pois é por isso que a autora reforça a importância da chuva como remédio para acalmar os seres sobrenaturais “nos dias quentes da chana”, um ambiente geográfico típico da paisagem angolana. Dessa forma, a água adia o sacrifício da Salomé, que até consegue chegar à puberdade antes de ser decepada para expiar o mal.

Para concluir esta seção, a imagem da água aparece também no parágrafo que fala sobre a memória dos habitantes do reino da Mussumba, quando eles sofreram a maldição herdada pelos antepassados, até que a seca afligiu a vida do clã: “Lembraram o tempo da grande fome antiga,

quando a desgraça foi tanta que o ar se tornou sólido, à força de abrirem as bocas para o beber” (TAVARES, 2004, p. 15).

A leitura desta frase demonstra, mais uma vez, a importância do tema da memória marginal no processo de descolonização literária e cultural de Angola, através da referência histórica a um passado pré-colonial, durante o qual o povo cabinda sofreu por uma catástrofe natural devida ao desejo da deusa Bunzi, a serpente fundadora. A falta de água e de comida marcou a memória dos personagens da crônica ao ponto de nunca conseguirem esquecer o próprio passado funesto. Dessa forma, Tavares não só se contrapõe à história “oficial” que vê os portugueses como protagonistas absolutos no território angolano, antes da formação desta nação, mas também quer ressaltar a importância das crenças locais de origem banta para legitimar as culturas locais e para consagrar as identidades particulares no panorama multifacetado da cultura do próprio país.

4 O segredo de Salomé

Como vimos anteriormente, a oralidade e o espiritualismo bantos ocupam um papel fundamental no que se refere ao processo de construção identitária da nação angolana na crônica de Tavares. De fato, elas contribuem na descolonização da literatura de língua portuguesa, graças a elementos pertencentes à tradição dos povos nativos africanos, subjugados pelos colonizadores. A presente seção investigará, em detalhe, o conceito de segredo, que aqui é muito relevante para suportar os temas da contramemória e da memória marginal em relação à história oficial estabelecida pelos portugueses.

Começamos observando o seguinte trecho: “A concha maior do seu segredo fazia-se cada vez mais funda enquanto a criança crescia” (TAVARES, 2004, p. 13). Ao longo da crônica, a palavra “segredo” toma uma conotação negativa por se referir ao conceito de pecado, se quisermos utilizar uma expressão ocidentalizada do termo. A relação incestuosa entre o filho e a filha do *muata* gerou uma menina que levava consigo uma maldição que só podia ser erradicada através de um ritual de sacrifício corporal, implicando a morte da Salomé. Como já foi mencionado anteriormente, a maldição devida à união malvista pelos ancestrais, afeta todo o clã, até provocar carestia e morte.

Pela sua capacidade de influenciar, de forma brutal, a vida do reino da Mussumba, o segredo aqui citado torna-se tão poderoso que assume uma conotação quase humanizada na crônica da Tavares. O segredo cresce, a sua concha maior se torna mais visível, como um ser vivo que sai de um ovo fecundado por uma relação proibida. O segredo e Salomé são aqui a mesma entidade, porque a jovem representa o fruto da união malditoada entre seu pai e sua mãe, ambos filhos do *muata*.

No que se refere ao conceito de pecado, Vaz (1970) explica-nos que, para os povos cabindas, este conceito não se pode definir como tal, senão como qualquer ação que prejudica a vida da comunidade até ao ponto de ser considerado crime (VAZ, 1970, p. 18). Essa definição, então, esclarece por que Ana Paula nunca usa a palavra “pecado” ao longo da narração. Ademais, Vaz (1970, p. 55) relembra-nos as *Leis de Ngoyo*,⁴ que, entre outras coisas, determinava que nenhum homem poderia se casar com uma mulher da linhagem feminina da própria família (*kanda*) e que tudo o que mandavam Lusunzi e Bunzi devia ser cumprido (VAZ, 1970, p. 161). Ademais, qualquer caso de profanação relativamente ao encontro entre um homem e uma virgem provocava carestia e falta de chuva (VAZ, 1970, p. 164).

Em relação às referências espirituais implícitas na escrita de Tavares, é preciso mencionar o trabalho de investigação de Janzen (1982), que aborda o culto curativo da Lemba, celebrado a partir do século XVII na região de Cabinda e utilizado para acalmar o sofrimento físico e mental das pessoas afetadas por uma maldição herdada pelos ancestrais. Segundo o mito Lemba (JANZEN, 1982, p. 302-303) Kuiti-kuiti, o criador do universo, e M’Boze, a governadora da oração, nasceram no lago Yalala Songo. A união desses dois seres gerou o filho Kanga. Um dia, Kuiti-kuiti deixou a sua esposa e o seu filho para eles ficarem com Bati Landa (ou Bati Randa), o governador dos animais. Quando voltou, Kuiti-kuiti descobriu que M’boze estava grávida de Kanga; por isso, o deus matou a esposa e o filho com muita raiva. Arrependido pelo gesto brutal, Kuiti-kuiti ressuscitou-os e deixou que a filha do incesto, a serpente Bunzi, nascesse. Assim, Kuiti-kuiti deu-a como esposa ao seu filho e obrigou o casal a deixar o lago para sempre. A união entre Bunzi e Kanga deu origem ao povo Ngoyo, junto com a sereia Lusunzi.

⁴ Ngoyo era um reino ancestral povoado pela tribo Woyo e situado na região meridional de Cabinda.

A imagem de Lusunzi não aparece de forma explícita na crônica de Tavares, mas a presença dela se reflete nos eventos narrados pela autora: “O sangue de uma mulher virgem era esperado pelos deuses e [...] só assim a cólera regressaria de novo às bainhas e haveria descanso para os ferreiros” (TAVARES, 2004, p. 15). De acordo com o mito, Lusunzi é uma mulher violenta, um ser que governa a ordem dos homens através da justiça e da lei (JANZEN, 1982, p. 304). Como podemos ver na citação acima, é necessário sacrificar uma mulher para que a chuva caia e a terra gere os frutos que alimentam os seres humanos. Dessa forma, se preveria a guerra devida à falta de comida necessária pela sobrevivência. Além disso, as ideias contrastantes de “cólera” e “descanso” representam a figura mitológica de Lusunzi, um ser com duas caras, branca e preta, representando os dois pratos da balança da justiça. Guerra e paz fazem parte da vida dessa sereia, que nasceu numa lagoa e cuja agressividade pode se ligar também à imagem da balança, mencionada várias vezes na crônica. O material com o qual é feita a balança é o cobre, com referência implícita aos recursos naturais da região de Cabinda e do atual Congo, que foram amplamente explorados pelos colonizadores portugueses, franceses e belgas.

Dessa forma, podemos reparar que as várias referências explícitas e implícitas aos deuses da tradição banta desconstroem a ordem estabelecida pelos europeus que se apropriaram indevidamente das riquezas naturais do solo Africano, sem terem conta da origem sagrada desses lugares devastados por guerras coloniais injustas, afetando a estrutura sociocultural dos povos nativos de origem banta.

5 Sacrifício físico e espiritual

A última parte desta análise textual será concentrada na discussão sobre o sacrifício de Salomé, fulcro em torno do qual a narrativa se organiza. Depois de relatar a união incestuosa entre o filho e a filha do *muata*, Ana Paula narra que: “A criança nasceu perfeita e com ela partiu Na-Palavra para o mpanzu, com seu segredo de cesto e seu cuidado de caminho, longe dos homens, dos deuses e das centopéias” (TAVARES, 2004, p. 15).

Como se pode ver no texto supracitado, a jornada de Na-Palavra é muito discreta e atenta, longe de olhares alheios que possam prejudicar a vida da Salomé. Ademais, a centopeia mencionada previamente no

provérbio cabinda reaparece aqui, esclarecendo o raciocínio por detrás dessa referência às tampas de panela. Com efeito, Na-Palavra tenta mudar o destino da menina, mas sem êxito; a vida dela está marcada por uma morte cruel, devido à maldição herdada pelos ancestrais, que influenciam as vidas das mulheres em todos os aspectos, dentro e fora do clã ao qual elas pertencem. Isso pode ser entendido como uma crítica a certas formas de pensar que foram transmitidas de geração em geração e que prejudicam a liberdade das mulheres. Nesse sentido, Tavares não só tenta representar os povos bantos para valorizar o legado espiritual de forma positiva, mas também para rediscutir o papel das mulheres angolanas, obrigadas a respeitar regras impostas por uma tradição que não leva em conta os desejos e as necessidades delas, em pé de igualdade com os dos homens.

Um outro aspecto que merece a nossa atenção é o uso da palavra *mpanzu* (labirinto), que pode ser considerada como o centro do discurso descolonizador de matriz banta, relativamente à religião tradicional. Na sua tese de doutorado, Tavares (2009, p. 211) relembra o trabalho de Fontinha (1983, p. 254), no qual a representação do labirinto nos *lusona*, da cultura quioca, tem o nome de *phazu*. Este lugar sagrado, localizado no meio da floresta, é conhecido por hospedar os antepassados do clã; o espaço aqui mencionado é um lugar onde se verificam torturas, sacrifícios de animais, mas também de ritos divinatórios. Para refletir a descrição fornecida pelo autor em seu livro, o *mpanzu* é descrito de forma parecida: “Na-Palavra fez crescer a criança, alimentando-a de mel e flores silvestres, protegendo-a no centro da paliçada, rodeada das grandes pedras, das duas estacas da tradição e dos montes de terra pintados de branco e de vermelho”. (TAVARES, 2004, p. 16)

Por quanto mais estranho possa parecer, o lugar mais seguro para proteger Salomé é o mesmo onde ela vai ser decepada para erradicar o mal do clã. Ademais, os elementos ornamentais descritos na crônica refletem a documentação provida no trabalho de Fontinha: as paredes são feitas em pedra e circundam uma cerca que guarda os morros de *salalé* pintados de branco e vermelho, a *pemba* e o *mukundu*, pigmentos sagrados que decoram os elementos representativos dos ancestrais, ou *mahamba* (BASTIN, 1999, p. 98). Salomé passa a sua infância protegida pelas relíquias dos antepassados até o momento de ser sacrificada.

Dessa forma, o *mpanzu* representa um lugar especial, uma zona franca, onde Na-Palavra conseguiu criar a menina e ensinar-lhe a

sabedoria ancestral para que ela pudesse virar uma mulher adulta, pronta para participar da vida do clã. A harmonia cosmológica representada dentro desse labirinto sagrado é assim exaltada pela autora, que enfatiza a importância do legado banto para a preservação da cultura nativa, ameaçada pelos colonizadores portugueses.

Por outro lado, o fato de afastar a menina do resto do clã pode implicar também o desejo de romper com a tradição, através de um ato de recusa do sacrifício físico de Salomé. Infelizmente, quando ela atinge a maior idade, esse sacrifício é inevitável: “A criança cresceu, de cabelo multiplicado em tranças e corpo talhado como a tacula verde da oferta” (TAVARES, 2004, p. 16). Aqui, a descrição da Salomé relembra os feitiços cabindas que são chamados de “contrafeitiços” (VAZ, 1970, p. 61), ou seja, estatuetas de *tacula* utilizadas pelos feiticeiros para desafiar os perigos que os espíritos põem em frente das pessoas, no dia-a-dia. Considerando a influência da sereia Lisunzi e o seu papel fundamental no estabelecimento da ordem entre os seres humanos, a estatueta denominada de *chingungu* é o feitiço da justiça e é representada com uma faca, para propiciar o cumprimento das leis (VAZ, 1970, p. 64). A referência à faca pode ser deduzida através do particípio passado “talhado”, que evoca o ato de esculpir o contrafeitiço da tradição Cabinda.

A parte final da crônica, isolada do resto da narração, enfatiza a solenidade do sacrifício e descreve os últimos momentos da vida da Salomé: “O ruído da faca no altar dos sacrifícios. Alguém deseja a terra. Diz a tradição que chegou a hora de cumprir a promessa: entregar a deus, no cesto de adivinhação, a cabeça de Salomé” (TAVARES, 2004, p. 16). A faca mencionada na citação acima conecta esse trecho com o parágrafo anterior, além de reforçar a referência implícita à sereia Lisunzi que impõe a justiça através da força brutal. Ademais, a pena capital imposta à Salomé pode ser vista como garantia da paz no reino da Mussumba, mas também como a satisfação do desejo dos ancestrais que já tinham planejado o destino da menina, que não conseguiu viver como uma mulher adulta por causa de uma maldição herdada por gerações. O sacrifício se cumpre assim no *mpanzu*, o labirinto sagrado, seguindo um ritual que faz parte de uma tradição ancestral que se opõe aos costumes dos portugueses.

De um ponto de vista estilístico, o espaço entre o último parágrafo e o resto da crônica remarca o clima solene do decepamento da Salomé, além de recriar a distância cronológica entre o nascimento dela e os últimos instantes da sua vida maldita. Ademais, a separação daquele

parágrafo pode ser entendida como a representação física do *mpanzu*, um lugar afastado do resto da comunidade, onde o destino da protagonista se cumpre, de acordo com os desejos dos ancestrais. Desta forma, Bunzi, a fundadora do clã, através da ação da filha Lisunzi, satisfaz sua própria necessidade; a imagem icônica da serpente arco-íris mordendo a terra aqui é representada pelas palavras “alguém deseja a terra” (TAVARES, 2004, p. 16).

Para concluir, a estrutura circular da crônica representa também a imagem dessa serpente, graças à introdução do provérbio cabinda, que pode ser entendido como a explicação moral da história toda, que remarca a incapacidade das mulheres em tomarem uma decisão própria, senão aderirem aos preceitos e às crenças locais.

6 Conclusões

A análise da obra de Tavares desenvolvida no presente artigo mostrou exemplos de reconstrução de uma contramemória à memória oficial dos colonizadores portugueses, através da transfiguração da personagem Salomé. Ademais, a ênfase sobre o tema da memória marginal ligada ao espiritualismo de tradição banta, levou-nos a refletir sobre os resultados desta investigação literária e linguística, que abrange os estudos antropológicos revocados implicitamente pela autora.

Para começar, Salomé não é só uma mulher, mas representa todas as mulheres que foram subjugadas aos preceitos religiosos e às crenças ancestrais que definem o papel delas, sem deixar a possibilidade de escolher pela própria vida. Dessa forma, elas aparecem como seres fundamentais por transmitirem um saber primordial que se contrapõe à História escrita pelos colonizadores. De fato, as mulheres são guardiãs da memória, através de atos que se repetem de geração em geração, marcando a história dos povos bantos e preservando os valores culturais locais.

Ademais, vimos no presente artigo que a relevância cultural das mulheres na construção da contramemória e na revogação das memórias marginais das etnias indígenas em Angola é brutalmente obstruída por meio de um ato extremo de sacrifício corporal. Com efeito, a pena capital da Salomé pode ser interpretada como um ato simbólico que rompe com a tradição e que começa uma forma diferente de viver, na qual a figura masculina predomina, em contraposição à família matrilinear estabelecida com a criação do povo cabinda pela serpente Bunzi. Por outro lado,

a morte da protagonista pode ser vista também como uma maneira de interferir na tradição banta, em contraposição aos colonizadores portugueses, que exploraram as terras conquistadas onde, segundo a narração de Na-Palavra, reinava a paz no momento da fundação, antes da chegada dos invasores.

Apesar do legado multifacetado de matriz banta, cheio de imagens crípticas, de símbolos e de eventos obscuros para os portugueses, o desenvolvimento dos eventos, antes e depois do colonialismo, trouxe um destino trágico e cruel: o sacrifício perene de uma terra maldita em nome de um deus (ou Deus?), assim fazendo uma referência à figura bíblica de Salomé.

Referências

- BASTIN, M. *Escultura Tshokwe Sculpture*. Porto: Multitema, 1999. v. 1.
- BORGOÑO, M. A. La antropología literaria y su dilema por el sustrato empírico. *Revista de Estudios Culturales*, La Torre del Virrey, n. 4, p. 79-87, 2007. Disponível em: <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/antrolit.html>>. Acesso em: 2 ago. 2018.
- CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CARVALHO, H. D. *Descrição da viagem à Mussumba do muatiânvua*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.
- FONTINHA, M. *Desenhos na areia dos quiocos do nordeste de Angola*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1983. (Col. Estudos, Ensaio e Documentos).
- GOMES, H. T. Afrodescendência e memória. In: GONZÁLEZ, E. P.; COSER, S. (Org.). *Em torno da Memória; conceitos e relações*. Porto Alegre: Letra1, 2017. p. 33-42.
- GOMES, H. T. *As marcas da escravidão – o negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.
- JANZEN, J. M. *Lemba, 1650-1930. A Drum of Affliction in Africa and the New World*. New York: Garland Publishing, 1982.

KNAPPERT, J. *The Aquarian Guide to African Mythology*. Wellingborough: The Aquarian Press, 1990.

LANDERO, S. C. La antropología literaria: lenguaje intercultural de las ciencias humanas. *Estudios Filológicos*, Valdivia, n. 4, 2007. Não paginado. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/efilolo/n42/art01.pdf> Acesso em: 2 ago. 2018.

LYNCH, P. A.; ROBERTS, J. *African Mythology A to Z*. 2. ed. New York: Chelsea House, 2010.

MIRANDA, M. A.; MARTINS, M. R. Mabaia Manzungu: Tratado de Deveres e Direitos. Coimbra, 2012. p. 461-473. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10374.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PROUD to be Chokwe / Orgulho de ser Chokwe. *Calemas*, [S.l.], ed. 29, p. 37-41, 2013.

SERRANO, C. Símbolos do poder nos provérbios e nas representações gráficas Mabaya Manzangu dos Bawoyo de Cabinda – Angola. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 3, p. 137-146, 1993.

TAVARES, A. P. *A cabeça de Salomé: crônicas*. Lisboa: Caminho, 2004.

TAVARES, A. P. *História e memória: estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe de Angola*. 2009. 337 f. Dissertação (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009.

VAZ, J. M. *Filosofia tradicional dos Cabindas*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1970. v. 2.

VON SIMON, O. R. M. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento: o exemplo do Centro de Memória da Unicamp. [s.n.t.]. Disponível em: <<http://www.lite.fe.unicamp.br/revista/vonsimson.html>>. Acesso em: 2 ago. 2018.

Recebido em: 13 de junho de 2018.

Aprovado em: 23 de outubro de 2018.



Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala en *El pez de oro* de Gamaliel Churata: noticia de una polémica

Garcilaso de la Vega and Guaman Poma de Ayala in El Pez de Oro by Gamaliel Churata: Report of a Controversy

Meritxell Hernando Marsal

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
meritxellmarsal@gmail.com

Resumen: La obra del escritor peruano Gamaliel Churata es adoptada por la crítica literaria postcolonial latinoamericana como un modelo productivo, que anticipa y pone en práctica sus observaciones. Su trabajo se nutre de textos anteriores, especialmente de los cronistas de la época colonial, Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala. En ellos, el gesto de resistencia a la imposición colonial está tempranamente registrado y Churata lo rescata y activa en su obra. De esta manera, lo colonial, en el límite de lo dicho, y lo postcolonial, se encuentran en una relación activa. Ahora bien, estos dos cronistas constituyen una dicotomía conflictiva en la primera parte de *El pez de oro*, que identifica uno con la conformidad al sistema y el otro con su subversión. En el presente trabajo serán analizados los términos de esta polémica para resaltar cómo Churata se enfrenta a la crítica literaria hispanizante y a sus lecturas, desautorizando la preeminencia de Garcilaso, pero evita al mismo tiempo simplificaciones, y valora y asume a los dos cronistas como modelos de un proyecto de descolonización cultural, en que lo indígena deviene un paradigma de conocimiento y de vida.

Palabras clave: crítica postcolonial; Gamaliel Churata; Inca Garcilaso de la Vega; Guaman Poma de Ayala.

Abstract: The Peruvian writer Gamaliel Churata is adopted by Latin American postcolonial literary criticism as a productive model, which anticipates and puts into practice its thoughts. His work is nourished by previous texts, especially the chroniclers of the Colonial Era, Garcilaso de la Vega and Guaman Poma de Ayala. From them,

Churata rescues and activates the gesture of resistance to the colonial imposition. This way, the colonial, in the limit of what could be said, and the postcolonial, are in an active relationship. However, in the first part of *El Pez de Oro* Churata establishes a conflicting dichotomy between these two chroniclers, which identifies one of them with conformity to the system and the other with its subversion. In the present essay, the terms of this controversy will be analyzed to highlight how Churata confronts Hispanic literary criticism and its readings, disavows Garcilaso's pre-eminence, but at the same time avoids simplification, and assumes the two chroniclers as models of a project of cultural decolonization, in which the indigenous becomes a paradigm of knowledge and life.

Keywords: postcolonial criticism; Gamaliel Churata; Inca Garcilaso de la Vega; Guaman Poma de Ayala.

El objetivo de este ensayo es reflexionar sobre la relación que se establece en la obra de Gamaliel Churata, especialmente en *El pez de oro* (1957), con los cronistas coloniales Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala. En el trato de los dos cronistas puede observarse la tensión entre el propósito anticolonial de Churata, que procuraba la integración social y cultural de lo indígena en pie de igualdad con lo hispánico, y la crítica hispanizante del momento, que proponía al Inca Garcilaso de la Vega como modelo de escritor nacional. Gamaliel Churata no se conforma con la exaltación de Garcilaso, porque apaga, siguiendo la lógica colonial, la presencia cultural indígena. De esta manera, Churata cuestiona tempranamente la crítica literaria hispanoamericana, porque descarta de sus consideraciones a las lenguas indígenas y asume para la cultura una lógica colonial de exclusión. En ese sentido, su proyecto literario es valorado por la crítica postcolonial reciente, que lo toma como modelo. En la presentación a su libro *Churata Postcolonial*, Mabel Moraña (2015, p. 15) explicita esta intención: "Hay autores que parecen haber nacido para confirmar modelos interpretativos, para nutrirlos, refinarlos y corroborar sus fundamentos. Ese es el perfil de Churata respecto a la teoría postcolonial".

Sin embargo, Churata no simplifica la cuestión, proponiendo un rechazo absoluto a la figura y la obra de Garcilaso de la Vega. Tanto su crónica, como la de Guaman Poma, dentro de los límites impuestos por la retórica colonial, constituyen modelos y fuentes de información para sus propósitos. En *El pez de oro* pueden rastrearse procedimientos y motivos

culturales tomados de ambos cronistas que contribuyen al proyecto de Churata de subrayar la vitalidad de las culturas andinas. De esta manera, las crónicas coloniales entran en relación con el cuestionamiento de la contemporaneidad y su sistema cultural, que puede nombrarse como postcolonial, porque, a pesar de los modelos políticos adoptados, no ha dejado atrás las lógicas (sociales, culturales, literarias) de la exclusión.

Para mostrar todo ello, primero voy a exponer la polémica que el autor elabora en las primeras páginas de la obra. Seguidamente, van a ser expuestos tres de los temas principales que Churata asimila de ambos cronistas para construir su crítica al conformismo cultural republicano, heredero de la colonia: la cuestión de la lengua, el mestizaje y la crítica al sistema colonial. Con el desarrollo de estos temas debe quedar clara la lectura que Churata hace de los textos coloniales rescatando su potencial subversivo para cuestionar la definición de la literatura americana y el imaginario social que configura.

1 La polémica

Uno de los propósitos principales de *El pez de oro* es relatar la cultura andina en sus prácticas (los oficios del *laika*, la presencia de la coca, la experiencia de los sueños), formas expresivas (sus lenguas, las canciones y las danzas), símbolos (como el pez, el puma o la sirena) y filosofía (la concepción del alma, los muertos, la colectividad) y para ello los cronistas constituyen una valiosa fuente de información, como señaló Helena Usandizaga (2012, p. 20): “conoce una serie de textos de cronistas y religiosos – españoles, mestizos e indígenas –, y menciona sobre todo a aquellos que interactuaron con la cultura autóctona (Blas Valera, el Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala...)”.

Sin embargo, a pesar de esta inspiración común, en la sección inaugural de *El pez de oro*, titulada “Homilía del Khorí-Challwa”, Churata parece censurar a Garcilaso y oponerlo a Guaman Poma. Paola Mancosu (2017, p. 458) subraya en este punto el viraje del autor: “Es, entonces, sólo en *El pez de oro*, que la perspectiva churatiana sobre el Inca cambia radicalmente a favor de la opción considerada más representativa de la voz americana, es decir, la de Guamán Poma”. ¿Cuál es el motivo de esta buscada fricción? Veremos que se trata nada menos que de la definición de la literatura americana.

Churata comienza la “Homilía del Khorí-Challwa” discutiendo el asunto que define su propuesta literaria: la lengua. Dice Churata que los americanos poseen sus formas artísticas, filosóficas, jurídicas y científicas contenidas en los idiomas vernáculos que, sin embargo, no tuvieron expresión escrita. Para tenerla se valieron de una lengua prestada, la hispana, y “en ella borroneamos ‘como indios’, aunque no en indio, que es cosa distinta” (CHURATA, 2012, p. 153). Desde aquí, Churata hace referencia a la obra del Inca Garcilaso que en sus “Advertencias acerca de la lengua general de los indios” declara escribir “como indio” (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 5) para que las palabras de su lengua sean transmitidas correctamente. Pero para escribir “como indio” para Churata (2012, p. 153) es necesario intervenir en el castellano adoptado: “hacer del español – solución provisional y aleatoria – lo que el español hizo de nosotros: mestizos”. La enunciación es radical porque transfiere a la lengua el proceso histórico de la conquista y su violencia. Lo que le interesa a Churata es resaltar que la lengua de América no puede ser apenas un castellano trasplantado, sino la aleación de las lenguas en contacto: “porque un idioma colonizador no sólo impondrá sus raíces y sus modos, sino, al mismo tiempo, asimilará parte del legado que le brindan sus colonias, y aquí resulta, como ya se ha dicho, que el conquistador acaba conquistado” (CHURATA, 2017, p. 183). El lenguaje deviene, pues, un medio de subvertir la imposición colonial.

De esta manera Churata define la práctica lingüística que lleva a cabo en su obra: un castellano andino, con numerosos préstamos léxicos del aymara y del quechua, y algunas marcas morfológicas y sintácticas procedentes de estos idiomas. Para defender esta forma expresiva utiliza un modo textual singular: la homilía. Pero si las homilías a las que el lector está acostumbrado elaboran desde el púlpito las nociones cristianas recibidas, la que nos presenta se realiza desde la perspectiva andina del *Khorí-Challwa*, esto es, del Pez de oro, protagonista de la obra. Esta perspectiva es la que transforma el género en contra-discurso.¹

¹ El uso a contra-corriente que hace Churata de la homilía puede conectarse con el empleo del sermón que Guaman Poma de Ayala realiza en *El primer nueva corónica y buen gobierno*, y que Rolena Adorno ha subrayado: “Waman Puma aprovecha el discurso religioso cristiano creado para la autorreflexión espiritual y moral de los andinos y lo recrea colocando este *espejo* frente a los mismos europeos” (ADORNO, 1987, p. XXXI).

Churata construye su argumentación polémica a partir de enunciados que la crítica del momento manejaba, pero excediéndolos o invirtiendo su sentido. Es el caso de la comparación entre los cronistas Garcilaso de la Vega y Guaman Poma, que ya aparecía en las tempranas recensiones de la crónica indígena realizadas por Richard Pietschmann, José de la Riva-Agüero y Raúl Porras Barrenechea (MONASTERIOS, 2015, p. 298-299). La otra idea que Churata lleva al extremo es la definición lingüística de la literatura americana. Churata se abandera de su lengua híbrida y se posiciona contra una crítica literaria que naturaliza el español para la literatura hispanoamericana, borrando cualquier referencia a las culturas indígenas de América. De esta manera, si el español es la lengua de la literatura americana, la literatura americana deviene una rama de la española. La idea la toma Churata del crítico hispanizante José de la Riva-Agüero que, como señala Mabel Moraña (2015, p. 157), la había expuesto en *Carácter de la literatura del Perú independiente* en 1905. Churata, con ese argumento llevado al extremo, llega a cuestionar obras consagradas, que había apreciado en la época de la revista *Boletín Titikaka* (1926-1930), como *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, o *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Hay, por tanto, una voluntad de perturbar el consenso crítico, que en los años cincuenta ya había establecido claramente un canon para la literatura hispanoamericana, y de poner de relieve la cuestión de la definición (o definiciones) de la literatura americana.

Para construir esta polémica, la oposición entre el Inca Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala es estratégica. Cada uno de ellos encarna una “posibilidad” para la literatura americana, además de una tercera, representada por el *Ollantay* (CHURATA, 2012, p. 178). La que le atribuye al Inca Garcilaso es la hispanizante, pues, según Churata, Garcilaso abdica del quechua y en él “contienen los gérmenes indoespañoles con evidente subalternidad de ‘lo indio’, lo que a no poco constituiría la encrucijada del mestizo” (CHURATA, 2012, p. 162). Churata cita hasta tres veces las “Advertencias” del Inca Garcilaso para resaltar la importancia que el autor cuzqueño le da al quechua, pero reprochándole su abandono: “pues la manera señorial de advertir a España de las galanuras de su madre, era escribir en su lengua, que es melodiosa y fina, según él como pocos la encarece” (CHURATA, 2012, p. 154). En su lugar, el Inca Garcilaso adoptó el castellano que practicaría con riqueza y gracia, y, en consonancia, partió a España:

se quedó en Córdoba, revelando sólo que la primera naturaleza del injerto no habría de ser tanto el esteta como el pongo, el portero de la casa señorial en quien los señores no tuvieron albardero sino al simio antropomorfo que por esos días los naturalistas exhibían como antecesor del hombre. Al prestar pongueaje al Rey de España se marchara a las Cortes echando al desgaire el solar nativo con actitud que no explican y mal encubren sus reiteradas nostalgias y su no muy simpática quejumbre. (CHURATA, 2012, p. 156)

En estos reproches a Garcilaso vemos mucho más que una apreciación de su obra. Las referencias a la subalternidad a que son sometidos los indios, a su destino como empleados bajos (el pongo) y al racismo establecido científicamente constituyen un cuestionamiento radical de la sociedad peruana. Garcilaso es tratado como un símbolo de una configuración nacional que tiene en el mestizaje su emblema, pero que a pesar de su retórica de conciliación de razas, excluye al indígena de la ciudadanía. Como señala Paola Mancosu (2017, p. 446) “es necesario profundizar la articulación de la construcción de la nación peruana, que en cierto momento ha tomado al Inca como paradigma de referencia, y la lectura que Churata hace de él y de su obra”.

En el campo literario, críticos como José de la Riva-Agüero concedieron a Garcilaso ese valor simbólico al presentarlo en su famoso discurso “Elogio del Inca Garcilaso” de 1916 como “el más perfecto representante y la más palmaria demostración del tipo literario peruano. Un mestizo cuzqueño, nacido al siguiente día de la Conquista, primero y superior ejemplar de la aleación de espíritus que constituye el *peruanismo*” (RIVA-AGÜERO, 1962, p. 57). Pero esta figura, emblema de la literatura nacional, a pesar de “los innegables atavismos indígenas” que el crítico le atribuye, es fundamentalmente hispánica. Para Riva-Agüero (1905, p. 227) las culturas indígenas habían sido “extinguidas”, como afirmaba claramente en *Carácter de la literatura del Perú independiente*.

Esta exclusión (literaria, pero también cultural y social) es la que enfrenta Gamaliel Churata alzando contra el Inca Garcilaso la figura de Guaman Poma de Ayala (2012, p. 163). Gamaliel Churata demuestra el entusiasmo del descubrimiento de la crónica de Guaman Poma a la que tuvo acceso en la edición de 1941 que Arthur Posnansky publicó

La Paz, donde Churata residía.² Para él esta crónica indígena constituye un modelo de escritura, próximo a las formas vanguardistas que había practicado en los años veinte. En la recensión de su trayectoria en el artículo “Periodismo y Barbarie” de 1950 comenta: “Yo, con pleno derecho terrígena, aunque sin medios capaces, pretendí cierta vez aymarizar al español, como Huamán Poma de Ayala lo había keshwisado en su ‘Coronica’ y escribí hasta dos trabajos que publicara Mariátegui en ‘Amauta’ y Guillermo Guevara en ‘La Sierra’, ambas revistas limeñas de intención indigenista” (CHURATA, 2017, p. 183). De esta manera, la crónica de Guaman Poma le sirve como defensa de la forma de expresión del *El pez de oro* y como un modelo de inclusión del componente indígena en el entramado literario y social de los países andinos. En la “Homilía” de *El pez de oro* lo afirma rotundamente: “si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida” (CHURATA, 2012, p. 165).

Como señalé, en este embate entre los dos cronistas, Churata cuestiona no solamente las formas de la literatura peruana, sino las de la americana señalándole tres posibilidades: “En tal punto el alud volcánico se dirige a la posibilidad Garcilazo, la posibilidad Huaman Poma o la posibilidad ‘Ollantay’. Si Huaman nos da el diapasón, nada tenemos que acometer que no sea jerarquizar el español híbrido que hablan nuestros pueblos; si lo tercero...” (CHURATA, 2012, p. 178). Lo tercero significaría incluir en la literatura americana las obras escritas en lenguas indígenas: “Una posibilidad de literatura americana quedaría resuelta (se entiende que para el área del Tawantinsuyu) si los escritores americanos pudiesen emplear el aymara y el kheswa” (CHURATA, 2012, p. 184). Churata procura una ampliación de las formas de entender la literatura en América, incluyendo las lenguas indígenas y cuestionando la unicidad hispánica con la que se la caracterizaba en la época.

Para ello, como buen polemista, manipula y extrema el argumento de Riva-Agüero: si el idioma es lo que caracteriza a una literatura, y en español está escrita la americana, al modo de Garcilaso, sus obras pertenecen en consecuencia a la literatura española, desde las

² Gamaliel Churata partió al exilio en Bolivia en 1932 y permaneció en La Paz hasta 1964. Durante su estancia en Bolivia, Arthur Posnansky publicó la obra de Guaman Poma, primero en 1941 en los números 63-66 del *Boletín de la Sociedad Geográfica de La Paz* y en 1944 en un solo volumen (MONASTERIOS, 2015, p. 297).

de Rubén Darío y Leopoldo Lugones a las de Mariano Azuela y Ciro Alegría (CHURATA, 2012, p. 178-179). La posibilidad que personifica el Inca Garcilaso remite a las formas establecidas de la literatura hispanoamericana del momento, contra las que Churata se posiciona para intentar entrever otras formas de entender la literatura, entre ellas, la que él mismo practica. Contra este canon, postula otros nombres como los de Jorge Icaza, José María Arguedas y Luis Cardoza y Aragón (CHURATA, 2012, p. 182).

Queda claro, pues, que la polémica no se centra tanto en las obras del Inca Garcilaso de la Vega y de Guaman Poma, sino en lo que representarían, como formas diversas de la escritura americana y, también, de un programa político de asimilación o de reconocimiento de la ciudadanía indígena. En ese sentido, Churata realiza una operación anacrónica, atribuyendo a los autores del siglo XVII los discursos que la interpretación de su obra generaría. Por ello, la crítica no es contra el Inca Garcilaso, sino contra la instrumentalización de su figura por parte de un sector social hispanizante. Esto explica que en *El pez de oro* los dos cronistas sean estimados como fuente y que en otros ensayos aparezcan juntos y valorados positivamente. Más aún, de Garcilaso Churata toma muchas estrategias que le sirven para cuestionar el hispanismo peruano y avanzar en el reconocimiento de las culturas andinas. Para demostrar esta lectura de los dos cronistas por parte de Gamaliel Churata en *El pez de oro* a continuación voy a desarrollar tres temas centrales de la obra en los que ambos están muy presentes.

2 La lengua

Como fue señalado, en *El pez de oro* una de las cuestiones principales es la lengua. Además de ser el medio expresivo, en una intención de transformación del lenguaje fiel al impulso vanguardista de los años veinte (SCHWARTZ, 1995), su uso de la lengua condensa el objetivo mayor de Churata de imaginar un mundo andino en que los elementos culturales indígenas e hispanos se encuentren imbricados. Para el autor, la lengua sostiene ese mundo y por ello es el motivo principal de la polémica reseñada anteriormente. Churata reivindica la presencia activa de las culturas andinas en la literatura desde el entramado lingüístico de estas. La textura de las obras – el textil andino como modelo de producción cultural está muy presente en la obra de

Churata (MARSAL, 2015) – debe mostrar la pluralidad cultural donde nace esa literatura.

A pesar de la polémica trazada en las primeras páginas de *El pez de oro*, los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso también van en esa dirección y constituyen un modelo para Churata. El inca Garcilaso fundamenta su obra, como Churata, en la presencia de la lengua general o runasimi. Es lo que lo distingue de los otros cronistas y le permite reparar sus errores:

En el discurso de la historia protestamos la verdad de ella y que no diremos cosa grande que no sea autorizándola con los mismos historiadores españoles que la tocaron en parte o en todo. Que mi intención no es contradecirles sino servirles de comento y glosa y de intérprete en muchos vocablos indios que, como extranjeros en aquella lengua, interpretaron fuera de la propiedad de ella según que largamente se verá en el discurso de la historia. (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 4)

La corrección de la lengua importa mucho, pues la lengua constituye para él “una herramienta de carácter hermenéutico al servicio de la verdad histórica” (CERRÓN-PALOMINO, 1993, p. 220). Garcilaso escribe, en una intención semejante a la de Churata, para inscribir y asegurar la permanencia del mundo andino, y para ello debe reparar la lengua, deturpada sistemáticamente por los españoles. En ese sentido, Garcilaso transmite una versión de la tensión cultural entre españoles e indígenas que es una tensión lingüística, donde la violencia de la conquista se revela en la incapacidad del comprender al otro y en la sistemática imposición de palabras ajenas.

Garcilaso actúa como intérprete, orgulloso de una lengua y tradición que “mamó en la leche” (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 94). Como señala Mercedes Serna, se trata de una actitud que Garcilaso fundamentó en su formación humanística, y que desplegó en su primera obra, precisamente una traducción:

Ya en los *Diálogos de amor* aparece la idea clave que va a hacer del Inca Garcilaso un escritor de ánimo reivindicativo: convertirse en un intérprete (traductor, reformador, comentador, restañador, rectificador, ampliador) lingüístico y, por tanto, histórico, cultural y espiritual, absolutamente fidedigno. La interpretación exacta de la palabra podrá modificar la historia. (SERNA, 2000, p. 26)

Siguiendo el método filológico humanístico (SERNA, 2000, p. 28), las palabras que el Inca Garcilaso traduce son significativas culturalmente, términos clave sobre los que despliega su “capacidad metalingüística autorreflexiva” (CERRÓN-PALOMINO, 1993, p. 245). Son conceptos que configuran el espacio, la vida cotidiana, la historia, la economía, el pensamiento o los mitos. Como señala Rodolfo Cerrón-Palomino (1993, p. 245), Garcilaso nos ofrece en algunos casos, como en el que hace referencia a procesos de lexicalización, “una categorización semántica del mundo andino”, que “refleja, en el orden cultural, la manera distinta en que la mentalidad andina organiza, categoriza y nombra el mundo de su experiencia circundante, tanto en sus manifestaciones físico-naturales como humanas y sociales” (CERRÓN-PALOMINO, 1993, p. 248). Garcilaso se niega a la *tabula rasa* de su cultura decretada por Riva-Agüero y hace un compendio conceptual del que Churata toma mucho.

También Churata utiliza un procedimiento semejante al incluir en su texto palabras en aymara o quechua, que él llama “incrustaciones indias” (CHURATA, 2012, p. 167), y que en su nota inicial define como “formas orgánicas en que el barbarismo indígena pretende consolidar una retórica naturaleza. De estas formas se esparzigan a lo largo del libro, aun entre el discurso hispánico del relato; y es necesario señalarlas, no confundirlas, sobre todo, como solecismos, para establecer su acaso única originalidad” (CHURATA, 2012, p. 148). Por tanto, en estas incrustaciones, o términos clave, radicaría para Churata la singularidad de su obra. La diferencia con Garcilaso es que Churata las inserta en el texto sin traducción, elaborando un discurso híbrido en el que las palabras andinas entran en la trama hispánica, como la urdimbre de un tejido. Sin embargo, Churata no deja de trazar los puentes de la comunicación, y al final de su obra incluye un glosario donde elabora definiciones muy personales de los términos aymaras y quechuas.

Si la traducción es la principal estrategia a la que recurre el Inca Garcilaso, realizando una mediación entre ambos universos lingüísticos “para que allá y acá se entiendan” (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 526), Guaman Poma incorpora directamente el quechua a su discurso. La de Guaman Poma representaría para Churata la lengua que está buscando, donde el quechua y las otras lenguas andinas no aparecen como término a ser traducido, sino en continuidad con el castellano. Por ello, hay largos fragmentos sin traducción que demuestran la confianza en un lector indígena, al que se dirige en muchos momentos directamente.

De esta manera, en la crónica de Guaman Poma hay inscritos varios destinatarios, no solo el rey Felipe III y el Papa, sino que el autor aspira a que su obra regrese de España impresa y sea divulgada entre españoles e indios (GUAMAN POMA DE AYALA, 2005, p. 17-18). Como señala Mercedes López-Baralt (2005, p. 163), “la *Nueva coronica* está dirigida a toda la sociedad virreinal, a cada uno de sus lectores u oidores apostrofará al autor desde sus ‘prólogos’, para conminarlos a vivir el buen gobierno”. Eso es lo que debió entusiasmar a Churata: la capacidad de desplegar distintos códigos simultáneamente, dirigidos a interlocutores diversos, para expresar su mensaje. En ella encontramos varias lenguas, varios mundos conceptuales y varios sistemas semióticos. Otra cuestión importante para Churata es el lugar de enunciación, que en Guaman Poma no es hispánico, sino claramente indígena: el sistema colonial es descrito con los ojos orgullosos del letrado indígena que desde su ascendencia noble se inserta en él y lucha por modificarlo. Guaman Poma parece ofrecer la historia vista desde el otro lado, y esta operación de inversión de perspectivas es la que procura Churata en *El pez de oro*. Julio Ortega señala que escribir desde el quechua comporta este giro conceptual:

Guaman Poma se dirige al rey Felipe III para persuadirlo de reformar la empresa colonial y para aconsejarle sobre la suerte de las Indias; pero la fuente de su información, siendo, en buena parte, producto de crónicas, relaciones y repertorios de la evangelización, tiene como modelo el orden natural del mundo aborígen, cuya formalidad es el quechua. [...] el discurso es una suerte de máquina de la memoria (porque preserva los órdenes de la cultura nativa, la lógica de su sentido), pero también es un instrumento mediador que transforma el dato occidental en dato aborígen para, en seguida, presentar el dato aborígen en su propia racionalidad y dentro del nuevo orden del mundo cristiano-español. De ese modo, la cultura se preserva, desde el quechua, gracias a la lengua española. (ORTEGA, 1988, p. 366)

La propia figura del intelectual indígena que Guaman Poma encarna es la que Churata defiende durante toda su trayectoria periodística y literaria. En *El primer nueva coronica y buen gobierno* de Guaman Poma aparecen además de él varios personajes capaces de reclamar sus derechos desde las estrategias letradas, como su discípulo don Cristóbal de León (GUAMAN POMA DE AYALA, 2005, p. 383; 552), perseguidos

por las autoridades coloniales: “Que los dichos corregidores y padres y encomenderos quieren muy mal a los indios ladinos que saben leer y escribir, y más si saben hacer peticiones por que no le pidan en la residencia de todo los agravios y males y daños; y, si pueden, le destierra del dicho pueblo en este reino” (GUAMAN POMA DE AYALA, 2005, p. 747). A pesar de ello, recomienda la necesidad de instituir escuelas para indios e indias, para que puedan conocer los códigos de la nueva sociedad y defenderse: “Que en este reino en los pueblos chicos o grandes haya escuela y sepan leer y escribir, cantar canto de órgano, los dichos niños y niñas todos” (GUAMAN POMA DE AYALA, 2005, p. 547). Esta agencia indígena, tan poco visible desde la perspectiva occidental, que supera el indigenismo paternalista de inicios del siglo XX, pues surge de los propios intereses indígenas, es la que dinamiza Churata, sobre todo en la época del *Boletín Titikaka* (MONASTERIOS, 2015, p. 194). En una conferencia que dio en 1966 en la Universidad Nacional Federico Villarreal, Churata señala al recordar el grupo Orkopata:

Orkopata fue la universidad de una generación. Allí en Orkopata, vivíamos, pensábamos y escribíamos con los indios y en indio [...] Al lado de los poetas que hemos nombrado, vivían generaciones de indios que yo, al retornar al país después de tres décadas de ausencia, he encontrado convertidos en periodistas, en industriales, en hombres de gran personalidad. (CHURATA, 1989, p. 65)

La cuestión que Churata más resalta es que Guaman Poma escribe su castellano desde el quechua y en él aparecen las marcas de ese origen: lengua aprendida desde lo indígena, que muestra su perspectiva y que la incorpora al castellano, en una hibridez que transforma la lengua de la metrópolis. También lengua que grita, que llora, que se indigna, lengua crítica al fin; López-Baralt habla de la “retórica del grito” en Guaman Poma (2005, p. 191). Ese sería el modelo con el que se identifica Churata y que asume en *El Pez de oro*. Lo que Gamaliel Churata busca reivindicar, lingüística y literariamente, es un entramado cultural donde lo indígena no se encuentre en posición de subalternidad, sino que en una posición horizontal genere una tensión con lo hispánico. Por ello, Churata busca destacar el desorden que el quechua provoca en el castellano de Guaman Poma. De esta manera, toma a su favor las acusaciones de mala escritura que algunos críticos, como José de la Riva-Agüero (1962, p. 50),

señalaron contra el cronista, pues ella revelaría “el proceso de hibridación idiomática que sería lo más vivaz de la resistencia india frente al dominio hispano” (CHURATA, 2012, p. 165).

Este “encuentro” de lenguas distintas que se superponen, que Churata busca incorporar a su obra, puede relacionarse con el modelo andino de la tensión de los contrarios, como ha sido señalado por Miguel Ángel Huamán (1994, p. 64): “El *tinkuy* es la zona de encuentro donde se juntan dos elementos que proceden de dos direcciones diferentes, permite realizar el ideal de unidad o de las cosas que siempre vienen juntas (*yanatin*) como dos ojos, dos manos, etc.; mitades perfectas de un centro primordial o *taypi*. Este es el género del *Pez de oro*”. Como recuerda Mercedes López-Baralt (2005, p. 126-127; 176-177), el propio Garcilaso nos da noticia de este sistema de organización conceptual en el capítulo XVI de su crónica al describir la fundación del Cuzco en dos mitades. López-Baralt (2005, p. 127) vincula este sistema al *tinku*,³ que define del siguiente modo: “aún hoy las comunidades indígenas del Perú se escinden en estas dos mitades, que se unen ritualmente en un *tinku*, encuentro periódico, a veces violento, que expresa simbólicamente la conflictiva totalidad que constituye el grupo social”.

Pero Garcilaso en su obra, desde su práctica de la traducción, vela el conflicto y acerca este modelo andino al ideal humanístico de la concordia aprendido en León Hebreo, que Cornejo Polar caracterizó como “discurso de la armonía imposible”: “el discurso garcilasista deja constancia de lo indio y lo español pero inmediatamente insume a ambos, desconflictivizando su mutua alteridad, en una complaciente categoría totalizadora. En cierto sentido la producción verbal de la sinonimia disuelve la dualidad de las miradas que están en su origen” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 87). Tanto en Garcilaso como en Churata la lengua representa un puente necesario entre las culturas. Pero mientras “Garcilaso utiliza la lengua para tratar de armonizar ambas culturas siguiendo el ideal renacentista de concordia y de conciliación de los

³ También Luis Millones observa el *tinkuy* en las obras de Guaman Poma y de Garcilaso y lo define como tensión de contrarios: “El hecho que el *tinkuy* reúna ambos conceptos: unión y lucha, contribuye a la interpretación de encuentro en contexto de violencia que propongo para las escenas descritas. La unión es, vale recordarlo, una unión de contrarios que no podemos imaginar sino como un momento de concentración de fuerzas opuestas”.

opuestos” (SERNA, 2000, p. 45), y consigue un castellano de gran calidad literaria, con su abertura al otro a partir de la traducción, lo que le da incuestionablemente un espacio en composición subordinada, Churata opta por una lengua intencionadamente inarmónica, que muestre el conflicto y a los dos componentes culturales en yuxtaposición.

Finalmente, la propia naturaleza de la lengua queda en entredicho. Como es sabido, junto a su texto Guaman Poma incorpora cerca de 400 dibujos que van más allá de la ilustración. Con ellos, el género adoptado, la crónica, como modelo hispánico de inscripción en la realidad, es profundamente alterado. Como señala Antonio Cornejo-Polar (1982, p.77), “los dibujos de Guamán Poma dicen mucho más sobre el mundo andino que el español rudimentario con que está escrita la *Nueva Crónica...* y su sola presencia indica la acción de una dinámica inversa: si en otros casos el proceso productivo sofocaba el referente, en éste, al contrario, el referente puede imponer ciertas condiciones y generar una modificación en la estructura formal de las crónicas”. Rolena Adorno describe el simbolismo espacial andino que subyace en los dibujos de Guaman Poma con la convicción de que “the arrangement of icons in space allows for an additional visual interpretation and is responsible for an additional level of pictorial meaning. Thus, although pictorially expressing himself in ways that are comprehensible to the European reader, Guaman Poma employs and remains true to his own autochthonous values of symbolic representation” (ADORNO, 2000, p. 89).

Antonio Cornejo Polar vio con lucidez el desafío que constituía para la crítica asumir este tipo de discursos heterogéneos, de procedencia indígena o popular, no consagrados por la historiografía literaria dominante: “En esta ampliación del corpus, que de inmediato convierte en multilingüe la literatura colonial, la articula bajo el doble modelo de la escritura y la oralidad, con sus zonas de repulsión y confluencia, y la refiere a una constelación de conciencias sociales disímiles y, al mismo tiempo, entreveradas, está en debate la propia noción de literatura” (CORNEJO POLAR, 1994, p. 367-368). Si la letra fue identificada desde el inicio de la presencia española “no tanto como un sistema de comunicación, sino en el horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado posible fuese el Poder” (CORNEJO POLAR, 1990, p. 169), las prácticas de resistencia cultivaron y desarrollaron otras formas de expresión para la comunión y el disentimiento, como las fiestas, las imágenes, la música, las canciones, las danzas, las leyendas o los cuentos.

Este desafío mayor de abrirse a prácticas discursivas no alfabéticas es asumido por Churata, que parte de las fiestas, la danza, el canto y el tejido para construir su obra. En última instancia, este gesto constituye un cuestionamiento de la comprensión occidental de la propia literatura y su validez universal (NATALI, 2006). Mientras la filología humanística del Inca Garcilaso privilegia una definición alfabética del conocimiento, al cual traduce las formas culturales del mundo inca, Churata, como Guaman Poma, asume diversos medios expresivos andinos y cuestiona, estructuralmente en *El pez de oro*, y discursivamente en *Resurrección de los muertos*, el supuesto privilegio del “hombre-letra”.

3 El mestizaje

Como se ha señalado, Churata (2012, p. 165) propone un modelo de lengua que reconozca el mestizaje que conforma la sociedad americana: “si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida”. Él mismo se identifica como un mestizo al que le fue sustraída su lengua materna: “los mismos que apenas la sentimos [a la lengua quechua] en el gusto a saliva onírica, comprobamos cómo es ella lo que se nos amputó del alma sabiendo que así se nos privaría de una maternidad idiomática” (CHURATA, 2012, p. 155). Frente a ello, Churata propone la recuperación de ese componente cultural perdido, en una definición del mestizaje que resulta el reverso del que se imponía en la época, pues Churata defiende un mestizaje que parta del componente indígena: “se puebla el continente de individuos que representan fundidas en matriz aborígen todas las razas humanas” (CHURATA, 2004, n. 22).⁴

Con esta propuesta, que Churata lanza en el artículo titulado “Indoamericanismo”, publicado en el *Boletín Titikaka* en febrero de 1928, se enfrenta a otras concepciones del momento, en especial a la que José Vasconcelos había formulado en 1925 en *La raza cósmica*, donde describe una nueva raza, que surgiría del mestizaje de las otras razas del planeta (VASCONCELOS, 1982). Si bien esta noción cuestiona las pretendidas razas puras que subordinan a las demás, el mestizaje

⁴ La edición facsimilar del *Boletín Titikaka* utilizada para elaborar este trabajo carece de paginación. Por ello, en la referencia señalo el número de la revista en que el artículo aparece.

vasconcelista promueve una homogeneización cultural de base hispánica. Esta convicción se traduce en una cancelación de las culturas indígenas: “Los mismos indios puros están españolizados, están latinizados, como está latinizado el ambiente. Dígase lo que se quiera, los rojos, los ilustres atlantes de quienes viene el indio, se durmieron hace millares de años para no despertar” (VASCONCELOS, 1982, p. 24). De ahí que Vasconcelos (1982, p. 25) decreta la asimilación como única forma de modernidad: “El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina”.

Gamaliel Churata se opone a este dictamen y defiende durante toda su acción política y cultural la pervivencia de las culturas andinas. *EL pez de oro* es la prueba de ese diálogo entre los diversos componentes culturales del Perú, donde lo indígena sigue muy presente. Si el mestizaje vasconcelista exalta la mezcla de lo diverso para reafirmar la mismidad occidental, el mestizaje de Churata propone un modelo autóctono.

En esta tensión la figura del Inca Garcilaso es ejemplar. Asume su condición de mestizo de forma orgullosa: “A los hijos de español y de india – o de indio y española – nos llaman *mestizos*, por decir que somos mezclados de ambas naciones. Fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en Indias. Y por ser nombre impuesto por nuestros padres y por su significación me lo llamo yo a boca llena y me honro con él” (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 627). Pero, a la vez, junto con esta declaración, Garcilaso nunca deja de reivindicar su origen indígena, desde las “Advertencias” donde afirma rotundamente: “soy indio” (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 5). Constantemente encontramos en los *Comentarios reales* la identificación con su “tierra”, su “patria”, y menciones a la convivencia con su familia materna. Ese origen es clave en la obra pues es el que le autoriza a hablar y a corregir las obras de sus antecesores españoles: “yo, como indio que conocí la condición de los indios, osaré afirmar que pasó así” (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 503). El mestizaje deviene entonces una perspectiva de conocimiento, que permite el acceso a ambas culturas.

El mestizaje, al contrario, nunca será defendido por Guaman Poma. Su rechazo constituye una denuncia de la violencia y las violaciones sistemáticas que se ve forzado a relatar una y otra vez. Guaman Poma apela a las ordenanzas de Francisco de Toledo para recomendar mantener separados a los componentes sociales de la colonia, los indios en sus

pueblos y los demás en las ciudades, sin mezclas (GUAMAN POMA DE AYALA, 2005, p. 343).

En Churata esta segregación es imposible. Lo occidental y lo andino entran en comunicación y dialogan constantemente. Lo que propone Churata es un mestizaje cultural que asuma el mundo y converse con él desde una identidad india, por tanto, propone una diversidad en diálogo y no una unicidad indígena. Pero Guaman Poma también se convierte en un modelo por el mestizaje cultural que ostenta, al construirse en su propia obra como un letrado indígena que sostiene ambos saberes, tanto el hispánico y católico de las autoridades a las que se dirige y pretende persuadir, como el de las culturas andinas. Como señala Rocío Quispe-Agnoli (2007, p. 418): “Estamos, además, ante un ‘autor’ que adquiere o confirma el poder y el saber-hacer empleando los elementos de dos códigos culturales diferentes. En este sentido, se trata de un sujeto híbrido que se posiciona entre dos culturas”.

Churata lucha por un mestizaje al revés,⁵ hacia lo indígena, que se opone tanto a la hispanización forzosa que auguraba Vasconcelos como al aislamiento indígena de Guaman Poma. La noción del mestizaje de Churata es diversa de la expuesta en *La raza cósmica*, no sólo porque invierte el elemento que adquiere la preeminencia, sino también porque lo formula desde el pensamiento indígena. La noción de raza en Churata es ajena al biologismo positivista pues parte de otro principio: como fue señalado, es la noción andina de *tinkuy*, de la tensión permanente de los contrarios, la que anima este mestizaje que no significa fusión de los diversos componentes en un nuevo individuo, sino presencia contendiente de ambos:

El escritor mestizo balbuce lengua corrosiva que alimenta con vidas que son y no son suyas, constatando a diario que si entre España y América periclitaron pleitos, no pasa lo mismo con él, y que, o ahoga al indio, o expulsa al español. Allí donde todavía la contención exista, el drama del “pensamiento” americano se alimentará de ella; si es en ella que se originan sus pseudomorfosis psicopatológicas. Pero el vivir de América es perseguir la unidad en medio a la acción de polos igualmente compelentes: por un lado España; por otro la montaña indiática. (CHURATA, 2012, p. 199)

⁵ Le agradezco a Elizabeth Monasterios el haber convocado esta idea en una conversación en Cagliari, en el marco del seminario de investigación “El planeta de los animales locos”. Paisaje, naturaleza y ser humano en Gamaliel Churata”.

Por tanto, Churata no se limita a celebrar la mezcla racial como solución de los conflictos; el mestizaje es conflicto en sí, presencia constitutiva de varios aportes, que se asume como posibilidad americana al reunir tiempos y perspectivas: “el fatalismo de América es mantenerse presta a captar el mensaje del mundo – percibimos finamente dentro de nosotros mismos un vago ritmo en que renacen conciencias sepultas y germinan módulos futuros” (CHURATA, 2004, n. 22).

4 La denuncia anticolonial

Gamaliel Churata asume en *El pez de oro* la indignación de Guaman Poma, su crítica nada velada al sistema colonial y a la explotación a la que son sometidos los indios. La denuncia es sistemática, realizada por todos los medios, y casi no hay página en la extensa *Primer nueva corónica y buen gobierno* que no constituya una protesta. Churata recupera su acusación sistemática, en nuevos escenarios donde, paradójicamente, a pesar de la Independencia, los abusos empeoran: “La Revolución de los Libertadores consagra el derecho de los encomenderos, y en el hecho, aunque no en la letra (coordinada típicamente criolla), pone punto final al del íncola”(CHURATA, 2012, p. 197).

En el Inca Garcilaso la crítica está velada pero no ausente. La reconstrucción idealizada del mundo incaico como honesto y magnánimo conlleva el contraste con el presente injusto. Como señala Antonio Mazzotti (2016), Garcilaso sitúa la doctrina “bien común” de inspiración jesuita, como fundamento del gobierno incaico y también como proyecto político. Sin embargo, su disensión no puede enunciarse. Garcilaso deja explícita su imposibilidad de denuncia: “dirán que por ser indio hablo apasionadamente” (GARCILASO DE LA VEGA, 1991, p. 301). Mercedes López-Baralt señala la censura de la Inquisición (que ya había prohibido su traducción de los *Diálogos de amor*) como la responsable de estos silencios y operaciones de encubrimiento: “La censura le obliga a cuidar con denuedo todo lo que dice y a usar la entrelínea, los silencios, la ironía, a veces el halago... De ahí que no debemos dejarnos engañar por la serenidad con que Garcilaso concilia los opuestos; tras ella late un dolor muy intenso que aflora pudorosamente en sus páginas” (LÓPEZ-BARALT, 2005, p. 130). Precisamente Churata afirma en su artículo “El dolor americano” que desde Garcilaso la conciencia de la injusticia marca toda la literatura peruana, especialmente César Vallejo

y Alejandro Peralta, en forma de dolor y desgarramiento: “Tornose en esclavitud nuestro señorío, decía, con esa tristeza ya jerarquizada el dulce y saudoso Inca Garcilazo de la Vega. Los wayñus y yaravíes del cholo o del indio han sido desde entonces, y como resultado de este proceso de inmersión de pueblo indio, nada más que pretextos para embellecer el dolor” (CHURATA, 2009, p. 137). Para Churata este dolor es el síntoma de una vida que permanece: “¿Si lo que más duele de América es el indio, será porque está muerto? No parece. Si el indio nos duele es porque nada hay más vivo en nosotros que el indio. Y si nada en el indio duele más que América, será porque sólo en el indio América está viva” (CHURATA, 2012, p. 343).

5 Conclusiones

En este recorrido por algunos de los temas principales que desarrolla Gamaliel Churata queda claro cómo Garcilaso y Guaman Poma aportan componentes fundamentales de *El pez de oro*. La denuncia al sistema colonial, así como la reivindicación de la cultura andina, vinculan a estos autores con el propósito anticolonial de Churata, que se enfrenta a la crítica literaria hispanoamericana y al imaginario social que sustenta para reprocharle su injusticia. Este gesto es reivindicado por la crítica postcolonial contemporánea por su necesaria beligerancia y actualidad.

Referencias

ADORNO, R. *Guaman Poma*. Writing and Resistance in Colonial Peru. Austin: University of Texas Press, 2000.

ADORNO, R. Waman Puma: el autor y su obra. In: GUAMAN POMA DE AYALA, F. *Nueva crónica y buen gobierno*. Madrid: Historia16, 1987. p. XVII-XLVII.

CALLO CUNO, D. (Ed.). *Boletín Titikaka*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín, 2004. No paginado. Edición facsimilada,

CERRÓN-PALOMINO, R. Los fragmentos de gramática quechua del Inca Garcilaso. *Lexis*, Lima, v. 17, n. 2, p. 219-257, 1993.

CHURATA, G. Conferencia en la Universidad Federico Villarreal. In: MOROTE GAMBOA, G. (Ed). *Motivaciones del escritor*: Arguedas, Alegría, Izquierdo Ríos, Churata. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1989. p. 59-67.

CHURATA, G. El dolor americano. In: GONZALES FERNÁNDEZ, G. (Ed.). *El dolor americano*: literatura y periodismo en Gamaliel Churata. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2009. p. 137-140.

CHURATA, G. *El pez de oro*. Edición de Helena Usandizaga. Madrid: Cátedra, 2012.

CHURATA, G. Indoamericanismo. In: CALLO CUNO, D. (Ed.). *Boletín Titikaka*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín, 2004. No paginado. Edición facsimilada.

CHURATA, G. *Textos esenciales*. Edición de Wilmer Kutipa. Tacna: Perro calato, 2017.

CORNEJO POLAR, A. Los discursos coloniales y la formación de la literatura hispano-americana (reflexiones sobre el caso andino). In: MARCO, J. (Coord.). *Actas de XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Barcelona: PPU, 1994. v. 1.

CORNEJO POLAR, A. El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el “diálogo” de Cajamarca. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año XVII, n. 33, p. 155-207, 1990.

CORNEJO POLAR, A. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. In: _____. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982. p. 67-85.

CORNEJO POLAR, A. *Escribir en el aire*: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: CELACP, Latinoamericana Editores, 2003.

CORNEJO POLAR, A. Heterogeneidad y contradicción en la literatura andina: tres incidentes en la contienda entre oralidad y escritura. *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, año V, n. 9/10, p. 103-111, 1992.

GARCILASO DE LA VEGA, I. *Comentarios reales de los incas*. Edición de Carlos Aranibar. Lima: FCE, 1991. 2 v.

GUAMAN POMA DE AYALA, F. *Nueva corónica y buen gobierno*. Edición de Franklin Pease. Lima: FCE, 2005.

HUAMÁN, M. A. *Fronteras de la escritura: discurso y utopía en Churata*. Lima: Horizonte, 1994.

LÓPEZ-BARALT, M. *Para decir al otro: literatura y antropología en nuestra América*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2005.

MANCOSU, P. El Inca Garcilaso: una lectura de Gamaliel Churata. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Boston, año XLIII, n. 85, p. 445-468, 2017.

MARSAL, M. H. Tramas transandinas. Dinámicas culturales del textil andino. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXXXI, n. 253, p. 1043-1060, 2015.

MAZZOTTI, A. El inca Garcilaso en el siglo XXI: pensamiento político y nuevas pistas para una agenda latinoamericana. *Casa de las Américas*, La Habana, n. 283, p. 3-15, 2016.

MILLONES, L. El encuentro o “tinkuy” en textos coloniales andinos. [s.n.t]. Disponible en: <<https://sites.fas.harvard.edu/~icop/luismillones.html>>. Acceso en: 19 nov. 2018.

MONASTERIOS, E. *La vanguardia plebeya del Titikaka: Gamaliel Churata y otras beligerancias en los Andes*. La Paz: IFEA, Plural, 2015.

MORAÑA, M. *Churata postcolonial*. Lima: Latinoamericana Editores, CELACP, 2015.

NATALI, M. Além da literatura. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 11, n. 9, p. 30-43, 2006. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i9p30-43>

ORTEGA, J. El cronista indio Guaman Poma de Ayala y la consciencia cultural pluralista en el Perú colonial. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, t. 36, n. 1, p. 365-377, 1988.

QUISPE-AGNOLI, R. Prácticas indígenas de la resistencia: sujetos de la escritura y el saber en los Andes coloniales. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXXIII, n. 220, p. 415-436, 2007. doi: <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2007.5336>

RIVA-AGÜERO, J. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Editorial Rosay, 1905.

RIVA-AGÜERO, J. *Estudios de literatura peruana: del inca Garcilaso a Eguren*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962. (Obras Completas de José de la Riva-Agüero, II).

SCHWARTZ, J. Lenguajes utópicos. “Nwestra ortografia bangwardista”: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte. In: PIZARRO, A. (Org.). *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas, UNICAMP, 1995. v. 3, p. 31-55.

SERNA, M. Introducción. In: GARCILASO DE LA VEGA, I. *Comentarios reales*. Edición de Mercedes Serna. Madrid: Castalia, 2000. p. 9-81.

USANDIZAGA, H. Introducción. In: CHURATA, G. *El pez de oro*. Edición de Helena Usandizaga. Madrid: Cátedra, 2012. p. 11-143.

VASCONCELOS, J. *La raza cósmica*. México: Espasa-Calpe, 1982.

Recebido em: 25 de junho de 2018.

Aprovado em: 23 de outubro de 2018.



Colonias sin metrópolis: neoimperialismo y barbarie en *Gracias* de Pablo Katchadjian

Colonies Without Metropole: Neoimperialism and Barbarism in Gracias by Pablo Katchadjian

Adolfo R. Posada

Universitatea de Vest din Timisoara, Timisoara / România

adolfo.rodriquez.posada@gmail.com

Resumen: La novela *Gracias* del escritor argentino Pablo Katchadjian, publicada en 2011, se construye sobre los principales fundamentos de la teoría poscolonial: la descolonización como proceso violento de emancipación por parte de los oprimidos frente a la explotación y la tiranía; los actos inhumanos, fruto de la barbarie imperialista, cometidos contra la dignidad del hombre; la construcción y reivindicación de la identidad de los sujetos colonizados a partir del indigenismo y el criollismo. No obstante, la novela de Katchadjian apunta más allá de los presupuestos destacados que han identificado el poscolonialismo como corriente de pensamiento durante el siglo pasado, para hacerse eco de los conflictos generados por el desarrollo de un nuevo imperialismo, transnacional y neoliberal, ligado a la explotación de los recursos por parte de las corporaciones multinacionales y a merced de la deslocalización capitalista según el paulatino proceso de globalización del mundo en el cambio de siglo. Así pues, a la luz de los planteamientos aquí resumidos y recogidos por los trabajos de Frantz Fanon (1988), Stuart Hall (1996), Miguel Mellino (2008), Étienne Balibar (2017) o Emanuela Fornari (2017), entre otros, analizaremos los rasgos poscoloniales de la obra narrativa de Katchadjian en el marco de los avatares de la globalización, a fin de ejemplificar, a través de la lucha violenta y la emancipación del sujeto colonizado representadas en *Gracias*, cómo el antiguo espíritu imperialista sigue operando, como ha señalado Eduardo Grüner (2002), en la actual era del neocolonialismo capitalista y la globalización multinacional.

Palabras clave: poscolonialismo; globalización; neoimperialismo; literatura del siglo XXI; Katchadjian.

Abstract: The novel *Gracias* by the Argentine writer Pablo Katchadjian, published in 2011, is built on the main foundations of postcolonial theory: decolonization as a violent process of emancipation by the oppressed against exploitation and tyranny; the inhuman acts, fruit of imperialist barbarism, taken against the human being dignity; the construction and vindication of the colonized subjects' identity through the indigenism and *criollismo*. However, Katchadjian's novel goes beyond the outstanding assumptions that have identified postcolonialism as critical thought during the last century to evince the conflicts generated by the development of a new imperialism, transnational and neoliberal, linked to the exploitation of resources by multinational corporations and the capitalist relocation due to the gradual process of worldwide globalization at the turn of the century. Therefore, in light of these approaches – collected as well by the works of Frantz Fanon (1988), Étienne Balibar (2017), Stuart Hall, Miguel Mellino (2008) or Emanuela Fornari (2017), among others – this article analyses the postcolonial features of Katchadjian's narrative work in the context of the globalization issues. Taking into account the emancipation and the violent struggle led by the colonized subjects represented in *Gracias*, the final aim is to exemplify how the old imperialist spirit continues to operate, as Eduardo Grüner (2002) has pointed out, in the current era of capitalist neocolonialism and the multinational globalization.

Keywords: postcolonialism; globalization; neoimperialism; 21st century literature; Katchadjian.

Bajo el inocente proceso de globalización y mundialización de las economías y los sistemas de producción neoliberales se ocultan nuevas formas de dominación imperialista. Se trata de la imposición de diferentes vías de colonialismo, «más allá de los “imperios”» como sostiene Étienne Balibar (2017), fomentadas ya no por las grandes potencias nacionales en su deseo imparable de expansión, sino por las grandes corporaciones multinacionales y las élites financieras que las avalan.¹

¹ Estas formas de sumisión, dominación y expansión neoimperialistas son intrínsecas al que, desde Fredric Jameson, se viene denominando «capitalismo tardío», un modelo de sociedad posindustrial y posfordista que ha asentado las bases de «una nueva división internacional del trabajo, fruto de una vertiginosa transnacionalización de la economía, favorecida por las innovaciones tecnológicas en el campo de la comunicación, del transporte y de los medios masivos de comunicación, cuyo notable desarrollo ha incrementado decididamente la velocidad y la capacidad de extensión planetaria de la circulación de mercancías, noticias, imágenes, fuerza de trabajo y capitales» (MELLINO, 2008, p. 89).

Esta percepción crítica del nuevo mundo globalizado corre el peligro de ser tachada siempre de psicótica y conspiranoica. Nada más lejos de la realidad. Vivimos tiempos en que el espíritu crítico, por culpa o gracias –según se mire– a la era de la información, se ha convertido en un enemigo para los intereses neocoloniales de las grandes potencias/corporaciones. Todo discurso que ponga en jaque la versión oficial difundida por los Estados dominantes es tachado de desinformación o *fake news*. Pero, más allá de la difusión malintencionada de informaciones falsas y teorías conspiranoicas peregrinas, la realidad es que ciertas actitudes y dinámicas intrínsecas a la globalización, guste o no, son síntoma de la «persistencia de la condición colonial en el mundo global contemporáneo» (MELLINO, 2008, p. 15).

Día tras día observamos con inquietud cómo la censura trata de imponerse al libre pensamiento y al juicio crítico. Porque el imperialismo nunca se vio derrotado pese a los procesos de descolonización del siglo XX; únicamente se camufló en nuevas formas de dominación mucho más sutiles y avanzadas, «formas de dominación todas ellas», como denuncia Eduardo Grüner (2002, p. 177) en *El fin de las pequeñas historias*, «que típicamente echan raíces en la historia del colonialismo europeo moderno y que continúan operando en la actual era de neo/poscolonialismo y globalización».

La posibilidad de prolongar el espectro del colonialismo decimonónico a la deriva neoimperialista de ciertas prácticas corporativas vinculadas a la expansión multinacional fomenta, según Mellino (2008, p. 42), «un diálogo fecundo entre la crítica poscolonial y los movimientos antiglobalización en todo el mundo». En este sentido la crítica poscolonial se muestra más activa y fecunda que nunca, por cuanto lo poscolonial no sólo «deviene una metáfora de la condición posmoderna» (MELLINO, 2008, p. 51), sino asimismo del mundo globalizado y por tanto de nuestro presente.

Siguiendo a Arif Dirlik, esgrime Mellino (2008, p. 95) que en el contexto de la geopolítica mundial «los modos de comprensión estrechamente ligados a los conceptos de Tercer Mundo y de Estado-nación», que han sido los pilares de la crítica poscolonial en su primer estadio, «se vuelven obsoletos y anacrónicos ante las dinámicas de desterritorialización, flexibilización y descentramiento del capitalismo tardío». Opinión compartida por Appadurai (2001, p. 46), quien sostiene que el mundo globalizado «ya no puede ser captado en los términos

de los modelos basados en el binomio centro-periferia (ni siquiera por aquellos modelos que hablan de muchos centros y muchas periferias)».

Por su parte, Stuart Hall (1996,² p. 301 *apud* MELLINO, 2008, p. 23) ha defendido que la crítica poscolonial nos ayuda a identificar «las nuevas relaciones y disposiciones de poder que están emergiendo en la coyuntura del presente». Si algo nos ha enseñado el poscolonialismo como corriente de pensamiento, según argumenta Balibar (2017) teniendo en cuenta «las nuevas condiciones que la “mundialización” le impone», es a desconfiar de las apariencias y los buenos deseos que parecen impulsar lemas progresistas como la globalización y el avance tecnológico defendidos por el llamado «imperio del “neoliberalismo”» (BALIBAR, 2017).

Con el subterfugio de la prosperidad económica y el progreso tecnológico,³ la realidad es que se está imponiendo un régimen neoliberal totalitario –minarquista a fin de cuentas–⁴ en todo el planeta, mediante una serie de medidas que, si bien parecen abogar por la seguridad de la ciudadanía –los llamados “bombardeos humanitarios” son un ejemplo extremo–, su objetivo último, tal y como se ha demostrado a juzgar por los hechos más allá de las versiones oficiales, es la expansión neocolonialista.⁵ Es la lectura que algunas voces críticas realizan de

² HALL, S. When Was the Post-Colonial? Thinking at the Limit. In: CHAMBERS, I.; CURTI, L. (Ed.). *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*. Londres: Routledge, 1996. p. 242-260.

³ Según Appadurai (2001), el proceso de globalización económica y de expansión tecnológica, pese a la canibalización entre la identidad y la diferencia cultural que supone la consagración de una cultura homogénea mundial, presenta una cara amable: «Lo positivo está en la expansión de muchos horizontes de esperanza y fantasía para los individuos; en la difusión global de la terapia de rehidratación por vía oral y otros instrumentos de baja tecnología que atañen al bienestar y a la calidad de vida» (APPADURAI, 2001, p. 56).

⁴ El minarquismo es un modelo político-económico vinculado al pensamiento libertario y a la teoría anarcocapitalista. El término fue difundido por Samuel Konkin, partidario de la reducción de los Estados a sus mínimas funciones.

⁵ La razón de ser de la incesante expansión económica promovida por los poderosos financieros, según Fornari (2017), se debe a que «la acumulación capitalista avanza a través de un movimiento continuo de apropiación y reconfiguración de espacios antes externos y extraños a la lógica del capital, manifestando la necesidad de tener siempre algo “externo a él” para poder garantizar su propia estabilización». Se trata de expandir el capitalismo por todo el globo, incluso a aquellos espacios de resistencia, para que

la Guerra de Siria, conflicto que es reflejo de la lucha geopolítica que mantienen los viejos y nuevos imperios. En palabras de Hall (1996, p. 303-304 *apud* MELLINO, 2008, p. 31), «lo “colonial” no ha muerto, desde el momento en que continúa viviendo en sus secuelas».

Tal es la lectura que parece ofrecer *Gracias* del escritor argentino Pablo Katchadjian, publicada en 2011. Ambientada en una isla remota donde se localiza una colonia, narra la historia de un grupo de esclavos, los cuales, violentados por los actos de barbarie cometidos por el tirano Aníbal, acaban por alzarse en una revolución. Gracias al efecto alucinógeno provocado por unas extrañas raíces que crecen en la isla, el protagonista aúna la fuerza suficiente para asesinar a Aníbal y proceder a la liberación de los esclavos en compañía de Hugo y Nínive, con la consiguiente muerte de los amos y las conquistas de sus castillos. Sin embargo, uno de los esclavos liberados a las órdenes de Hugo, Calambra, se hacina en un castillo con una serie de revolucionarios para convertirse en el nuevo tirano de la colonia, llegando a cometer peores actos de barbarie que los sufridos con anterioridad por los personajes. La historia finaliza con una extraña podredumbre de cenizas y gusanos asolando y contaminando por entero la isla, provocando su total desalojo, de la que el protagonista consigue escapar embarcado en el penúltimo de los barcos.

Si por algo destaca la novela de Katchadjian es por cuanto su trama se construye sobre los principales fundamentos de la teoría poscolonial: la descolonización como proceso violento de emancipación por parte de los oprimidos frente a la explotación y la tiranía; los actos inhumanos, fruto de la barbarie imperialista, cometidos contra la dignidad del hombre; o la construcción y reivindicación de la identidad de los sujetos colonizados a partir de símbolos del indigenismo –véase la simbología que rodea al poder alucinógeno de las raíces en *Gracias*.

la sociedad planetaria en su totalidad adopte la forma de vida occidental basada en el consumo, aunque ello signifique abrir frentes y provocar guerras (neo)coloniales; aunque suponga cosificar y alienar al ser humano hasta sus últimas consecuencias mediante la esclavitud de la acumulación del capital y el deseo extremo de consumo de mercancías y productos, ya sean objetos (moda, tecnología, lujo), ya sean experiencias (viajes, parques de atracciones, festivales de música, espectáculos, deportes). De hecho, el modelo económico capitalista se basa fundamentalmente en generar artificialmente una demanda de consumo *a priori* inexistente en virtud del lanzamiento de un producto o servicio novedoso, o bien por la explotación de una tecnología disruptiva.

Sin embargo, he aquí lo interesante, la novela apunta más allá de los presupuestos destacados que han identificado el poscolonialismo como corriente crítica, para hacerse eco de los conflictos generados por el desarrollo de un nuevo imperialismo y colonialismo económico, así como las nuevas formas de esclavitud ligadas a estos, en el siglo XXI. Como recuerda Slavoj Žižek⁶, el Capital es la máquina global anónima de colonización y esclavitud de la humanidad, como así se ha ocurrido en numerosos países de América Latina en las últimas décadas.⁷

Gracias de Katchadjian retoma las trazas reconocibles de la teoría poscolonial para trascender su propio campo, es decir, los discursos teóricos en torno al empoderamiento de los grupos excluidos y la dialéctica entre la explotación de la metrópolis europea y la opresión sufrida por las naciones colonizadas, desplazándola a un sentido amplio de la lucha de clases, más allá de fronteras y grupos sociales, y lejos ya de unas coordenadas geográficas concretas, las cuales están siendo difuminadas por el proceso globalizador y deslocalizador que impulsa la expansión capitalista.

Si la crítica poscolonial anhelaba la construcción de una historia que no ignorase al sujeto subalterno y los grupos excluidos –anhelo que en cierto modo se ha o se está logrando–, un nuevo desafío surge para la crítica poscolonial: reconfigurar un discurso crítico y de resistencia más allá de la razón colonial del imperialismo de los pasados siglos frente a las nuevas formas de dominación en la era de la globalización. Como sostiene Miguel Mellino (2008, p. 42), en el nuevo siglo se ha producido «un diálogo fecundo entre la crítica poscolonial y los movimientos antiglobalización en todo el mundo».⁸ Y así se vislumbra en la perspectiva

⁶ «El verdadero horror no está en el contenido particular que se esconde tras la universalidad del capital global, sino en el hecho de que el capital efectivamente es una máquina global anónima que sigue su curso ciegamente, sin ningún agente secreto que lo anime» (ŽIŽEK, 1998, p. 46).

⁷ Así mismo acontece en la novela de Katchadjian, pues en ella justamente el poder, como puntualiza Žižek (1998), es anónimo.

⁸ A la luz de las reflexiones de Linda Hutcheon, argumenta Mellino (2008, p. 112) que puede interpretarse la posmodernidad filosófica y artística como «un pensamiento crítico frente a las estructuras ideológicas, políticas y económicas dominantes de la sociedad contemporánea». Esta premisa es extensible y se amplía como elemento nuclear en la literatura de la globalización, en cuyo contexto la emancipación frente al poder imperial traspasa el horizonte del campo de batalla de las antiguas colonias para trasladarse al ámbito urbano de las megalópolis del siglo XXI y su resistencia

que la crítica poscolonial ha adoptado a través de las reflexiones de Beck (1998), Appadurai (2001), Mignolo (2003) o Sassen (2007), por citar sólo algunos ejemplos, en torno a la globalización y el nuevo cosmopolitismo.

Dadas las circunstancias, no es de extrañar que numerosas novelas de la literatura española e hispanoamericana, publicadas en los últimos años, presenten argumentos en los que las luchas sociales y las guerras de resistencia al poder neocolonial, el imperialismo capitalista y las nuevas formas de dominación y barbarie del siglo XXI se tornen en protagonistas. Es el caso de *Providence* (2009) de Juan Francisco Ferré, novela en la cual el espacio urbano de la ciudad norteamericana termina convertido en el escenario geoestratégico de un conflicto armado. Y no es ni mucho menos una excepción, pues novelas recientes como *Prólogo para una guerra* (2017) de Iván Repila o la última novela de Agustín Fernández Mallo, *Trilogía de la guerra* (2018), parecen apuntalar esta visión combativa de la actual realidad política y social de nuestro siglo.

En líneas generales, la literatura de la era de la globalización, en la que se enmarcan novelas combativas y antisistema como las de Ferré, Repila y desde luego *Gracias* de Katchadjian, plantea en su vertiente política una reflexión en clave metafórica “acerca de las crecientes desigualdades que caracterizan al actual orden económico mundial” (MELLINO, 2008, p. 172). Estas desigualdades no responden ya a una mera dialéctica racial y étnica, como sucedía en la etapa colonial, sino a los problemas intrínsecos a un nuevo cosmopolitismo poscolonial y multinacional.

Precisamente esta problemática ligada a la forma en que el viejo colonialismo imperial persiste en el seno de la sociedad global parece ser el referente último y velado de la novela de Katchadjian. No sorprende pues que el mundo ficcional de *Gracias* se construya en torno a la barbarie de la esclavitud; ni que la novela, leída en el contexto actual en el que se inscribe, parezca remitir su crítica, en última instancia, a un colonialismo corporativo, un colonialismo débil podríamos alegar, vinculado a la deriva imperialista de la cultura económica de la globalización, la expansión del neoliberalismo y el nuevo cosmopolitismo.⁹

ante la alienación, cosificación y nueva esclavitud de la expansión incontrolada del neoliberalismo corporativo y global.

⁹ Así caracteriza Mellino (2008, p. 181) el nuevo cosmopolitismo que ha emergido de la progresiva globalización de la política y la economía: «Los cosmopolitas de hoy son frecuentemente víctimas de la modernidad, del despliegue de la lógica totalitaria

«Tratar los fenómenos relativos al colonialismo como algo ya ocurrido o de igual modo como perteneciente al pasado», alega Mellino (2008, p. 28), «impide afrontar cuestiones espinosas como el neocolonialismo y el Neoimperialismo». Este mismo pensamiento bien puede inspirar a Katchadjian la escritura de una novela acerca de la esclavitud, la explotación y el holocausto en un mundo poscolonial. En consecuencia, no aborda el escritor argentino el colonialismo como un proceso histórico ya pasado, sino como una dinámica histórica del mundo del presente, para denunciar que «los desequilibrios de poder característicos del mundo colonial persisten aún hoy» (MELLINO, 2008, p. 28).

Temas como la explotación de los trabajadores en el Tercer Mundo por parte de las grandes multinacionales y la aparente inmunidad frente a las instituciones que protegen los derechos humanos bien podrían ser los argumentos que dan vida a la metáfora (pos)colonial que encierra *Gracias*. Ya en los primeros compases de la novela el protagonista reconoce sentirse «el esclavo más esclavo del mundo» (KATCHADJIAN, 2011, p. 25). Desde entonces, el universo ficcional de la novela y sus motivos giran alrededor de la esclavitud, reiterando el sufrimiento y la obsesión del protagonista, representada por el recurrente olor a pescado podrido y muerte del que es incapaz de desprenderse por ser «el olor de la humillación y la esclavitud» (KATCHADJIAN, 2011, p. 13).

El espíritu de la esclavitud indefinida y suspendida en el tiempo instiga la recurrente presencia de la violencia en la novela de Katchadjian. La humanidad que representa se encuentra despojada justamente de toda humanidad. La cosificación absoluta del ser humano llega a tal grado en *Gracias* que los personajes, tal y como ocurría en la barbarie colonial, son vendidos como meras mercancías, como meros objetos que son remplazados cuando dejan de ser útiles, esto es, cuando su vida se agota.

Todo ello da lugar a la constitución de una antiutopía sobre los rasgos característicos de la propia literatura utópica. Es decir, se trata de una novela que, teniendo por escenario una isla utópica, dista mucho de albergar una sociedad ideal. Justo lo contrario: Katchadjian construye en

del Estado-nación, lo que equivale a decir sujetos y culturas subalternos, olvidados por la movilidad del capitalismo y despojados de los privilegios, del confort y de los automatismos tranquilizadores de la pertenencia nacional. Los símbolos de la comunidad cosmopolita de hoy son por eso los refugiados, los prófugos, la gente de las diásporas, los migrantes, los exiliados, los expatriados».

su novela un universo posthumano de dolor, en el que no hay cabida para la dignidad del hombre, donde todos los ideales utópicos que han servido como motor para el progreso de la humanidad fracasan estrepitosamente al enfrentarse a una comunidad regida por el totalitarismo, la explotación, la esclavitud absoluta al trabajo y que acaba por forzar la emancipación y empoderamiento de los oprimidos.

Esta visión apocalíptica del mundo poscolonial, posnacional si cabe, reducido esta vez a la tiranía de un nuevo imperialismo, anónimo, deslocalizado y atemporal, permite entender mejor la significación de *Gracias*. La novela poscolonial, según el planteamiento de Katchadjian, ya no habla de la nación, sino de la esclavitud, la explotación, la barbarie, la violencia y la deshumanización en términos globales y universales. El autor argentino traza a partir de los grandes tópicos identitarios – mestizaje y criollismo, raza, etnia, género– y los conflictos que vertebran la literatura poscolonial hispanoamericana desde Rómulo Gallegos hasta Rulfo –barbarie colonial, emancipación subalterna, realismo mágico, criollismo de los personajes, etc.–, un discurso combativo frente a «los efectos perversos del capitalismo global contemporáneo», en palabras de Mellino (2008, p. 143).

En la novela de Katchadjian se observa esta pugna contra la explotación en términos universales y por tanto globales, por ejemplo, en la rebeldía de los personajes subalternos frente al poder dominante gracias a la propia naturaleza. Tomando partido el autor de los elementos clásicos de la novela (pos)colonial latinoamericana, enmarcados en el realismo mágico característico, la tierra misma se convierte en un elemento liberalizador, al brindar a los personajes esclavizados las raíces que permiten abrir su mente y dotarlos de la fuerza para librarse de las cadenas de la tiranía, la opresión y la barbarie. Tanto la tierra como sus raíces son justamente las raíces de la identidad del sujeto subalterno.¹⁰ Son los instrumentos predilectos de descolonización de los personajes

¹⁰ Es en la conversación del protagonista con Calambra donde se revela el sentido metafórico y metonímico de las raíces para los personajes esclavizados como representación de las raíces de tierra, la nación, la fuerza de la liberación frente al tiránico dominio del Imperio: «“Esas no son raíces”, le dije. Él las agarró, las miró con atención, y me dijo que era cierto, que no eran raíces» (KATCHADJIAN, 2011, p. 88-89). Las raíces son las que entrega la fuerza a los hombres, pues como dice Calambra: «ellos piensan que ganaron por las raíces, y que sin raíces no tenemos chances» (KATCHADJIAN, 2011, p. 89).

de *Gracias*, los que los impulsan y los dotan de la fuerza necesaria para resarcirse de la violencia mediante la propia violencia.

De hecho, sin sacar las cosas de quicio, es posible afirmar que *Gracias* tiende puentes con la pugna anti-imperialista de Frantz Fanon (1988, p. 73), quien no dudó en afirmar en *Los condenados de la tierra* que «el hombre colonizado se libera en y por la violencia». Es de notar que el discurso de Fanon (1988), visto desde la óptica actual, es políticamente incorrecto. Así formulado corre el peligro de ser censurado por las leyes mordazas actuales. En especial si se desplaza la idea de fondo de Fanon (1988) a los actuales métodos de explotación en el tercer mundo y las precarias condiciones laborales que se están imponiendo en el resto del planeta por la expansión de un neoliberalismo imparable que antepone el capital a los derechos humanos.

El fin justifica los medios: tal es la lógica del polémico lema combativo de Fanon (1988). Y esta misma lógica, la justificación de la violencia para combatir una violencia mayor, para liberar al ser humano de su tiranía, merced al uso necesario de la fuerza ante la perpetua agresión del impulso imperialista de los dominantes, en buena medida condiciona la presencia de la violencia como reacción inevitable frente a los actos de barbarie representados en la novela de Katchadjian. Pues la historia de liberación contenida en *Gracias* es expresión precisamente de un fin noble: la resistencia a las nuevas formas emergentes de dominación, explotación y deshumanización en el siglo XXI.

Resulta revelador en este sentido que el protagonista de *Gracias* llegue a la isla en una «jaula de madera junto con los otros doscientos esclavos» (KATCHADJIAN, 2011, p. 5). Katchadjian presenta así mismo y desde un primer momento a los personajes cosificados y animalizados, como si la humanidad estuviera destinada a la jaula de hierro de una u otra forma según el funesto augurio de Max Weber (*apud* MELLINO, 2008, p. 100), y constantemente se perpetrasen nuevas formas de holocausto y barbarie, como las cruelmente representadas en *Gracias*.

Tampoco es casual que los personajes respondan a estereotipos universales de la literatura poscolonial y no a personajes específicos que reflejan la idiosincrasia local latinoamericana. El tirano de la novela, «Aníbal, ese monstruo esclavizador y sádico» (KATCHADJIAN, 2011, 24), encarna los horrores y la barbarie de la explotación y la esclavitud colonial. Traficante de personas, es el encargado de someter a los esclavos y convertirlos en meras mercancías de tránsito, explotándolos hasta su desfallecimiento sin dignidad alguna.

De ahí también que Katchadjian no ofrezca coordenadas geográficas concretas ni sitúe, como se ha adelantado, la acción en unas fronteras específicas dentro del espacio latinoamericano.¹¹ Así pues, no se ofrecen en *Gracias* coordenadas ni signos reveladores para localizar la isla y el puerto de desembarco donde transcurren los acontecimientos narrados en la novela. El paraje únicamente le resulta al protagonista «desconocido y a la vez familiar» (KATCHADJIAN, 2011, p. 5). Se trata de un escenario, por lo tanto, deslocalizado cuyos límites quizás se hayan desdibujado deliberadamente para constatar la propia capacidad del (neo)imperialismo de traspasar las fronteras.¹² Por la omnipresencia que siempre caracteriza el dominio humano sobre el otro, la isla se convierte en un espacio de colonización global, que no es descabellado interpretar como metonimia del espacio geográfico latinoamericano según la imagen arquetípica del Caribe.

Parece lógico pues que Katchadjian sitúe los escenarios de la explotación colonial y la emancipación de los sujetos colonizados en espacios utópicos, no reconocibles ni posibles de ubicar a ciencia cierta

¹¹ Aunque ciertos modismos lingüísticos empleados por los personajes sí conectan la ficción de Katchadjian con la geografía del Cono Sur, no existen mayores trazas en la novela de Katchadjian que la vinculen al contexto político vivido en Argentina en los últimos decenios. A este respecto, *Gracias* se desmarca notablemente de la llamada por Premat (2017) «literatura de los hijos», corriente en la que destacan autores como Patricio Pron en Argentina o Alejandro Zambra en Chile, donde se ven representados muchos de los avatares políticos de la historia reciente de los países del Cono Sur. He aquí por lo tanto otro rasgo que afianza la peculiaridad de la obra de Katchadjian, pues siendo como es una novela extremadamente política no deja encasillarse fácilmente dentro de las corrientes reconocibles de la literatura testimonial latinoamericana, si bien no deja de seguir –todo sea dicho– la estela de autores transgresores como Bellatin o Aira.

¹² La imagen inicial de la llegada de los esclavos a la isla es amplificada en el capítulo 5 tal y como sigue: «Llegaban barcos con jaulas pequeñas, de veinte o treinta esclavos, y casi siempre ocurría lo mismo: un empleado del puerto entraba a la jaula, sacaba a los enfermos o desmayados y se los llevaba; después, las ventas se hacían rápidamente; algunas veces, un hombre compraba una jaula entera, y entonces, después de pagarle al empleado, dejaba salir a los cinco esclavos más fuertes y les hacía colocar la jaula sobre una plataforma con ruedas; después, esos cinco esclavos tiraban de la plataforma y la iban desplazando lentamente por un camino verde que se perdía en el monte o por otro camino que debía ir al pueblo» (KATCHADJIAN, 2011, p. 26).

dentro de una localización geográfica determinada.¹³ Por ello se localiza al protagonista y los personajes que le acompañan en su rebeldía –Nínive, Hugo, etc.– en parajes que recuerdan por momentos a las islas perdidas en medio del océano donde se ambientan clásicos del siglo XVIII como *Robinson Crusoe* o *Gulliver's Travels*. Un espacio colonial por excelencia que refleja perfectamente la dominación de un poder imperialista ilimitado e ilocalizable, fruto del «descentramiento» o «pérdida de periferia», y que encarna a la perfección la «periferia mezclada» según la definición –a partir de los postulados de Sloterdijk– de Emanuela Fornari (2017). En definitiva: una colonia imperial sin metrópolis.

Recapitulando, la metrópolis para la crítica poscolonial y anti-imperialista que parece encerrar la novela de Katchadjian no se identifica con una nación concreta, sino con una entidad esclavizadora cuyo dominio y cuya explotación se extienden por toda la vasta extensión de la isla insospechada que sirve de escenario para las atrocidades cometidas contra los protagonistas y que fuerzan su rebeldía y liberación contra el poder dominante.¹⁴ Un espacio ya no euclídeo, siguiendo a Fornari (2017), donde el dominio y la explotación (neo)imperialistas «se extienden para cubrir el planeta entero, poniendo en jaque cualquier tentativa de trazar una cartografía lineal de los modernos dispositivos de poder y de las correlativas prácticas subjetivas de liberación y de “resistencia”».

«Es momento de que empecemos a romper las cadenas de la esclavitud», afirma el protagonista de la novela de Katchadjian (2011, p. 31-32).¹⁵ Pero resulta inevitable preguntarse: ¿quién ejerce esa esclavitud?

¹³ Esta imposibilidad de determinar el espacio de la novela dentro de unas coordenadas geográficas concretas y reconocibles se extiende por igual y como es lógico al tratamiento del tiempo en la novela, caracterizado por la yuxtaposición de elementos temporales dispares que acaban por generar un universo anacrónico.

¹⁴ Teniendo presente esta lectura, se podría interpretar por consiguiente que quizás la isla sea una representación metafórica del territorio latinoamericano como espacio colonizado por el dominio imperial –o por extensión si cabe del propio planeta y la sociedad global actual. De forma que los personajes representan por igual una (pos) humanidad esclavizada por el poder anónimo del neoimperialismo capitalista. Asimismo es posible interpretar que los habitantes de la isla son un trasunto del propio pueblo latinoamericano en oposición a los intereses coloniales que han existido desde la llegada de los europeos en el nuevo continente.

¹⁵ Más que significativo resulta, a este respecto, el alegato combativo del protagonista: «Me pareció apropiado decirles algo en ese momento, y les dije lo que me salió: que

¿Qué imperio es el responsable de tales barbaries? En el contexto actual, en un escenario posfordista de la economía, en un estado avanzado del capitalismo, el nuevo imperialismo neocolonial procede de los efectos de la globalización económica, del liberalismo desregularizado, de la explotación de los recursos económicos con que las grandes potencias mundiales, a través de sus multinacionales, han pretendido someter en las últimas décadas la soberanía de las naciones latinoamericanas.

La enseñanza que se desprende de la novela incide en que no hay final para el colonialismo, para la esclavitud, para la barbarie. El imperialismo no muere sino que se transforma y regenera constantemente: por más que se combata y luche, no tiene fin. Si bien el protagonista huye de la isla en un barco que surca el mar abierto del océano, símbolo de la apertura, de la libertad, de la desterritorialización, el imperialismo encontrará tarde o temprano nuevas vías de dominio y explotación.¹⁶ Nuevas formas de esclavitud más allá de la lucha. No hay fin de la lucha, como no hay fin de la historia de la dialéctica entre dominante y dominado. Únicamente la conversión del imperialismo en un sistema de opresión diferente, merced a la naturaleza proteica del instinto territorial del ser humano: la dominación del hombre como lobo para el hombre.

No sorprende por ello que la novela concluya de forma irónica.¹⁷ Acontece cuanto en tantísimas ocasiones, por desgracia, ha sucedido

la voz de la libertad estaba en nuestros corazones y que era nuestro objetivo hacerla gritar cada vez más fuerte, y que antes era mejor ser un muerto que un esclavo. Hubo un silencio, y entonces, incómodo, decidí gritar en forma de eslogan lo último que había dicho: “¡Mejor muertos que esclavos!”. Volví a gritarlo, esta vez mirándolo a Hugo para que lo repitiera conmigo. Hugo y yo lo repetimos, y uno o dos esclavos se animaron también. A la quinta vez, ya éramos varios. A la décima, todos lo gritábamos con exaltación: “¡Mejor muertos que esclavos!”» (KATCHADJIAN, 2011, p. 49).

¹⁶ Recuérdesse asimismo la alegoría política que encierra la nave como símbolo en la tradición literaria de Occidente y la significación que podría albergar en el contexto de la novela de Katchadjian.

¹⁷ De hecho, es posible realizar una lectura diferente de la novela de Katchadjian, pues en ocasiones el impulso liberador de los esclavos y el espíritu revolucionario compartido por el protagonista y sus compañeros son puestos en entredicho por resultar improvisados y faltos de verdadero proyecto político: «Le respondí que no sabía, que ya veríamos» (KATCHADJIAN, 2011, p. 49); «No sé cómo va a evolucionar eso» (KATCHADJIAN, 2011, p. 56). Incluso puede llegar a observarse una crítica implícita en la novela de Katchadjian a la ignorancia de los esclavos —«Me di cuenta de que nadie había entendido

en los procesos de emancipación colonial: «se ha sustituido una élite dominante por otra», cuando no ha dado lugar «la lucha entre diferentes grupos étnicos por la hegemonía y el control de los Estados poscoloniales emergentes [...] a ulteriores divisiones, fragmentaciones y segregaciones, cuando no a verdaderas guerras y masacres» (MELLINO, 2008, p. 103). Así mismo sucede en los últimos compases de *Gracias*, toda vez que los personajes acaban esclavizados despiadadamente por uno de sus compañeros, Calambra, «que no sólo no había liberado a nadie, sino que se había provisto de nuevos esclavos a los que trataba peor que el peor amo imaginable» (KATCHADJIAN, 2011, p. 112).

Esta naturaleza proteica del Imperio, esta «lógica del exceso integrado» del propio capitalismo (FORNARI, 2017), puede señalarse como referente de la podredumbre infinita que acaba por invadirlo y contaminarlo todo al término de la novela; esa misma podredumbre de la que el protagonista ha tratado de deshacerse para siempre en los galpones según el mandato de Aníbal, pero que acaba por extenderse en forma de cenizas y gusanos por toda la isla hasta que no queda otra opción que desalojarla y evacuar a los esclavos.

En la misma línea, puede interpretarse que los excesos del capitalismo encuentran reflejo en los propios excesos violentos de la novela. De la misma forma que el imperialismo domina la vasta extensión de la isla, la violencia se desatará con mayor furor contra los opresores. Todo ello alimenta la podredumbre que, como metáfora de la barbarie colonial, no se detiene ante nada ni ante nadie. Es imparable como imparable es el imperialismo. Acaba por infestar de cenizas y gusanos

nada» (KATCHADJIAN, 2011, p. 57)– y su incapacidad para asimilar su identidad al margen de la propia esclavitud y su nueva función como soldados de la revolución, pues acabarían convirtiendo «esa función en una identidad, y entonces querrían seguir peleando aun cuando el enemigo se hubiera extinguido» (KATCHADJIAN, 2011, p. 56). No obstante, Nínive se encarga de recordarle al protagonista que el enemigo nunca se extingue y no hay forma realmente de poner fin al combate, al dominio y con él a las nuevas formas de tiranía y esclavitud, algo que se evidencia con los actos de barbarie cometidos por Calambra al final de la novela. Lo cierto es que en *Gracias* convergen dos visiones filosóficas enfrentadas: el idealismo del protagonista, que interpreta que sólo es posible alcanzar la libertad efectiva en el momento en que se es consciente de «la diferencia entre esclavitud y libertad» (KATCHADJIAN, 2011, p. 57), frente al pragmatismo de Hugo, quien defiende que «quizá la conciencia llegue después de la libertad efectiva» (KATCHADJIAN, 2011, p. 58).

el territorio insular como un virus descontrolado, fruto del exceso del que se nutre el poder del capital y los imperios.

Esta es la causa que parece inspirar la novela reivindicativa de Katchadjian. Tomando como referente la esclavitud colonial, puede que el objetivo no sea otro que la representación de las «vidas desperdiciadas», valiéndonos del concepto acuñado por Zygmunt Bauman (2005), las cuales no tienen cabida en el proceso de globalización «a no ser bajo el signo de una disciplina carcelaria y premoderna del trabajo, en los circuitos de la producción y de la acumulación» (FORNARI, 2017). Pero lo cierto es que ya no se identifica la tiranía (neo)imperial con un agente colonial metropolitano, sino que encarna el sistema capitalista en su dimensión global el nuevo monstruo de la barbarie colonizadora. Un imperialismo que no reconoce jamás la dignidad del ser humano, que no respeta el contrato social y fomenta la ruptura de las normas que rigen el parque humano.

Cobra aquí sentido nuevamente la tesis combativa de Fanon (1988) vislumbrada en el comportamiento violento de los personajes de Katchadjian: «El campesinado, el desclasado, el hambriento, es el explotado que descubre más pronto que sólo vale la violencia» (FANON, 1988, p. 47). No es descabellada, por políticamente incorrecta que resulte, la resolución del conflicto que encierra la alegoría poscolonial presente en *Gracias*: la resistencia violenta y el uso de la fuerza son las únicas respuestas posibles al proceso inhumano de explotación y esclavitud. La muerte de Aníbal es un acto de barbarie que pone fin a la barbarie. Pero sólo temporalmente, pues como denuncia Katchadjian (2011, p. 56) a través de la esclava Nínive, expresando el credo de la teoría poscolonial, «el enemigo nunca se extingue».

Referencias

APPADURAI, A. *La modernidad desbordada*: dimensiones culturales de la globalización. Montevideo: Trilce, 2001.

BALIBAR, E. Prefacio. In: FORNARI, E. *Líneas de frontera*: filosofía y postcolonialismo. Barcelona: Gedisa, 2017. *E-book*. No paginado.

BAUMAN, Z. *Vidas desperdiciadas*: la modernidad y sus parias. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2005.

BECK, U. *¿Qué es la globalización?: Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós, 1998.

FANON, F. *Los condenados de la tierra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

FERNÁNDEZ MALLO, A. *Trilogía de la guerra*. Barcelona: Seix Barral, 2018.

FERRÉ, J. F. *Providence*. Barcelona: Anagrama, 2009.

FORNARI, E. *Líneas de frontera: filosofía y postcolonialismo*. Barcelona: Gedisa, 2017. *E-book*. No paginado.

GRÜNER, E. *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

HALL, S. When Was the Post-Colonial? Thinking at the Limit. In: CHAMBERS, I.; CURTI, L. (Ed.). *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*. Londres: Routledge, 1996. p. 242-260.

KATCHADJIAN, P. *Gracias*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2011.

MELLINO, M. *La crítica poscolonial: descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

MIGNOLO, W. *Historias locales / diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

PREMAT, J. *Yo tendré mis árboles: los comienzos en Zambra*. *Taller de Letras*, Santiago de Chile, n. 60, p. 87-105, 2017.

REPILA, I. *Prólogo para una guerra*. Barcelona: Seix Barral, 2017.

SASSEN, S. *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

ŽIŽEK, S. Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. In: JAMESON, F.; ŽIŽEK, S. *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona: Paidós, 1998. p. 137-188.

Recebido em: 9 de julho de 2018.

Aprovado em: 2 de novembro de 2018.



Prelúdio a um genocídio: memória, rumor e teor testemunhal na narrativa de Scholastique Mukasonga¹

Prelude to a Genocide: Memory, Rumor and Testimonial Content in the Narrative of Scholastique Mukasonga

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues

Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus, Amazonas / Brasil

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo / Brasil

adrianaguiairodrigues@gmail.com

Resumo: O artigo analisa o compromisso com a memória tutsi e o teor testemunhal presente na narrativa da escritora e sobrevivente ruandesa Scholastique Mukasonga. Na primeira seção, analisa-se o contexto de surgimento de uma literatura decorrente do genocídio, dando destaque ao trabalho (quase etnográfico) de inscrição da cultura tutsi e da memória das vítimas e sobreviventes empreendido por Mukasonga. Em seguida, passa-se a analisar como a autora constrói em sua narrativa o relato de teor testemunhal, ao mesmo tempo em que revisa, via literatura, os rumores e os discursos – nascidos no período colonial e mantidos durante a independência do país – que culminaram na catástrofe de 1994.

Palavras-chave: memória; rumor; teor testemunhal; Scholastique Mukasonga.

Abstract: This article analyzes the commitment to Tutsi memory and the testimonial content, which exists within the narrative of Rwandan writer and survivor Scholastique Mukasonga. In the first section, the context of a literature arising from the genocide is analyzed, highlighting the work (almost ethnographic) of the inscription of the Tutsi culture and the memory of the victims and survivors done by Mukasonga. Then it proceeds to analyze how the author constructs in her narrative the report of testimonial content, at the same time that it reviews, through literature, the rumors and discourses

¹ Pesquisa financiada pela CAPES, via Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM).

– generated in the colonial period and maintained during the independence of the country – that culminated in the 1994 catastrophe.

Keywords: memory; rumor; witness content; Scholastique Mukasonga.

1 “*Écrire par devoir de mémoire*”: a literatura que nasce de escombros

País de tradição oral, é possível organizar cronologicamente a produção literária ruandesa em dois períodos. Do antigo Reino de Ruanda pode-se falar de uma literatura oral das tradições da corte e das tradições populares, com a circulação de mitos, rituais, poesias, provérbios, canções e genealogias de reis que passavam de geração em geração – tarefa confiada a determinados grupos familiares, que garantiam a memorização e transmissão dos textos. Se as colonizações alemã e belga introduziram mudanças e impactos nessa tradição, os cem dias vividos entre abril e julho de 1994 acabaram atuando como um evento fundador de uma literatura ruandesa contemporânea: nascia, assim, uma escrita do caos e da dor. É verdade que essa literatura se constrói, ao menos inicialmente, não em kinyarwanda, mas pelas mãos de escritores de origem norte-americana e europeia, que se deslocaram para os locais onde haviam ocorrido os massacres e, em trabalho de investigação, lançaram, em língua inglesa e francesa, obras que se tornaram mais conhecidas no ocidente.

Só em um segundo momento passamos a ter acesso a publicações de autores africanos. Um exemplo decorrente de ações surgidas no continente é a operação “*Rwanda: écrire par devoir de mémoire*”, idealizada em 1995 e colocada em prática em 1998 por Nocky Djedanoum e Maïmouna Coulibaly, fundadores da *Association Arts et Médias d’Afrique*, que organiza o festival anual *Fest’Africa*. A ação consistiu em oficinas com dez escritores do continente e tinha como objetivos (incluindo o *Fest’Africa*) quebrar o silêncio dos intelectuais africanos durante o genocídio; romper o monopólio do discurso da mídia ocidental e negar a falsa interpretação daquele fato como “massacres interétnicos” provocados por um ódio secular; sair do silêncio para combater o negacionismo e começar um trabalho de memória (NGOM, 2013). Se, por um lado, como argumenta Issa Ngom, a operação recebeu apoio e contou com a colaboração de vários pensadores e escritores africanos que introduziram no cenário da África

francófona o tema do genocídio tutsi, por outro, foi fortemente criticada por vários motivos.

Dentre os escritores envolvidos no projeto, apenas dois eram ruandeses e estes não estavam presentes durante o genocídio. Os demais entraram no país como estrangeiros e, à maneira de Philip Gourevitch,² coletaram informações que deram origem a narrativas questionáveis, como expõe Akemi Aoki, no artigo intitulado “*L’ainé des orphelins* na Operação Ruanda: escrever por dever de qual memória?”:

na agenda dos escritores, havia encontros com membros de ONGs, sobreviventes, prisioneiros, jornalistas e escritores baseados no país, além de visitas a memoriais do genocídio, lugares de memória que se tornaram parte da indústria do *dark tourism* de Ruanda. Todos os textos resultantes do projeto – quatro romances, dois livros de viagem, dois ensaios e uma coleção de poemas – comentam esses lugares. (AOKI, 2016, p. 6043-6044)

Nenhum dos envolvidos nas oficinas de escrita, cujas obras vieram a público em 2000, durante o *Fest’Africa*, poderia falar, portanto, como testemunha direta, uma vez que eram, em certa medida, viajantes atraídos pelo acontecimento e motivados por um engajamento político, à procura de episódios a serem escritos – como se os sobreviventes estivessem em prateleiras de personagens disponíveis para consultas de escritores envolvidos em tal tarefa.³ Lidar com a memória de vítimas e

² O jornalista norte-americano publicou (após três anos ouvindo sobreviventes, assassinos e cúmplices do genocídio de Ruanda) *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias*, uma das obras mais conhecidas no ocidente sobre a catástrofe.

³ Akemi Aoki (2016, p. 6043), ao comentar sobre o mal-estar gerado nos sobreviventes e em alguns escritores que se debruçaram sobre o genocídio de Ruanda, assim expõe: “Véronique Tadjo, em *L’ombre d’Imana: voyages jusqu’au bout du Rwanda* (2000), comenta sua posição ambígua de turista/viajante na tarefa de escrever sobre o genocídio e se pergunta: ‘Como falar do genocídio se eu não estava lá?’ [...]. Boubacar Boris Diop conta que alguns ruandeses lhe diziam: ‘Cuidado, não somos personagens, não escrevam com os nossos sofrimentos’ (BIOP *apud* MONCEL, 2000, tradução nossa). No documentário *Nós não estamos mais mortos*, de François Woukoache (2000), uma jovem pergunta aos escritores: “Quando o genocídio estava se preparando, por que vocês e outros escritores não escreveram? Eu teria preferido que vocês tivessem feito prova dessa solidariedade antes que tivesse acontecido o irreparável”.

sobreviventes exige, por parte de escritores, um compromisso ético com o ato de narrar, sobretudo quando muitos dos assassinos ainda estão vivos e em liberdade e quando muitas das pessoas envolvidas não têm acesso às formas escritas ou estão em um contexto no qual a cultura do livro é quase inexistente.

Catherine Mazauric (2002), professora de Literatura Contemporânea de Expressão Francesa na Universidade de Aix-Marselha, analisando os resultados da “Operação Rwanda”, busca refletir sobre o que trazem textos literários – obras poéticas e especialmente ficcionais – que não trariam as análises de historiadores, filósofos ou cientistas políticos. O questionamento é central quando se trata de narrativas acerca de eventos traumáticos. Em primeiro momento, é preciso admitir que essas manifestações não vinculam sua tarefa fulcral às concepções de ordem estética. Há um chamado à política da memória e da dor, como se o escritor estivesse comprometido com a tarefa de conservar um “patrimônio negativo” – como se refere o sobrevivente Jean Améry (2013) ao dar testemunho da experiência traumática que viveu durante a Shoah – ou um “patrimônio simbólico” – como argumenta Hélène Piralian (2000) ao tratar do genocídio armênio. Segundo essa psicanalista, escrever, nas circunstâncias de um pós-genocídio, converte-se “então em uma tentativa de inscrever na textura mesma dos textos aquilo que os genocidas trataram de excluir do campo dos herdeiros” (PIRALIAN, 2000, p. 21, tradução nossa).⁴ Em outras palavras, se o projeto genocida tem a clara intenção de eliminar, apagar; a escrita pode se revelar, enquanto *pharmakon*, como espaço simbólico que marca, registra e ajuda a lembrar. Narrar, no pós-genocídio, tem, portanto, a potência de um ato de resistência, de dar testamento aos mortos; é, com palavras, dar aos silenciados e desaparecidos uma existência pós-eliminação. A tarefa faz dialogar passado e futuro: ao evitar esquecer, compromete-se na tentativa de evitar que as catástrofes sejam reproduzidas.

Ainda sobre o questionamento feito por Mazauric (2002) – ou seja, em que a narrativa de teor testemunhal seria diferente do relato historiográfico? –, pode-se dizer que a primeira diferença reside no fato de que aquela se coloca em função da memória e da dor da vítima e do sobrevivente, enquanto este se coloca em função dos fatos. No

⁴ No original: “[...] entonces en una tentativa de reinscribir en la textura mismo de los textos aquello que los genocidas trataron de excluir del campo de los herederos”.

desdobramento dessa questão, talvez possamos recorrer a uma expressão cunhada por Rithy Panh (L'IMAGE..., 2013), sobrevivente do genocídio cambojano: "*l'image manquante*" ("A imagem perdida"). Para o cineasta, a história produziu muitas imagens, mas nenhuma se aproxima da experiência de trabalho forçado, de fome e de perda de seus familiares. Para ele, o cinema aparece como linguagem que abre a possibilidade para falar do trauma e dos anos de horror e questionar os arquivos – incapazes de reproduzir o evento traumático. Todavia, nenhuma forma, nenhum gênero de ficção ou não ficção seria capaz de dar conta do evento, da experiência em si. Como aponta Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 46), o testemunho coloca-se desde o início, sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade: "de um lado, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) como também [...] a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua consequente inverossimilhança". Há uma cisão entre a linguagem, que cria a possibilidade do testemunho, e o evento. "Essa linguagem entravada [...] só pode enfrentar o "*real*" equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47). Resta ao escritor, aquele que atravessou a morte, portanto, recorrer à imaginação para dar conta de elaborar a experiência do horror.

É nesse sentido que podemos pensar a narrativa de Scholastique Mukasonga. À maneira de Rithy Panh em relação à linguagem cinematográfica, a autora também parece ter encontrado no ato de narrar um mecanismo para erguer um patrimônio simbólico aos seus 37 familiares assassinados durante a perseguição aos tutsis. Nascida em 1956, a ruandesa, com sua família e a de tantos outros tutsis, é desterrada em 1960 para a região pantanosa e insalubre de Nyamata, em Bugesera. Em 1973, ela é expulsa da Escola de Assistência Social de Butare e tem de se exilar no Burundi, um ano após o conflito ocorrido nesse país, que resultou na morte de mais de dois mil tutsis, que controlavam o poder, e de mais de cem mil hutus. No ano do genocídio de Ruanda, Mukasonga estava na França, onde residia desde 1992, após casar-se com um francês.

A obra da ruandesa em diáspora, composta por sete livros, todos publicados na França pela editora Gallimard, tem a particularidade de se debruçar, quase sempre, não sobre o genocídio em si (embora sua narrativa tenha como foco nodal esse evento), mas sobre o período anterior e posterior a 1994. Viviane Azarian (2015), professora de Literatura e

Estudos Comparados na Universidade de Bayreuth, argumenta que a posição particular da autora em relação ao genocídio não é de testemunha direta nem somente de testemunha dos rastros, mas de testemunha vítima, o que determina uma postura enunciativa paratópica. As estratégias de seu discurso são baseadas em uma postura enunciativa de dentro, enquanto uma tensão é estabelecida entre o interior e o exterior, em relação à distância da alteridade da experiência, ao espaço dos acontecimentos e à passagem do tempo. Tal posição parece evidente quando do lançamento de sua primeira obra, em 2006, com o título *Inyenzi ou les Cafards*,⁵ uma narrativa autobiográfica sobre a qual a autora comenta: “Eu não estava entre os meus quando os esquartejaram com um facão. Como eu poderia continuar a viver durante os dias da morte deles? Sobreviver! É, em verdade, a missão que nossos pais haviam confiado a André e a mim” (MUKASONGA apud BRODZIAK, 2016,⁶ tradução nossa).⁷

Outro aspecto sobre a produção de Mukasonga apontado por Azarian (2015) diz respeito às relações entre gênero literário e testemunho. Conforme autora, a poética do testemunho, na escala de todo o trabalho de Mukasonga, é distribuída cruzando diferentes gêneros ou diferentes configurações testemunhais, com uma escrita híbrida, que borra fronteiras entre referencialidade e ficção. Em 2008 vem a público o relato biográfico *La Femme aux pieds nus*, que recebeu o prêmio Seligmann contra o racismo e foi traduzida e publicada no Brasil em 2017, pela editora Nós, com o título *A mulher de pés descalços*. O relato é composto como uma espécie de mortalha, de narrativa-luto, reivindicação de ritual funerário – impossibilitado pelo genocídio – no qual a mãe é a primeira que cobre o filho e o filho é o último que cobre a mãe, como se expõe logo nas primeiras páginas da narração:

Não cobri o corpo da minha mãe com o seu pano. Não havia ninguém lá para cobri-lo. Os assassinos puderam ficar um bom tempo diante do cadáver mutilado por facões. As hienas e os cachorros, embriagados de sangue humano, alimentaram-se

⁵ Publicada no Brasil pela editora Nós, em 2018, com o título *Baratas*.

⁶ Disponível em: <<https://diacritik.com/2016/12/22/memorial-romanesque-pour-un-genocide-scholastique-mukasonga-par-sylvie-brodziak>
<<https://diacritik.com/2016/12/22/memorial-romanesque-pour-un-genocide-loeuvre-de-scholastique-mukasonga/>>

⁷ No original: “Je n’étais pas parmi les miens quand on les découpait à la machette. Comment ai-je pu continuer à vivre pendant les jours de leur mort? Survivre! C’était, il est vrai, la mission que nous avaient confiée les parents à André et à moi”.

com a carne dela. Os pobres restos de minha mãe se perderam na pestilência da vala comum do genocídio, e talvez hoje, mas isso não saberia dizer, eles sejam, na confusão de um ossuário, apenas osso sobre osso e crânio sobre crânio.

Mãezinha, eu não estava lá para cobrir o seu corpo, e tenho apenas palavras – palavras de uma língua que você não entendia – para realizar aquilo que você me pediu. E estou sozinha com minhas pobres palavras e com minhas frases, na página do caderno, tecendo e retecendo a mortalha do seu corpo ausente (MUKASONGA, 2017, p. 6-7).

Se a narradora abre o livro com um epitáfio, dedica-se, nas demais páginas, a singularizar e subjetivar não a morte, mas a vida de sua mãe, retirando-a do monte de ossos que apaga sua face, sua carne devorada por animais, sua existência. Corpo prenhe de corpos desaparecidos (PIRALIAN, 2000), Mukasonga reconstitui lugares coletivos, familiares e individuais pela literatura. Como ela, o leitor não saberá sobre o momento exato da morte de Stefania nem como isso ocorreu. Enquanto no primeiro capítulo e em alguns outros momentos se conhece as circunstâncias do desterro, da perseguição e violência dos soldados hutus, do trabalho forçado e as estratégias maternas de vigilância e proteção aos filhos, passasse-se, em seguida, a um processo narrativo de conservação da memória da família e da cultura tutsi. Em resumo: uma etnografia enlaçada em memória afetiva. Recuperam-se as narrativas orais, vocábulos do kinyarwanda, a construção e organização interna da casa (*inzu*), a cultura e a festa do sorgo (*umuganura*), a medicina tradicional e a cura pela palavra, os rituais de apresentação dos bebês (*Ubunyano*) e de casamento. Em um jogo dialético entre desaparecimento e conservação dos traços, Mukasonga insere uma dupla memória em sua obra: o desejo de preservar os traços do passado e a manutenção da promessa implícita de ser guardiã da memória da família, da memória de sua mãe (AZARIAN, 2015).

Tal perspectiva, isto é, a luta contra o desaparecimento e a tarefa de guardar as memórias, prolonga-se em seu primeiro romance, que se pode considerar como um prelúdio ao genocídio: trata-se de *Nossa Senhora do Nilo*, também lançado no Brasil em 2017 pela editora Nós. Nele, a narradora compartilha com outras vozes a denúncia da situação das meninas e mulheres, mas também a tentativa de apagamento dos tutsis na Ruanda independente. O microcosmo de observação dessa sociedade ruandesa é um colégio católico, cujo nome dá título ao livro, situado no

alto de uma colina, próximo à nascente do rio Nilo, e onde se cruzam política, religião, colonialismo, machismo e violência, sob o manto de um discurso de avanço, progresso e de modernidade.

Nos capítulos iniciais, a narradora, em tom irônico, apresenta a origem do epíteto do liceu, o perfil das estudantes e retoma a história de construção do espaço voltado para a educação das mulheres da nova sociedade ruandesa. Nesse ponto da narrativa ocorre uma passagem sobre a qual gostaríamos de nos deter:

Durante muito tempo as fotos da cerimônia da inauguração da estátua de Nossa Senhora do Nilo enfeitaram o longo corredor que servia de sala de espera aos pais das alunas que iam se reunir com a madre superiora. Agora, só resta uma foto, na qual se vê o monsenhor vigário apostólico abençoando a estátua. Das outras, sobraram apenas as marcas retangulares. Um pouco mais pálidas que o resto da parede, deixadas atrás do sofá de madeira duro [...] (MUKASONGA, 2017, p. 11).

No fragmento, enunciam-se os fatos e os processos de mudança cujas marcas se inscrevem nas paredes do corredor do liceu. A fotografia capta e congela um tempo-espaço que vai desaparecer ou já desapareceu, como bem analisa Philippe Dubois em *O ato fotográfico* (1993). No romance de Mukasonga, as próprias fotografias desaparecem das paredes atrás do sofá, restando uma inscrição retangular sobre a tinta esmaecida. As marcas são índices de que algo mais aconteceu, para além do enquadramento da fotografia ainda em exposição. Logo o leitor fica sabendo que as imagens não foram destruídas, apenas deixaram de estar à vista. Três personagens – Gloriosa, da etnia hutu; Modesta, filha de pai hutu e de mãe tutsi; e Veronica, tutsi – vão, por acaso, “des-cobrir” as imagens no arquivo da biblioteca.

Esta passagem é iluminadora de todo o procedimento narrativo empreendido pela escritora ruandesa: o uso das palavras “resta”, “sobraram” e “arquivos” (MUKASONGA, 2017, p. 11), ao lado do fato de que são três meninas de diferentes condições étnicas que acham as fotografias, aponta para um processo mais amplo, ou seja, uma metáfora da relação entre arquivo e memória, aparecimento e desaparecimento não só no enredo do romance, mas também na história de Ruanda. Aquilo que está exposto na parede não é o todo, mas apenas um recorte, um fragmento que aponta para o arquivo. Este, por sua vez, aponta para o evento, que será contado, via literatura, pelas vozes de meninas usadas

como moedas de troca dos interesses masculinos, meninas historicamente silenciadas, obrigadas, na escola, a falar o francês e o inglês (língua não utilizada em suas comunidades) e proibidas de falar o kinyarwanda.

As fotografias, desarquivadas pelas personagens, não falam por si só nem restituem o já abolido, apenas atestam que algo existiu e esteve diante da câmera. Todo o processo só se torna possível porque alguém primeiramente encontra as imagens arquivadas e, em seguida, uma voz narrativa, atuando como *punctum*, as situa, revelando o que está para além do enquadramento, descongelando os fatos, colocando-os em ação – uma ação narrativa que se torna possível pelo trabalho de rememoração. Quando as alunas mexem na biblioteca e ao acaso encontram o arquivo, revelam-se, então, outras imagens, feitas de palavras, acerca de um evento situado num tempo-espaço de outrora, mas que vai ressoar por mais de três décadas até os cem dias de carnificina humana:

Numa foto, via-se o administrador fazendo um cumprimento militar diante da estátua enquanto, atrás dele, um soldado inclinava a bandeira belga. Em outra, estavam os dançarinos *intores* um pouco desfocados, pois o fotógrafo, inábil, quisera captar o salto prodigioso em pleno voo e, assim, a crina de sisal e a pele de leopardo ficaram envoltas por uma auréola fantasmagórica. Além disso, havia uma foto dos chefes e suas esposas, vestidos com grande pompa. Quase todos esses personagens importantes estavam riscados com caneta vermelha, e alguns outros tinham por cima um ponto de interrogação feito com caneta preta. [...] Veronica ficou se perguntando quando seria a vez dela ser riscada com caneta vermelha na foto de turma que tiravam todos os anos no início das aulas (MUKASONGA, 2017, p. 12).

As fotografias funcionam como mote. A partir delas resgata-se, pela palavra e pela própria imagem fotográfica, a presença massacrante e operadora de um extermínio cultural, político, econômico e étnico iniciado nos anos de colonização europeia e ainda em prática no período pós-colonização. Em oposição ao arquivamento e aos processos destrutivos operados em Ruanda, resta trazer à vista as imagens silenciadas, fantasmagóricas de moradores e da cultura local. Jovens *intores*, dançarinos de rituais sagrados, desfocados pela tentativa do fotógrafo de captar o movimento (sabemos que a fotografia é contrária ao movimento, ela o congela) e as personagens riscadas de caneta vermelha são “desarquivizadas” (SELIGMANN-SILVA, 2014) via ficção, via memória.

A caneta vermelha que risca a imagem fotográfica será a machete que vai riscar de Ruanda a vida de tantos tutsis. O medo de Veronica de ser a próxima na lista de riscados ecoará da década de 1970 (tempo da narrativa) até 1994 sem que o mundo ouça o grito de socorro das vítimas. Mas será também uma caneta que irá, no tempo pós-genocídio, inscrever a memória das vítimas e sobreviventes. Esse processo de “anarquivamento” do arquivo, realizado por Mukasonga, reembaralha os arquivos e recoleciona suas ruínas, reconstruindo-as de forma crítica (SELIGMANN-SILVA, 2014). Como as fotografias encontradas no arquivo, a caneta é uma forma de trazer à vista o que está oculto, de colocar em aparência aquilo que está em vias de desaparecimento. Esse aparecimento ocorre não como uma imagem do real e inteira, mas como um resto, como argumenta Carlo Ginzburg ao pensar o campo da Historiografia (2007): uma vez que não se pode ter acesso ao acontecimento, é preciso trabalhar com o rastro, construindo a narrativa com os fios que restaram.

Nesse rastro de inscrição a contrapelo da história, da geografia e da cultura ruandesa a partir da perspectiva de uma escritora tutsi, é que Mukasonga retoma, via romance e com uma linguagem marcada pela ironia e pelo sarcasmo, a memória dos ancestrais e do sobrenatural solapada durante os anos de colonização e que continuou nos anos de independência pela ação da igreja católica no projeto educacional do país. São as personagens da etnia tutsi, Veronica e Virginia, estudantes que fazem uso dos 10% da cota tutsi no liceu, que conduzem o leitor ao universo da cultura local. Virginia, ao longo do romance, oferece às colegas e ao leitor as tradições camponesas, o modo de preparar as refeições, o acontecimento da menarca na vida de uma tutsi da aldeia, a passagem da infância para a vida adulta, o tornar-se mulher.

Veronica, em um dos episódios, visita, juntamente com Imaculée, o curandeiro Kagabo, que as leva até Nyamirongi, a fazedora de chuva que, ao assumir a voz na narrativa, retoma as tradições no período anterior ao catolicismo e ao colonialismo. Enquanto Imaculée (hutu) deseja que se realize um feitiço para conquistar o namorado, Veronica procura saber os mistérios para fazer chover e fazer parar de chover.

Adiante, as duas estudantes tutsis acabam se envolvendo com outra personagem: Fontenaille, um pintor europeu, dono de propriedades na região próxima ao Nossa Senhora do Nilo. Este constrói em suas terras um templo em cujas paredes estão pintadas imagens de *intores*, vacas,

reis e rainhas. O objetivo do europeu é revelar e recuperar a memória ancestral, segundo ele, esquecida pelos tutsis. Todavia, sua arrogância ocidental acaba alterando as ruínas arqueológicas presentes em suas propriedades e, por consequência, a ordem sobrenatural.

A Virginia é dada a tarefa de pôr em ordem aquilo que Fontenaille destrutura. Desde a visita ao templo, ela passa a ter sonhos recorrentes com uma rainha. Buscando entender e libertar-se da situação, a aluna vai até a cabana de Rubanga, um *umwiru*, isto é, um guardador de segredos (*ibangas*) dos reis (*abirus*). O diálogo entre o ancião e a estudante passa pela reflexão sobre o processo de colonização e as consequências desastrosas para a memória. Apesar das perseguições de padres e colonos, sofridas por Rubanga, ele não esquece os segredos a ele confiados. Nem poderia, pois para “um *umwiru* o esquecimento é a morte” (MUKASONGA, 2017, p. 155), como o foi o registro dos segredos feito pelos brancos em livro. Ao final da conversa, ele afiança a Virginia: “Foi isso que eu vi, é tudo que eu sei, é o que tenho para contar” (MUKASONGA, 2017, p. 160). A menina recebe, então, os segredos, tornando-se uma *umwiru*. Recebe também a tarefa de enterrar novamente os restos mortais dos túmulos profanados pelo europeu.

Nas páginas finais do romance, Nyamirongi volta a aparecer e, ao abrigar Virginia em sua casa durante a perseguição aos tutsis, revela:

—A chuva me diz que ela vai embora, que vai deixar esse lugar, abrir espaço para a estação da poeira. E ela disse que aqui embaixo, em Ruanda, a estação dos homens mudou. Mas ela me disse ainda para não acreditar nisso: os que acreditarem na calmaria serão surpreendidos por um raio. Serão pegos e vão perecer. Em breve você vai embora (MUKASONGA, 2017, p. 250).

Espécie de *alter ego* de Mukasonga, Virginia será a única sobrevivente dos ataques hutus contra tutsis em 1973. A revelação da fazedora de chuvas sinaliza a saída da personagem do país e situa outros aspectos do romance sobre os quais gostaríamos ainda de nos debruçar.

2 Rumor e teor testemunhal: da história para as páginas literárias

Em *A mulher de pés descalços*, há um capítulo intitulado “O país das histórias”. Nesse, a narradora retoma a cultura oral do país, em uma rememoração das cantigas melancólicas de pastores e das histórias contadas por Stefania ao redor das chamas que cozinham a escassa

refeição da noite em exílio. Entremeando esse país de narrativas de pastores entoadas e contadas pelos mais velhos, Mukasonga introduz outro tema recorrente na história de Ruanda, plantado nos tempos da colonização: a invenção da hipótese hamítica e do rumor como estratégias de poder. Ambos terão um papel fundamental no estabelecimento de eventos que vão culminar no genocídio. Assim expõe a narradora:

Há outras histórias também. Histórias que não eram nossas, que não eram contadas em volta do fogo. Histórias que são como porções preparadas pelos envenenadores, histórias cheias de ódio, de morte. Histórias contadas pelos brancos. [...]

Os brancos pretendiam saber melhor do que nós quem éramos e de onde vínhamos. Eles nos apalpam, nos pesaram, nos mediram. As conclusões a que chegaram foram categóricas: nossos crânios eram caucasianos, nossos perfis, semíticos, nossa estatura, nilótica. Eles conheciam até mesmo nosso ancestral [...]. Os cientistas (a quem devíamos ser gratos) tinham feito até uma raça sob medida para nós: nós éramos os Camitas! [...]

Não sei como esse rumor maligno chegou até a minha mãe. Como todos os ruandeses ela sabia [...] (MUKASONGA, 2017, p. 121-122).

O fragmento é parte do processo de revisão e contestação dos discursos colonialistas empreendido por Mukasonga em sua obra. Como afirma Seligmann-Silva (2014, p. 39) ao estudar os processos e as estratégias de “anarquivamento” realizados no campo das artes, sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, o “artista quer destruir [...] arquivos que funcionam como máquinas identitárias de destruição (pois eliminam os que são diferentes do “tipo”)”. Dentre os arquivos que a escritora ruandesa busca desconstruir estão a invenção da hipótese de origem hamítica dos tutsis; e a reforma belga do estado colonial em meados da década de 1920 até meados da década de 1930 que constituiu Hutu como indígena Bantu e Tutsi como camitas estrangeiros (MAMDANI, 2002). Tais ações, discursivas e práticas, atravessaram o século XX. Na década de 1990, os rumores sobre a “ameaça tutsi” culminaram em propagandas divulgadas em jornais e em canais de TV de Ruanda e a carteira de identidade étnica foi um dos elementos usados para definir quem deveria morrer.

Em *Nossa Senhora do Nilo* (2017), o rumor surge de forma discreta e vai ganhando proporções à medida que a narrativa avança. A

primeira vez que aparece o discurso sobre as cotas para tutsis e a ameaça que a etnia representa aos hutus ocorre nas páginas iniciais do romance, quando Gloriosa, aluna hutu, questiona a quantidade de meninas tutsis no colégio e defende que algo precisa ser feito para “acabar com os parasitas” (MUKASONGA, 2017, p. 32). O comentário, aparentemente passageiro, ocorre em meio à chegada de várias alunas de famílias abastadas de Ruanda. Ainda no mesmo capítulo, intitulado “Volta às aulas”, padre Herménégilde faz um discurso nacionalista no qual relembra o “Manifesto Hutu”, de 1957, localiza os hutus como raça majoritária, a única autóctone, e destaca que “o povo da enxada, desbravador das imensas florestas de Ruanda até então impenetráveis, tinha, finalmente, se libertado dos novecentos anos de dominação camita” (MUKASONGA, 2017, p. 37). Aí se vê que não há acusação alguma ao poder colonial belga. Muito pelo contrário: ao longo do romance, revela-se que a relação entre Ruanda independente e Bélgica permanece em um diálogo servil, em que o próprio presidente do país decide doar Merciana, uma de suas filhas, ao rei e à rainha belgas como forma de resolver a esterilidade do casal e de estreitar os laços entre as duas nações.

É ainda o padre Herménégilde, nacionalista, patriota, abusador sexual das meninas do liceu, quem, inspirado n’*Os Protocolos dos sábios de Sião* – texto antissemita do final do século XIX – vai narrar à Madre Superiora rumores sobre planos de dominação e de estabelecimento de um império tramados por tutsis:

Quando estava no seminário, li um livro [...] secreto escrito pelos próprios judeus, não sei quem foi que o revelou. Os judeus escreveram que desejavam conquistar o mundo, que tinham um governo secreto que manipulava todos os outros governos, que se infiltrava por todo o canto. Bom, o que eu tenho a dizer é que os tutsis são como os judeus, que está na Bíblia. Talvez eles não queiram conquistar o mundo, mas querem se apossar de toda a região. Sei que eles têm o projeto de um grande império camita, seus chefes se reúnem em segredo, como os judeus [...] (MUKASONGA, 2017, p. 126)

Em função da “ameaça” sustentada via rumor, o padre segue expondo e justificando a necessidade de eliminar, a exemplo do que ocorreu com os judeus, os “parasitas” tutsis, não só de Ruanda, mas de todas as regiões vizinhas. Além dele, outras personagens de origem europeia vão sustentar os rumores e ideologias oriundas do processo

de colonização. Fontenaille é um dos que resgata a hipótese da origem estrangeira dos tutsis. Ao viajar até o Sudão e o Egito e, posteriormente, ilustrar as paredes do templo que constrói com imagens de Isis (deusa egípcia da maternidade e da magia) e de Candace (rainha da Etiópia), vai associá-las às personagens Veronica e Virginia e defender que a origem dos tutsis está no Império dos faraós negros.

Padre Pintard, como o colega, recorre à bíblia para explicar à Virginia sua origem étnica. Mas vai mais longe e resgata, a partir da narrativa judaico-cristã de peregrinação à terra prometida, a história da soberania tutsi e a inversão do jogo. Conforme o religioso, quando Moisés abriu o mar Vermelho, alguns erraram o caminho e rumaram para o sul, chegando ao país de Koush – esses seriam os primeiros tutsis. A rainha de Sabá, que também seria tutsi, visita o rei Salomão e volta com um filho, que seria imperador de um país onde os judeus eram tutsis chamados Falashas (MUKASONGA, 2017). Por fim, como se estivesse em uma homilia, o sacerdote aconselha Virginia a aceitar como determinação divina o destino trágico do seu povo.

Dentre as alunas, é Gloriosa quem mais demonstra paixão pelas teorias raciais e quem dá vazão aos rumores. Como já foi apontado, desde as primeiras páginas do romance o discurso de ódio se faz presente e ganha maior proporção à medida que a narrativa avança. As ideias da estudante são de ataque e de exclusão aos tutsis em oposição ao pertencimento natural dos hutus. Peter Geschiere, em *The Perils of Belonging* (2009), situa a invenção da autoctonia como uma forma básica de pertencimento e de direito à cidadania. Tal forma atua, por outro lado, como requisito de exclusão daqueles tidos como estrangeiros ou recém-chegados, criando-se, assim, a categoria de não cidadãos, daqueles que não devem e não podem ser partícipes nas políticas públicas e nos direitos dos verdadeiros cidadãos. Por essa ótica, isto é, hutus como verdadeiros autóctones, e tutsis como estrangeiros sem direito à cidadania, torna-se possível, e até necessário, eliminá-los.

Mukasonga, contestando discursos sobre autoctonia e identidade como vistos pela perspectiva ocidental, introduz, no capítulo que se intitula “O sangue da vergonha”, o tema tabu da menstruação, mas também uma discussão sobre o sangue tutsi que a personagem Modesta carrega. O acontecimento da menarca e os pesadelos da menina-mulher com o sangue que escorre em sua perna e mancha o nobre vestido azul, aparecem como mote para outra questão mais profunda. Modesta é hutu porque seu pai

também o é, mas é filha de mãe tutsi. Tais condições fazem pairar, sobre todos os membros da família, constantes desconfianças, principalmente em relação à mãe, que é odiada, inclusive pelos filhos. Há na exposição desse caso a problematização das ideias polarizadas de identidade étnica. O pai de Modesta, desejando identificar-se como tutsi, casa-se com uma mulher dessa etnia, mas depois volta a identificar-se como hutu.

Mahmood Mamdani, em *When Victims Become Killers* (2002), livro fundamental para a compreensão dos processos políticos, geográficos e históricos que desaguaram no genocídio de 1994, identifica dois tipos de identidades: política e cultural. Enquanto a primeira é fixa e inscrita em leis criadas pelo Estado; a segunda é ambígua, não fixa e implica o compartilhamento de um passado, de uma herança histórica comum. Como consequência, o direito civil colonial, em vez de uma cidadania universal, deu origem a diferentes categorias de cidadãos: cidadãos de fato, cidadãos virtuais e não cidadãos. Um dos fracassos da Revolução de 1959, da Primeira (1962-1973) e da Segunda (1973-1994) República em Ruanda decorre da incapacidade de transformar esse quadro. Em um contexto mais amplo, o cerne da crise da cidadania na África pós-colonial, conforme discorre o teórico, reside no fracasso em transcender as identidades políticas de nativo e colonizador criadas pelo colonialismo moderno.

Herdeira dessas concepções ideológicas oriundas da colonização, Gloriosa assume o protagonismo no capítulo que se intitula “O nariz da virgem”. A personagem expõe à Modesta o plano para apagar na estátua de Nossa Senhora do Nilo os vestígios que representam os tutsis. O apagamento do nariz, o traço tutsi na imagem, é parte do plano, ensinado à Gloriosa pelo próprio pai, para “des-tutsizar” (MUKASONGA, 2017, p. 209) Ruanda. Modesta, ao ouvir as ideias da melhor amiga, prefere achar que não passam de piadas bizarras. Todavia, o plano se concretiza e, para situar o gesto como ato político, as duas meninas concordam em sustentar a narrativa de que foram atacadas e quase violentadas por *inyenzis*. Gloriosa assim justifica sua atitude: “—Meu pai sempre diz que a gente precisa repetir sem parar que ainda existem *inyenzis*, que eles estão sempre prontos para voltar, que se infiltram entre a gente, que os tutsis que sobraram esperam impacientes” (MUKASONGA, 2017, p. 215). A menina será capaz de sustentar o falso testemunho por quatro vezes, acrescentando sempre mais detalhes em cada versão. Na primeira, afirma que foram atacadas por homens tutsis com rostos cobertos, que queriam

estuprá-las e matá-las. Nas versões seguintes, aumenta significativamente a violência e o número de tutsis que almejam estuprar, torturar e matar todas as alunas e religiosas do liceu. Na quarta versão, Gloriosa afirma ter reconhecido a voz de um dos agressores, que seria Jean Bizimana.

O relato mobiliza governo e militares em uma caça aos supostos criminosos. A operação termina com a prisão e tortura de uma vítima, a única nomeada pela estudante hutu. O fragmento, como todo o romance de Mukasonga, é importante para pensar, via literatura, como a população construiu o retrato do bode expiatório. O falso testemunho de Gloriosa é palavra que mata, como também o é o processo de desumanização construído histórica e discursivamente, alastrando-se, via rumor, até a eliminação das vítimas, nomeadas pejorativamente *inyenzis*, baratas, parasitas.

O horror do colonialismo, como argumenta Mamdani (2002, p. 9-10), levou a dois tipos de impulsos genocidas: o primeiro foi o genocídio do nativo pelo colonizador e o segundo, o impulso nativo de eliminar o colono. Em ambos os casos, ainda de acordo com o autor, o genocídio ocorre em função não de uma limpeza étnica, mas de uma limpeza racial. Para os hutus, que mataram, os tutsis eram estrangeiros e não vizinhos. Por cumprir essa tarefa de limpeza, Gloriosa é recompensada e tratada como heroína no liceu.

Jean Bizimana é a primeira dentre outras vítimas que viriam. Os rumores e os planos de limpeza são transformados em fatos e avançam sobre a vida das meninas tutsis do colégio. Quando a Juventude Militante Ruandesa (JMR) invade o liceu, Virginia e Veronica, que testemunharam o exílio e a morte de familiares nas perseguições de 1959 e 1963, já a esperavam. A primeira foge e tenta se abrigar no templo de Fontenaille e a segunda, com a cumplicidade de Imaculée, esconde-se no quarto da aluna hutu. É com a ajuda dela e de Kagabo que Virginia chega à casa de Nyamirongi, onde fica escondida por alguns dias, até sair do país. Na estrada, dentro do carro, é a protetora hutu, como *testis* (aquela que assiste com um terceiro), quem conta a Virginia, *superstes* (sobrevivente), o desfecho violento da invasão no liceu, a tortura de sua amiga Veronica, o golpe de Estado em que o exército toma o poder.

A revelação de Nyamirongi se cumpre: a chuva, índice de graça e abundância, é substituída. A desconfiança sobre os discursos da Revolução de 1959 e do progresso de uma nação recém-nascida lança seus ecos até a década de 1990, quando então aproximadamente um

milhão de corpos serão atingidos como um raio. Se julho de 1962 soava como uma mudança de estação entre os homens, os ataques de 1963, que expulsaram do país grande parte da população tutsi e vitimaram entre 10 e 14 mil ruandeses, e o golpe de Estado, em 1973, foram sinais claros de que a estação que se impõe é a da poeira.

Mukasonga, ao erguer uma narrativa com meninas do liceu, constrói uma polifonia que evidencia os problemas etnorraciais entre alunas e a opressão e as forças coercitivas que atuam sobre a vida de meninas e mulheres, hutus e tutsis. Na escola, na igreja, na sociedade, na política, no campo ou na cidade, todas estão submetidas ao jugo. Veronica é abusada pelo padre Herménégilde, Frida é explorada pelo pai, abusada pelo padre e por Balimba, embaixador do Zaire. Por ser mulher e engravidar antes do casamento, procede-se a um apagamento dessa personagem em todos os planos: na família, na escola, na igreja, na política, na sociedade. As estratégias narrativas (como o humor e o sarcasmo) empregadas pela autora são formas de espezinhar rumores e de proceder a uma crítica ao colonialismo, à igreja católica, ao patriarcalismo, aos agentes da violência.

Palavra-testemunho – que anarquiza a palavra-rumor, o falso testemunho, a palavra que mata, a palavra-grito não ouvida –, a narrativa de Scholastique Mukasonga é o grito contra a cumplicidade de padres e freiras diante da violência praticada no e pelos administradores do liceu. O grito de socorro de meninas exploradas, abusadas e violentadas sexualmente, perseguidas por sua condição étnica, é o grito ignorado de milhares, ecoando pelo mundo até os cem dias entre o 7 de abril e o 4 de julho de 1994. Palavra negada na História, a narrativa de Mukasonga se inscreve pela palavra que possibilita o trabalho com a memória e o testemunho, dando tûmulo e um altar de palavras àqueles que já foram emudecidos pela morte.

No final de *A mulher de pés descalços*, a narradora vê-se diante da dor e do pesadelo que há tanto tempo ronda suas noites e sobre o qual ela escreve. Em meio a descrições sobre o processo de escrever as memórias da mãe, introduz uma imagem: crianças fardadas saem da escola, formando uma fila comprida e silenciosa que segue pela estrada até o acampamento militar de Gako, na fronteira com o Burundi. A narradora está no meio das meninas e, de repente, também se encontra com colegas de sua época de estudante. Seguem para colher flores, como o padre havia pedido após a missa dominical. As crianças chegam, então,

ao pé de uma colina coberta de flores brancas: é Rebero, onde tutsis foram assassinados. A narradora grita para avisar às crianças que não se trata de flores, mas de ossos de vítimas do genocídio:

Na igreja, as crianças carregam buquês, montes, braçadas e feixes de galhos brancos. Digo a elas:

– Essas não são as flores que vocês colheram...

– Não, me diz Cândida, mas veja o que deixamos na frente do altar de Jesus, na frente da estátua de Maria.

Ao pé do altar de Jesus, ao pé da estátua de Maria, vejo vários montes de ossadas: esqueletos de homens e mulheres, de crianças de Nyamata espalhados pelo chão da igreja.

– Você reconhece quem são? Pergunta Cândida. Olhe bem, eles estão aqui e eu estou com eles, você reconhece os seus? Reconhece Stefania?

Cândida é apenas uma sombra cada vez mais tênue e a voz é só um eco distante:

– Você tem um pano grande o suficiente para cobrir todos eles... para cobrir todos... todos...? (MUKASONGA, 2017, p. 156)

Eis a Nossa Senhora de volta. Eis os ossos nas colinas, nas igrejas, ossos dos tutsis sem velório, sem enterro, sem epitáfios. Eis a ineficiência da linguagem para cobrir todos os ossos, todos os mortos, todos os desfigurados por uma humanidade desumana. Walter Benjamin (1994, p. 225), nas teses “Sobre o conceito da história”, aponta que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um documento da barbárie”. Roney Cytrynowicz (2003, p. 137), afinado com o pensamento do filósofo alemão, conclui: “é preciso que cada documento da barbárie seja recuperado [...], publicado e exposto, de forma a tornar a história uma forma presente de resistência e de registro digno dos mortos”. Restam-nos, talvez, as narrativas de sobreviventes como ato de escovar a história a contrapelo, como forma de deter o anjo da história para acordar os mortos e juntar os fragmentos, e impedi-lo de seguir adiante, impelido pela tempestade, pelo progresso que acumula um amontoado de ruínas que cresce até o céu (BENJAMIN, 1994).

*Ao professor Márcio Seligmann-Silva,
pelas aulas e diálogos que resultaram neste artigo.*

Referências

AMÉRY, J. Ressentimentos. In: _____. *Além do crime e do castigo*. Trad. Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 107-132.

AOKI, A. *L'ainé des orphelins* na operação Ruanda: escrever por dever de qual memória? In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2016, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* [S.l.]: ABRALIC, 2016. p. 6040-6046. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491571843.pdf>. Acesso em: 13 maio 2018.

AZARIAN, V. Poétique du témoignage dans l'œuvre de Scholastique Mukasonga. *liRCO*, Limoges, 2015. Disponível em: <<https://www.unilim.fr/iirco/2015/03/19/viviane-azarian-poetique-du-temoignage-dans-loeuvre-de-scholastique-mukasonga/>>. Acesso em: 11 abr. 2018.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BRODZIAK, S. Mémorial romanesque pour un génocide: Scholastique Mukasonga. *Diacritik*, L'Hay-Les-Roses, dez. 2016. Disponível em: <<https://diacritik.com/2016/12/22/memorial-romanesque-pour-un-genocide-scholastique-mukasonga-par-sylvie-brodziakmemorial-romanesque-pour-un-genocide-loeuvre-de-scholastique-mukasonga/>>. Acesso em: 12 maio 2018.

CYTRYNOWICZ, R. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 123-138.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

GESCHIERE, P. *The Perils of Belonging: Autochthony, Citizenship, and Exclusion in Africa and Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2009. doi: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226289663.001.0001>

GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

L'IMAGE manquante. Direção: Rithy Panh. Argumento: Rithy Panh, Christophe Bataille. Produção: Catherine Dussart. Montagem: Rithy Panh, Marie-Christine Rougerie. Lisboa: Leopardo Filmes, 2013. I vídeo (90 min.), son., color., Fr., legend. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0FR6TnyoAO0>>. Acesso em: 14 maio 2018.

MAMDANI, M. *When Victims Become Killers*. Colonialism, Nativism, and the Genocide in Rwanda. Princeton: Princeton University Press, 2002.

MAZAURIC, C. À quoi bon des poètes? L'Opération Rwanda. Écrire par devoir de mémoire. Trabalho apresentado no Journée d'Études Violences, Conflits et Crises en Afrique Subsaharienne, realizado em maio de 2002 na Université Toulouse II Le Mirail, Réseau Afrique (RAF-UTM). Disponível em: <https://www.academia.edu/12572955/Op%C3%A9ration_RWANDA_-_ECRIRE_PAR_DEVOIR_DE_MEMOIRE>. Acesso em: 13 mar. 2018.

MUKASONGA, S. *A mulher de pés descalços*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Nós, 2017.

MUKASONGA, S. *Baratas*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Nós, 2018.

MUKASONGA, S. *Nossa Senhora do Nilo*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Nós, 2017.

NGOM, I. Nouveaux paradigmes narratifs dans les récits du génocide rwandais du Fest' Africa. *Éthiopiennes: Revue Negro-Africaine de Littérature et Philosophie*, [S.l.], n. 90, 2013. Disponível em: <<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1859>>. Acesso em: 12 maio 2018

PIRALIAN, H. *Genocidio e transmission*. Prólogo de Héctor Schmucler. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação da questão. In: _____ (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, M. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 24, p. 35-58, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2018.

Recebido em: 12 de julho de 2018.

Aprovado em: 23 de outubro de 2018.



Mapear os significados contestados da identidade nacional angolana através da literatura pós-colonial

Map the contested meanings of Angolan national identity through postcolonial literature

Carolina Barros Tavares Peixoto

Universidad de Concepción, Concepción / Chile

carolina.peixoto@gmail.com

Resumo: O romance histórico *Yaka*, de Pepetela, narra o último século de administração portuguesa em Angola e as múltiplas resistências das populações nativas à ocupação colonial até a conquista da independência. Na construção da nação angolana, o pano de fundo do romance, uma narrativa sutil surge nas entrelinhas. Esse espaço liminar de representação articula as dificuldades de definição do que se tornaria representativo de uma ideia, ou um ideal, de “angolanidade” que foi construída concomitantemente à projeção da nação. A complexidade do enquadramento político e cultural que definiria a identidade nacional angolana decorre das experiências da história colonial, que, mais do que (re)inventar as fronteiras do que viria a ser a geografia política do país em busca da independência, teve um papel fundamental na definição do que constituiria o povo angolano – seja colocando juntos diferentes povos que originalmente habitaram esse vasto território, ou pelo assentamento de uma quantidade significativa de colonizadores brancos nos espaços conquistados. Depois de tantos anos de histórias e memórias compartilhadas entre colonizadores e colonizados, que características seriam consideradas como fontes legítimas de pertencimento nacional? Que fronteiras demarcaram a “angolanidade” funcionando como base para a construção da identidade nacional angolana? Quem teria direito à cidadania após o processo de independência? Estas questões orientaram o presente estudo de caso, que, ao ler *Yaka* como um romance histórico constitutivo das narrativas angolanas de pertencimento elaboradas já em uma conjuntura pós-colonial, reflete sobre os processos de exclusão/inclusão da população não negra na construção de uma ideia ou ideal de “angolanidade”.

Palavras-chave: Pepetela; angolanidade; pertencimento; identidade nacional.

Abstract: Pepetela's historical novel *Yaka* narrates the last century of Portuguese colonial presence in Angola and the multiple forms of resistance of native populations to colonial occupation until the conquest of independence. In the construction of the Angolan nation, the background of the novel, a subtle narrative appears between the lines. This liminal space of representation articulates the difficulties of defining what would become representative of an idea or an ideal of "Angolanity" that was constructed concomitantly with the projection of the Nation. The complexity of the political and cultural framework that would define Angolan national identity stems from the experiences of colonial history, which, more than (re)inventing the borders of what would become Angolan political geography, played a fundamental role in defining what would constitute the Angolan people – by putting together different peoples who originally inhabited this vast territory, or by the settlement of a significant population of white settlers in the conquered spaces. After so many years of stories and memories shared between colonizers and colonized, what characteristics would be considered as legitimate sources of national belonging? What frontiers demarcated the "Angolanity", functioning as a basis for the construction of Angolan national identity? Who would have the right to citizenship after the independence process? These questions guided the present case study which, reading *Yaka* as a historical novel constitutive of the Angolan narratives of belonging elaborated in a postcolonial conjuncture, reflects on the processes of exclusion/inclusion of the non-black population in the construction of an idea or ideal of "Angolanity".

Keywords: Pepetela; angolanity; belonging; national identity.

1 Introdução

Pepetela escreve *Yaka* aproveitando o fato de ter nascido no seio de uma família de colonos, numa cidade colonial, de ter lutado contra todas as formas de opressão empregadas pela administração portuguesa em Angola e de estar em sua cidade natal quando se conquista a independência, experiência que considera ser um "privilégio" (PEPETELA, [201-?]). O resultado deste exercício de escrita construído desde o lugar reconhecidamente privilegiado ocupado pelo autor, um angolano de ascendência portuguesa, é um romance histórico que traz à tona um profundo debate sobre a violência do encontro colonial e sobre suas repercussões e representações na sociedade angolana que ainda buscava consolidar sua autonomia, conquistada há menos de uma década, quando *Yaka* veio a público pela primeira vez.

Embora os textos literários se distingam sempre por seus aspectos simbólicos, no caso do romance em questão o próprio autor destaca o fato de essa obra de ficção estar inserida num contexto histórico, político e cultural determinante para a sua produção. *Yaka* relata ficcionalmente os últimos cem anos da presença colonial portuguesa em Angola em paralelo com as múltiplas resistências das populações nativas à ocupação de seus territórios, o surgimento dos movimentos nacionalistas angolanos, a guerra de libertação nacional e a conquista da independência. Pepetela recorre à ficção para relacionar História e questão cultural assumindo uma perspectiva crítica que nos ajuda a relativizar a suposta verdade única dos discursos oficiais. No pano de fundo do romance, que é a narrativa da construção da nação angolana, uma questão se destaca, ainda que nas entrelinhas. É neste espaço liminar que Pepetela apresenta aos leitores as dificuldades inerentes ao processo de definição do que seria representativo de uma ideia de angolanidade¹ que estava a ser arquitetada ao mesmo tempo em que se projetava a nação. Em 1974 a população branca residente em Angola era de meio milhão de pessoas, incluindo os militares e seus familiares (BENDER, 1978, p. 28). Um terço dessas pessoas havia nascido em Angola (FIGUEIREDO, 2012, p. 19). Tratava-se da segunda maior concentração de população branca em todo o continente africano, superada apenas pela da África do Sul. Conquistada a independência, em 11 de novembro de 1975, que lugares foram ocupados pelos ex-colonos e seus descendentes nascidos em território angolano? Depois de séculos de histórias e vidas compartilhadas entre colonos e colonizados, em que indicadores buscar a legitimidade do pertencimento a Angola? Diante da realidade multifacetada herdada da experiência colonial, a quem seria atribuído o estatuto de plena cidadania após a independência de Angola? Que características demarcariam a angolanidade funcionando como base para a construção de uma identidade nacional angolana? Ao longo deste trabalho procuraremos responder a estes questionamentos a partir da leitura de *Yaka*.

¹ O conceito de angolanidade tem sido objeto de uma ampla variedade de debates literários, discussões históricas e disputas políticas sobre os processos de construção, representação e síntese da identidade nacional de Angola. Para uma visão panorâmica das reflexões e teorizações sobre a Angolanidade, entendida como aglutinadora das características e resultados da construção das identidades angolanas desde o início da luta armada pela libertação nacional (1961) até a consolidação da paz (2002) veja-se Batsikama (2013).

Os estudos pós-coloniais de recorte culturalista, com destaque para os trabalhos de Santos (2002; 2008), Bhabha (2007), Hall (2005) e Gilroy (2001), tiveram um papel particularmente relevante na construção da presente análise. Sobretudo no que diz respeito à interpretação dos conceitos de identidade e de cultura, que “não se apoia na existência prévia de unidades e identidades culturais, mas na articulação contingente de diferenças” (Costa, 2006, p. 18). Consideramos que *Yaka* pode ser compreendida como uma obra literária pós-colonial não só por ter sido produzida por um autor angolano após a consolidação da independência de seu país, mas, principalmente, por desvelar a complexidade inerente ao desenvolvimento do moderno nacionalismo em Angola, dado que a experiência colonial que teve lugar nessa parte de África propiciou o surgimento de distintos projetos de nação, inspirados por diferentes exercícios de identificação e variadas interpretações sobre a legitimidade da pertença à comunidade imaginada angolana. Neste romance Pepetela utiliza a ficção tanto para demonstrar como o discurso e as práticas coloniais construíram a polaridade entre o colonizador e o colonizado, quanto para, assim como faz o pós-colonialismo segundo Santos (2008, p. 236), “salienta[r] a ambivalência e a hibridez entre ambos já que não são independentes um do outro nem são pensáveis um sem o outro”.

2 Um retrato do encontro colonial numa obra literária pós-colonial

Yaka conta a saga de Alexandre Semedo e sua família enquanto retrata os últimos anos da presença colonial portuguesa em Angola. História e ficção encontram-se magistralmente entrelaçadas nesta narrativa épica que leva o leitor a perceber o que foi o colonialismo, a partir de uma perspectiva angolana, e qual foi o ideal de nação que se tentou pôr em prática na altura da consolidação da independência de Angola.

A questão da idealização da nação enuncia-se desde a “Nota Prévia” que antecede ou abre o romance. Trata-se de uma nota explicativa sobre os yaka, também conhecidos como mbayaka, jaga ou imbangala. Povo guerreiro cuja história conhecida remonta ao século XVI. Esses habitantes do território angolano teriam sido “criadores de chefias, assimiladores de culturas, formadores de exércitos com jovens de outras populações que iam integrando na sua caminhada” (PEPETELA, 2010, p. 9), características que levam o autor a associá-los a um *cazumbi* (“espírito”) antecipado da nacionalidade angolana.

Contudo, o livro não trata dos yaka, aborda um período posterior da história angolana, um tempo em que estes guerreiros já haviam sido dizimados pelo colonialismo. No romance, Yaka é uma estátua, um vestígio da existência deste povo guerreiro, que acompanha Alexandre Semedo desde o seu nascimento até a sua morte. Ao longo do livro, Yaka e Alexandre vão dividindo com o autor – narrador onipresente – a função de narrar os últimos anos do colonialismo e os primeiros ensaios de construção de uma ideia de angolanidade.

O próprio romance fornece os principais instrumentos sócio-históricos necessários a sua análise, uma vez que a estrutura do espaço social no qual se desenrola a saga dos Semedo é a mesma na qual o autor se encontra situado. Alexandre Semedo, assim como Pepetela, é um filho de colonos que vai se tornando angolano ao longo de sua trajetória, até ao ponto de ouvir Yaka, isto é, compreender a fala da terra. Mas até que o personagem principal atinja esse nível de compreensão da realidade angolana, que é também a sua, ou seja, que alimenta a sua identidade, transcorrem 85 anos.

Como em *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador* (MEMMI, 1977), os principais protagonistas de *Yaka* são o colonizador e o colonizado. Interessante é notar como, a partir da ficcionalização da história, o romance demonstra claramente que era em função desses dois polos opostos que se estruturava a vida em Angola enquanto território colonizado, mas também que esses dois mundos inteiramente diversos, heterogêneos e irredutíveis um ao outro conviviam, ou “coabitavam”, como bem observa Memmi.

O diálogo possível entre o romance aqui analisado e as reflexões registradas por Memmi no clássico supracitado parece confirmar-se quando analisamos seus personagens fictícios.

O velho barbeiro Acácio, amigo de Alexandre Semedo, pode ser interpretado como o que Memmi considerou ser o “colonizador de boa vontade”. Anarquista, e por isso mesmo condenado ao degredo em Angola, ou seja, condenado a viver o privilégio de ser branco na colônia, Acácio manteve sua atitude ideológica e política mesmo no contexto colonial. Isto é, ele reconhecia a necessidade da libertação dos colonizados e da promoção da igualdade entre colonizadores e colonizados. Por defender publicamente seus ideais, Acácio acabou tendo um trágico fim, sendo espancado até a morte. A morte violenta era (e, infelizmente, continua sendo) um destino comum aos colonizados indulgentes. O narrador

esclarece que um rico colonialista, grande proprietário de fazendas de café, tinha sido o mandante do bárbaro assassinato de Ácacio. Mas este nunca seria indiciado pelo crime. A impunidade era e, lamentavelmente, continua sendo uma realidade para os detentores do poder em todo o mundo.

O protagonista Alexandre Semedo parece ter sido construído à imagem e semelhança do “trânsfuga, nem colonizador nem colonizado” (MEMMI, 1977, p.50). Filho de um português degredado e de uma “branca de segunda” – designação pejorativa utilizada para identificar os brancos nascidos nas colônias portuguesas na África. Nascido em território cuvale (população nativa habitante do sudoeste angolano), sob uma árvore, talvez a mulemba (árvore sagrada para os cuvale). Ao escorregar das mãos da escrava que auxiliava o parto, o primeiro gesto do recém-nascido foi beijar/morder a terra. Terra que pode ser interpretada como primeira mãe, provedora do primeiro alimento e também do primeiro manto, já que o pó o envolveu concluindo simbolicamente este primeiro processo de adoção. Adoção que se confirmaria no final do romance e da vida de Alexandre. Ao morrer, Alexandre voltaria a beijar/morder a terra, e seu espírito passaria a habitar a frondosa pitangueira existente no quintal de sua casa. Confirmando assim seu processo de ascensão à categoria de ancestral, conforme a cosmogonia dos povos banto. Ou seja, confirmando sua angolanidade.

Mas é apenas no nascimento e na morte que Alexandre vive, por breves instantes, a certeza de sua angolanidade. Enquanto trânsfuga, sua trajetória é marcada pela posição contraditória e insustentável que ocupa na sociedade colonial. Percebe que as relações coloniais não dependem da sua boa vontade ou do seu gesto individual; existiam antes de seu nascimento, quer as aceite ou as recuse não as modificará profundamente; são elas, ao contrário, que, como toda instituição, determinam *a priori* seu lugar e o do colonizado e, em definitivo, suas verdadeiras relações. Desconfia, embora não seja de modo algum culpado como indivíduo, que participa de uma responsabilidade coletiva, enquanto membro de um grupo opressor. Contudo, como afirma Memmi sobre o colonizador que tenta ser trânsfuga, ao recusar o mal, Alexandre

jamais poderá alcançar o bem, pois a única escolha que lhe é permitida não é entre o bem e o mal, é entre o mal e o mal-estar [...] tudo lhe fornece a prova de sua expatriação, de sua solidão e de sua ineficácia. Descobrirá lentamente que nada mais lhe resta senão calar-se (MEMMI, 1977, p. 50).

Durante anos Alexandre viveria calado, comungando com Yaka a condição de estátua e um diálogo mudo porque ele não compreendia o que ela sempre lhe esteve a dizer. Só o bisneto Joel o faria romper o mutismo quando lhe ajudou a entender a mensagem de Yaka:

– A estátua representa um colono, avô. Repare bem. É o que o escultor pensava dos colonos. Ridículos. Veja o nariz. Burros e ambiciosos!

[...]

– É uma sátira do colonialismo, avô.

– Por isso eles não gostam dela.

– Quem?

– Todos... O meu pai gostava... não se sentia colono. Pelo menos a princípio, no fim da vida não sei se ainda gostaria...

– O avô gosta.

– Sim. Mas incomodava-me. Depois deixou de me incomodar. Havia uma parte que me atraía e outra que me irritava. O ar irónico...

Ficou calado, perplexo. Como não tinha visto? Mesmo o miúdo tinha compreendido à primeira. Porque era miúdo?

– Também pressinto, avô, que ela fala de uma compreensão entre os homens. Mesmo se diferentes. (PEPETELA, 2010, p. 339)

Joel é “a exceção dos Semedo” (PEPETELA, 2010, p. 337). Será o primeiro membro da família Semedo assumidamente angolano. Ao optar por Angola ingressando nas fileiras do MPLA para lutar pela consolidação da independência, o bisneto realizará as aspirações mais profundas do completo trânsfuga que Alexandre nunca alcançou ser: aceitar totalmente aqueles pelos quais deseja ser adotado e ser adotado por eles (MEMMI, 1977, p. 46). Joel, não só fará parte das FAPLA – Forças Armadas Populares de Libertação de Angola –, que como os exércitos dos guerreiros jagas incorporava jovens de diferentes nações recrutados ao longo dos caminhos por onde passavam travando suas batalhas, como também será adotado pelos cuvale. Ao decidir fazer a guerra, consequentemente arriscando a própria vida pelo direito à angolanidade, Joel revela-se o herói moral da história ficcionalizada em *Yaka*.

No extremo oposto, Bartolomeu Espinha, genro de Alexandre Semedo, encarna o vilão da trama. Caricatura do colonialista tão bem retratado por Memmi, Bartolomeu é um metropolitano medíocre que vai para a colônia “porque nela as situações são garantidas, altos os

ordenados, as carreiras mais rápidas e os negócios mais rendosos” (MEMMI, 1977, p. 22).

Uma vez instalado no papel social de colonizador, Bartolomeu recorrerá a todos os meios para fortalecer seu lugar e para não perdê-lo. Utilizando os meios mais vis e violentos da lógica de exploração colonial constrói um verdadeiro império particular. Como o colonialista retratado por Memmi, Bartolomeu “projeta sua existência na colônia em um tempo sem fim, pois nem por hipótese admite que um dia o colonizado possa sacudir o jugo a que se acha submetido” (MEMMI, 1977, p. 9). Neste sentido, mesmo às vésperas da independência, resistirá o maior tempo possível, porque quanto mais passa o tempo mais duram as vantagens, que bem merecem algumas inquietações e que sempre será cedo demais para perder. Só quando o perigo de ver-se espoliado de seus bens e destituído de sua posição social privilegiada torna-se iminente é que passa a pensar, seriamente, numa rota de fuga. Rota que desconsidera a metrópole como um destino possível.² Afinal, na altura da independência de Angola, Portugal também vivia um processo revolucionário que abalava as estruturas da elite conservadora responsável pela manutenção, por mais de quatro décadas, de um governo ditatorial e colonialista.³ Seguido pela maior parte da família Semedo, Bartolomeu Espinha fugirá para a África do Sul, país onde vigorava o violento regime do *Apartheid*. Ou seja, onde qualquer indivíduo branco, independente de sua origem social ou condição econômica, era considerado superior aos negros pelo simples fato de ser branco.

² Segundo Almeida Santos (2006, p. 543), uma das consequências mais dramáticas e negativas do processo global de descolonização foi o mais expressivo êxodo, medido em percentagem sobre a população do país colonizador, dos imprópriamente chamados retornados portugueses. Em relação a muitos deles, que já tinham nascido nos territórios colonizados, não se tratou de um retorno às origens, mas de uma deslocação forçada pelo clima de insegurança criado no processo de consolidação das independências. Como a situação política e econômica de Portugal em meados da década de 1970 era bastante instável, muitos ex-colonos optaram por outros destinos de migração. Ribeiro (2002, p. 404) destaca que, além de Portugal, Brasil, Canadá, EUA, África do Sul e Venezuela foram os principais países de destino dos ex-colonos que abandonaram as antigas possessões portuguesas na África fugindo da violência desencadeada durante o processo de descolonização.

³ Revolução de 25 de Abril, também conhecida como Revolução dos Cravos ou Revolução de Abril, resultante do movimento político e social, ocorrido a 25 de abril de 1974, que depôs o regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933.

Quando o bisneto Joel lhe revela que não partirá com o restante da família, Alexandre assume pela primeira vez que aquele também era o seu lugar no mundo e que ele também não deixaria a sua casa. Casa que não por acaso é um sapalalo – casa de madeira com dois andares, varandas externas e um amplo quintal interno, típica construção colonial utilizada como vivenda pelos colonos – em ruínas.

É no interior do sapalalo (e do coração) de Alexandre Semedo que habita a estátua Yaka, como a peça principal de seu acervo pessoal de arte africana. Esta africanização da casa colonial funciona como marca evidente do hibridismo e da polissemia cultural que, como nos faz ver Pepetela ao longo do romance, contribuem para a formação da identidade nacional angolana. Como bem observa Laura Cavalcante Padilha (2002, p. 71-72; p. 82), a narrativa encena as negociações de sentido, o encontro dos mundos europeu e africano do qual se originará, em turbulência, a nação angolana. O sapalalo é o espaço intersticial onde as fronteiras dos mundos do colonizador e dos colonizados deliberadamente se confundem. Representação da casa histórico-cultural angolana, implantada no terreno de uma realidade onde já não é possível sonhar com qualquer espécie de volta às origens, mas onde o presente se mescla com reminiscências do passado. É este presente repleto de passado que indica a importância de ressignificar a herança cultural herdada da experiência histórica da colonização para projetar o futuro de Angola independente. Neste sentido, *Yaka* oferece aos leitores outras chaves, talvez menos óbvias e por isso nem sempre experimentadas, para desvendar o segredo da complexa e multidimensional construção do que podemos chamar angolanidade.

Apesar de a história ser contada a partir do espaço colonial (o sapalalo) e enfocar a perspectiva de uma família de colonos, ela também dá voz aos excluídos, aqueles que normalmente são postos à margem da dita história oficial da colonização portuguesa na África. Os colonizados também são personagens do romance e, assim como os personagens que representam os colonizadores, podem ser lidos como protótipos dos retratos traçados por Memmi.

Tuca, o único amigo negro de Alexandre Semedo durante a infância, pode ser encarado como a personificação do “retrato real do colonizado”. Aquele retrato mítico e degradante que de tão divulgado pelo colonizador acaba, em certa medida, por ser aceito e vivido pelo colonizado (MEMMI, 1977, p. 83). Tuca serviu ao exército colonial, tendo sido convocado para conter a revolta de Seles, onde os colonizados

se insurgiram contra a espoliação das suas terras boas para o café. Ou seja, Tuca participou daquilo que o discurso colonial chamou de “campanhas de pacificação”. Nada mais do que as guerras que dizimaram ou dispersaram as populações nativas permitindo o avanço da presença colonial pelo interior de Angola. Quanto ao fato de ter participado de uma “guerra (in)justa”, Tuca guarda apenas a noção de ter cumprido o seu dever para com a pátria. Embora essa pátria fosse Portugal, a metrópole, que nunca reconheceria o direito à cidadania plena aos negros colonizados. Mesmo os que serviram ao exército português, seja nas ditas “campanhas de pacificação” do princípio do século XX, seja durante os 13 anos de guerra colonial (1961-1974), acabaram abandonados à própria sorte após cumprirem o serviço militar. Para a tropa negra não houve reformas. Porque aos colonizados cabiam todas as obrigações, mas nenhum direito.

Em contrapartida, o legendário personagem histórico Mutu-ya-Kevela, grande liderança da revolta dos bailundos de 1902, é rememorado em *Yaka* como um símbolo da resistência dos povos colonizados. Ainda que excluídas do núcleo principal enfocado pela narrativa, as várias revoltas das populações nativas, quase sempre recuperadas em forma de rememoração, vão desconstruindo a solidez do mundo centrado em si que é o mundo colonial. Tais revoltas significam sempre uma resposta dos negros mais conscientes – com frequência líderes tribais ou clânicos – frente às constantes tentativas empreendidas pelos colonizadores para usurpar as terras e bens dos colonizados.

Dessa forma, em paralelo com a história de prosperidade dos colonos as várias formas de violência e espoliação sofridas pelas populações autóctones durante o processo colonial também estão retratadas neste romance. Num jogo de causa e consequência, o trabalho escravo, o estupro das mulheres negras e os massacres em massa da população nativa para usurpar suas terras e seu gado são descritos como fatores responsáveis pela prosperidade dos colonos. Nesse sentido, o livro registra uma profunda crítica às práticas colonialistas levadas a cabo pelos portugueses em Angola.

Entretanto, a denúncia da violência em que se assentou a relação colonial é apenas um dos aspectos relevantes a serem considerados na análise desta obra. O outro é o registro de que a experiência colonial produziu uma espécie de “trasculturalismo” (HALL, 1996 *apud* CARREIRA, 2004, p. 2) cujos efeitos demonstraram ser irreversíveis.

A morte violenta de Acácio, o ingresso de Joel nas fileiras do MPLA e o misterioso diálogo de uma vida inteira entre Alexandre Semedo e a estátua yaka demonstram que a cor da pele não é, necessariamente, uma barreira impeditiva da experiência de compartilhar culturas. Acácio era português, mas nos longos anos em que viveu no desterro em Angola sempre respeitou as populações locais e suas culturas. Pelas características violentas de sua morte, equiparou-se aos colonizados. Não por acaso seu desaparecimento físico foi lamentado por seus amigos, em sua maioria negros, num komba – funeral tradicional entre as populações nativas de Angola. A angolanidade de Joel nunca foi contestada. Afinal, como negar o direito de pertencimento à nação a um guerrilheiro que arrisca a vida pela liberdade da sua terra e do seu povo? Alexandre Semedo duvidou durante a maior parte de sua existência do seu direito à angolanidade. Direito que lhe foi outorgado pela própria terra quando o adotou como filho no momento de seu nascimento. Dúvida, a meu ver, oriunda de um profundo medo e vergonha de admitir e viver o amor que sentia por esta terra. Amor talvez personificável em Ndjaya, a jovem negra por quem ele se apaixona. Ndjaya despreza o desejo de Alexandre porque não quer viver a situação humilhante de ser amante de um branco que não está disposto a casar-se com ela. Mesmo assim, ele a respeita e não a viola. Apesar de considerar que poderia tê-lo feito, se quisesse. Nascido numa família de colonos, Alexandre tinha consciência dos privilégios que esta condição lhe imputava e desfrutava-os ainda que de forma passiva. Covarde, conviveu sempre com o eterno mal-estar de ser crítico de uma situação ao mesmo tempo que dela vivia. Nunca teve coragem de se sublevar contra a situação colonial. Ao morrer, a terra, mãe que a tudo perdoa, perdoou-lhe a covardia recebendo-o como o bom filho que à casa torna.

A história desses três personagens brancos angolanos ou que se angolanizam ao longo de suas trajetórias pessoais corrobora o fato de que, como destaca Stuart Hall (2006, p. 48-51), as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior dos sistemas de representação cultural que compartilhamos. As pessoas não são apenas cidadãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma cultura nacional é um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre

“a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades nacionais.

Segundo Stuart Hall (2006, p. 62), “as nações modernas são, todas, híbridos culturais”. Como podemos perceber a partir da leitura de *Yaka*, Angola não escapa a esta regra. O diferencial do caso angolano em relação ao das demais nações modernas seria o projeto de nação imaginado ao longo do processo de luta pela independência. Para Hall (2006, p. 59), a maioria das nações consiste de culturas separadas, que só foram unificadas pela supressão forçada da diferença cultural. Na perspectiva de Pepetela plasmada nas páginas do romance que aqui analisamos, a nação angolana constituir-se-ia da comunhão fraterna das diferentes culturas existentes no interior de Angola.

É Laura Cavalcante Padilha quem nos ajuda a compreender o último enigma contido em *Yaka*:

como recortar os conceitos colonizador/colonizado no processo de dominação imperialista português [?]. Dito de outro modo, como entender o que sempre foi uma ficção sobre o sentido do colonialismo português, pois a ideia mesma de uma hegemonia lusíada nunca passou de um mito recriado? (PADILHA, 2002, p. 77)

O que Pepetela põe em causa ao longo das páginas deste romance histórico são os engodos contidos no processo colonial como um todo e a exclusão histórica a que têm sido relegados os colonizados e mesmo os colonos. Isto é, os atores que representaram no cenário colonial propriamente dito a narrativa ao mesmo tempo mistificada e mistificadora do colonialismo. Ao ressignificar acontecimentos, relativizar procedimentos e dialetizar propostas, o romance revela o complexo processo pelo qual o território colonizado vai transformar-se num Estado-Nação independente ao mesmo tempo em que seus habitantes tornam-se cidadãos.

3 Considerações finais

A leitura de *Yaka* nos permite tirar partido de propriedades típicas do discurso literário – como a capacidade de desvelar velando ou de produzir um “efeito real” ficcionalizando –, para introduzir uma perspectiva mais complexa ao exercício de análise da história

contemporânea de Angola. Ao nos ajudar a conhecer a história de Angola em maior profundidade, consequentemente, a leitura desta obra contribui também para uma melhor percepção da atual conjuntura angolana, uma vez que ilustra a complexidade desse passado recente e nos permite enxergar suas marcas no presente.

Yaka constitui um excelente exemplo de como a Literatura tem se destacado como um espaço privilegiado de (re)construção de uma memória pós-colonial que denuncia e critica os efeitos da “colonialidade do saber, do poder e do ser” (QUIJANO, 2009) na sociedade angolana, enquanto, de modo geral, a produção historiográfica sobre Angola continua muito marcada pela versão dos “vencedores”. Ao analisar essa obra literária desde uma perspectiva pós-colonial situada que enfoca os processos históricos de colonização e descolonização de Angola e o modo como as práticas e os discursos característicos do colonialismo português influenciaram a construção das identidades nas sociedades que dele participaram, tanto durante o período colonial como depois da independência das colônias (SANTOS, 2002), percebemos que esse romance levanta reflexões que continuam sendo pertinentes na Angola contemporânea, como a questão do pertencimento a uma ideia ou ideal de angolanidade. Tema que tanto inspirou como desafiou os vários movimentos nacionalistas que se envolveram na luta pela independência de Angola e que, assim como outras heranças coloniais, transcendeu a conquista da soberania e da autonomia angolanas.

Como destaca Amina Mama (2007), em grande parte da África as identidades nacionais sempre foram mal alicerçadas e sujeitas a uma permanente contestação, nunca logrando sobrepor-se ao pulsar multiétnico, multilíngue e multirreligioso do continente. Com a angolanidade não seria diferente. Em Angola, a luta anticolonial foi marcada pela ambiguidade entre a ideia homogeneizadora da angolanidade ligada a um projeto nacional inspirado nos ideais da modernidade e a realidade heterogênea fortemente marcada por outras narrativas, tais como a questão etnolinguística, a questão racial e as diversidades regionais, culturais e religiosas que nunca deixaram de fazer parte da vida dos habitantes do país. Entretanto, como nenhuma dessas outras identidades comunitárias contou com estruturas institucionais que lhes permitissem consolidarem-se no mundo moderno, elas foram adquirindo e perdendo aceitação ao sabor da variável sorte política angolana. Num primeiro momento chegaram a ser acionadas pelos movimentos nacionalistas numa tentativa de agregar

o maior número possível de militantes na luta anticolonial. Depois, foram relegadas como sinônimo de “atraso” diante de um projeto de nação que se queria moderno. A difusão de uma concepção homogeneizadora dos critérios definidores da angolanidade promoveu o silenciamento de uma diversidade de memórias geradas pelas sempre complexas interações sociais estabelecidas entre colonizadores e colonizados, contribuindo assim para escamotear uma variedade de tensões e antagonismos que permeavam (e ainda permeiam) a sociedade angolana.

As profundas imbricações entre o esforço de monopolização da história e as disputas sobre a ideologia, a cultura, a questão das identidades, incluindo a própria identidade nacional, que seguem tendo lugar na esfera hegemônica da qual permanece excluída grande parte da população angolana, assim como o fato de que, sobre essas questões, há presentemente lugar um debate que tem levantado várias polêmicas – como a que se refere ao papel dos angolanos de ascendência portuguesa na luta pela libertação nacional e no processo de consolidação da independência, por exemplo, continuam a influenciar a (re)construção da história contemporânea de Angola (PEIXOTO, 2015). Daí a necessidade de investir na produção de uma história pós-colonial contra-hegemônica, que incorpore múltiplas interpretações e valorize as diversas relações oriundas de processos de diálogo, cooperação e, inclusive, confronto, e numa “sociologia das ausências” (SANTOS, 2008, p. 246), que, centrando-se nos fragmentos da experiência social não socializados pela leitura totalitária da realidade, permita “transformar objetos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças” (SANTOS, 2008, p. 246).

Referências

BATSÍKAMA, P. Angolanidade: construção das identidades angolanas, *Por dentro da África*, [S.l.], 10 set. 2013. Cultura. Disponível em: <<http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/angolanidade-construcao-das-identidades-angolanas-por-patricio-batsikama>>. Acesso em: 18 set. 2018.

BENDER, G. J. *Angola under the Portuguese: The Myth and the Reality*. Berkeley: University of California Press, 1978.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CARREIRA, S. de S. G. Narrar a nação: um projeto além da utopia. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS. 8., 2004, Coimbra. *Anais...* [S.l.]: [s.n.], 2004, Disponível em: <<https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/ShirleyCarreira.pdf>>. Acesso em: 19 maio 2011.

FIGUEIREDO, L. *Luanda 1974/1975: o Movimento Estudantil*. Óbidos: Sinapis, 2012.

GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, S. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 47-65.

HALL, S. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, T. T. da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 103-133.

MAMA, A. Is It Ethical to Study Africa? Preliminary Thoughts on Scholarship and Freedom, *African Studies Review*, Cambridge, New York, v. 50, n. 1, p. 1-26, 2007.

MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PADILHA, L. C. O Sapatlalo ou uma casa entre dois mundos em Benguela. In: _____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002. p. 71-82.

PEIXOTO, C. B. T. *Ser, não ser, voltar a ser ou tornar-se?* Uma reflexão sobre a (re)inserção social dos angolanos de ascendência portuguesa à luz dos estudos pós-coloniais. 2015. 320 f. Tese (Doutorado em Pós-colonialismos e Cidadania Global) – Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.

PEPETELA. “O Escritor é um ditador no momento da escrita”. *União dos Escritores Angolanos*, Luanda, [201-?]. Entrevistas. Entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/384-o-escriptor-%C3%A9-um-ditador-no-momento-da-escrita.html>>. Acesso em: 19 maio 2011.

PEPETELA. *Yaka*. Alfragide: D. Quixote, 2010.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Org.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p. 73-117.

RIBEIRO, G. *A vertigem da descolonização*: da agonia do êxodo à cidadania plena. Mem Martins: Editorial Inquérito, 2002.

SANTOS, A. *Quase memórias*. Braga: Círculo de Leitores, 2006. v.1.

SANTOS, B. de S. *A gramática do tempo*: para uma nova cultura política. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, B. de S. Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: RAMALHO, M. I.; RIBEIRO A. S. (Org.). *Entre ser e estar*: raízes, percursos e discursos da identidade. Porto: Afrontamento, 2002. p. 23-85.

Recebido em: 16 de julho de 2018.

Aprovado em: 23 de outubro de 2018.



Être ou ne pas être post(-)coloniale : le cas de la littérature des intrangers

To Be or Not to Be Post(-)colonial : The Case of the Literature of the Intrangers

Ioana Marcu

West University of Timisoara, Timișoara / România

ioana.marcu@e-uvr.ro

Résumé : Dans l'espace francophone, parler de « littératures postcoloniales » représente un véritable défi. D'une part, il s'agit d'un courant littéraire envisagé avec méfiance, voire même réticence et hostilité, malgré les écrivains et les philosophes français et francophones cités comme précurseurs. De l'autre part, les caractéristiques éclectiques du corpus postcolonial donnent lieu à un rassemblement sous un même label d'œuvres littéraires protéiformes (aussi bien sur le plan de l'espace et de l'époque d'émergence que sur le plan des problématiques traitées et de la langue d'écriture) ; parallèlement, elles entraînent une mise à l'écart d'un ensemble littéraire hybride (à cause de l'histoire personnelle des écrivains et de leur langue d'expression). Dans notre contribution, nous nous proposons de voir si la littérature des intrangers, produite par les descendants d'immigrés maghrébins ou de harkis, présente vraiment les caractéristiques du corpus post(-)colonial. Nous fonderons notre analyse sur deux romans de l'extrême contemporain appartenant à deux écrivaines ayant connu un destin complètement différent : *Un homme, ça ne pleure pas* (2014) de Faïza Guène, chouchou des médias, cadette d'une famille originaire d'Algérie, née à Bobigny et ayant grandi dans la cité des Courtilières à Pantin, et *Mohand le harki* (2003) de Hadjila Kemoum, elle-même fille de harki.

Mots-clés : post(-)colonial, intrangers, hybride, harkis, immigration.

Abstract : In the French-speaking space, talking about “postcolonial literatures” represents a real challenge. It is about a literary movement envisaged suspiciously, even reluctant and hostile, despite the French and Francophone writers and philosophers cited

as being the precursors. On the other hand, the eclectic peculiarities of the postcolonial corpus give rise, at the same time, to a gathering under the same label of protean literary works, from the point of view of the space and of the period of emergence as well as the point of view of the problems treated and of the language of writing. Meanwhile, it also considers the hybrid corpus because of the personal history of the writers and of their language of expression. In our contribution, we investigate whether the literature of intrangers, produced by the descendants of Maghrebi immigrants or harkis, really presents the characteristics of the post(-)colonial corpus. We base our analysis on two novels of two contemporary female writers who knew a completely different destiny: *Un homme, ça ne pleure pas* (2014), of Faïza Guène, younger child of an Algerian family, born in Bobigny and raised in Courtilières, and *Mohand le harki* (2003), by Hadjila Kemoun, herself girl of harki.

Keywords : post (-) colonial, intrangers, hybrid, harkis, immigration.

La France et le monde francophone auraient raté le rendez-vous théorique important de la fin de siècle ? Est-ce parce que le mot postcolonial traîne encore du “colonial” ne serait-ce que phonétiquement, et que ses charges sémantiques sont encore lourdes ? Est-ce à cause de la guerre des mémoires qui concerne la gestion d’un passé commun ? Est-ce parce l’humanisme, ce “tout-homme”, longtemps confisqué au seul profit du monde colonial blanc, s’est voulu seul modèle et seule perspective, excluant tout le divers du monde ?

Zineb Ali-Benali et Françoise Simasotchi-Bronès

Quarante ans après la naissance du postcolonialisme aux États-Unis et une quinzaine d’années après l’introduction (particulièrement) timide des *postcolonial studies* en France, il est toujours exceptionnel (voire peut-être même osé) d’approfondir le corpus littéraire produit en langue française par des écrivains issus de la *périphérie* à partir d’une approche singulière, caractérisée “par sa pluridisciplinarité”, “interrogeant l’histoire coloniale et ses traces jusque dans le monde contemporain” (MOURA, 2006). Le fait est d’autant plus problématique lorsque l’on s’intéresse à la littérature des intrangers, née de la volonté d’affirmation des individus dont on n’avait pas prévu l’irruption dans la société française – les descendants de ceux qui ont quitté le Maghreb (notamment l’Algérie) pour des raisons économiques (les immigrés)

ou pour fuir les massacres (les harkis) dans le but de venir s'installer en France. Ces *intrangers* ont donc décidé un jour que le temps est venu pour sortir du silence auquel on avait condamné leurs parents, les souffre-douleur de la colonisation et du passage vers les indépendances, ceux qui ont choisi de se mettre à l'abri dans l'ancienne métropole colonisatrice afin d'avoir le droit à une vie meilleure. Les *beurs* et les enfants des harkis ont pris donc la parole pour faire connaître aux autres (notamment au public français) ce que signifie de vivre en marge de la société et à la périphérie l'espace (dans des banlieues, des bidonvilles, des camps), dans la pauvreté et la précarité, d'être sans cesse victime du racisme malgré sa naissance sur le territoire français. Par le biais de leurs productions littéraires, ils ont voulu également exhiber des bribes du passé douloureux de leurs géniteurs dans un pays mutilé par la colonisation, un ancien temps fait de souffrance, de désespoir, de rage, de souvenirs ensanglantés, un passé étouffé longtemps à l'intérieur des familles et, ce qui est plus bouleversant, au sein de la société.

Dans ce qui suit, nous nous proposons de voir, tout en nous appuyant sur les particularités des littératures postcoloniales, si le corpus littéraire appartenant aux écrivains nés en France à la suite du déplacement de leurs parents d'origine maghrébine¹ est en état de porter le label *postcolonial* applicable le plus souvent à des écrits témoignant soit d'"une attitude de résistance contre la domination coloniale" (HARGREAVES, 2007, p. 25) et de contestation, soit d'une "[déconstruction] des codes coloniaux" (MOURA, 2000) ou d'une volonté de "dépister les traces [de l'histoire coloniale] jusqu'à notre époque" (MOURA, 1999, p. 173). Nous fondons notre étude sur deux romans s'attachant à des questions distinctes (le processus de formation d'un jeune issu d'une famille d'immigrés ; les conséquences dévastatrices de la guerre sur l'individu et sur ses proches), appartenant à deux écrivaines ayant elles-mêmes un parcours tout à fait singulier.

¹ Étant donné la nature différente du déplacement – économique ou sociale pour les immigrés et catastrophique pour les harkis –, il nous semble pertinent de ne pas parler d'une "littérature issue de l'immigration" mais plutôt d'une "littérature issue de la mobilité" maghrébine.

Faïza Guène est sans doute le nom le plus médiatisé et le plus connu de la dernière vague de la littérature issue de l'immigration maghrébine.² On la désigne "Sagan des cités" (FOHR, 2004), "Candide en banlieue" (ALILAT, 2004), "la sale mère qui écrit des best-sellers" (SUBTIL, 2006), "un ovni dans le monde des lettres" (GUENE, 2015), etc. Née dans la banlieue Nord de Paris, dans une famille d'origine algérienne, elle reste fidèle à ces "toxi-cités" (BELETRECHE, 2013) où elle continue à vivre. Découverte par son professeur de français, Boris Séguin, Guène publie son premier roman *Kiffe kiffe demain* chez Hachette Littératures en 2004. *Un homme, ça ne pleure pas*, auquel nous nous intéressons dans cette contribution, paraît en 2014, chez Fayard. Le roman retrace quelques mois de la vie de Mourad, le seul fils de la famille Chennoun, qui vient de décrocher un poste de professeur de lettres en région parisienne. Tout en racontant son propre parcours, Mourad dessine les trajets contradictoires des autres membres de sa famille : d'un côté il y a Dounia, la fille aînée, en rupture avec la famille et avec tout ce qu'elle signifie (histoire personnelle, traditions, honneur, etc.) ; de l'autre côté il y a Djamilla, la mère, celle qui veille opiniâtrement au respect de l'héritage ancestral, et Mina, la cadette de la famille, qui prend admirablement la relève de sa mère ; il y a également le père, le personnage silencieux, effacé, qui n'arrive pas à jouir de son rôle de chef de famille, mais qui réussit finalement, à sa mort, à réunir les membres égarés du clan.

Quant à Hadjila Kemoum, l'auteure du deuxième roman de notre corpus, elle connaît un parcours beaucoup moins visible. Elle est née également dans une famille d'origine algérienne à la différence que son père a été harki.³ Son roman ("historique"⁴) *Mohand le harki* retrace l'histoire poignante d'une famille dont toute la vie a été ravagée par les accords d'Évian, le départ de l'armée française et l'ascension du FLN : les parents de Mohand sont torturés et tués par des fellagha ; il s'engage alors dans l'armée à côté de la France ; lorsque l'indépendance du pays est déclarée, il doit fuir l'Algérie et réussit à s'embarquer pour la France avec sa famille grâce à des militaires français qui ont désobéi aux ordres reçus de leurs supérieurs. Mohand ne parle pas à ses enfants de manière

² Voir MARCU, I. *La problématique de l'"entre(-)deux" dans la littérature des "intranger.e.s"*.

³ Elle est à présent chef de projet dans une entreprise et présidente d'une association.

⁴ Cette indication apparaît sur la page LinkedIn de l'auteure.

directe de tout ce qu'il a vécu, de tous les massacres qu'il a vus ; il ne veut pas les accabler et leur transmettre son propre déchirement. Il n'y a que quelques photos qui parlent à ses enfants de lui. Ce n'est qu'au moment où il commet l'irréparable et meurt que ses enfants comprendront le sacrifice de leur père. Ce "silence sur la guerre [...], [cette] volonté de ne pas lester les enfants d'un passé trop lourd et [...] [ce] désir de les projeter dans l'avenir" (KRAENKER, 2009, p. 223) détruit finalement une famille déjà anéantie par une conjoncture historique.

Après avoir dans un premier temps apporté brièvement quelques précisions sur les études postcoloniales et leur accueil en France, nous insisterons sur les indices extra et intratextuels qui nous permettent d'envisager les deux romans, et par extension, le corpus issu de la mobilité nord-africaine, tantôt comme "*postcoloniaux*" tantôt comme incompatibles avec cette épithète.

1 Les études postcoloniales en tant que "chantier" (BARDOLPH, 2001, p. 59)

La "bible" (DIOUF, 2006, p. 25) : *Orientalism* d'Edward Saïd publié en 1978. Un deuxième ouvrage de chevet : *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literature* publié par Bill Ashcroft, Helen Tiffin et Gareth Griffiths en 1989.⁵ La "holy trinity" (YOUNG, 1995, p. 153) ou le "noyau dur des études postcoloniales contemporaines" (DELLA FAILLE, 2012, p. 16) : Edward Saïd, Gayatri Chakrabarty Spivak et Homi K. Bhabha. Voilà les données constitutives des études postcoloniales.

Mais l'histoire de ces théories est beaucoup plus complexe que cela. Elles sont nées dans les années 1960-70 lorsque des intellectuels originaires des anciennes colonies anglaises (notamment de l'Inde), après être arrivés dans des universités anglophones (dans des départements de langues et de littératures), commencent à s'intéresser aux *subalternes* et à proposer une "relecture de l'histoire du passé colonial, [...] une critique

⁵ Pour Alec G. Hargreaves, c'est à partir de la publication de cet ouvrage que les "post-colonial studies" prennent leur essor institutionnel pour devenir un point nodal des recherches en sciences humaines au cours des années 1990" (HARGREAVES, 2007, p. 25). Et à l'auteur de continuer : "La parution de *The Empire Writes Back* en 1989 coïncide avec l'effondrement du rideau de fer et la fin de la Guerre froide, entraînant de profonds changements dans les paradigmes dominants dans les sciences humaines et sociales" (HARGREAVES, 2007, p. 25).

du néocolonialisme, [...] une réévaluation de ses conséquences actuelles et aussi [...] une remise en cause de toute l'anthropologie occidentale, décrite comme coloniale" (CONTE, 2010, p. 73). Progressivement, les *postcolonial studies* s'ouvrent vers "les diasporas, les migrants, les réfugiés", proclament "la pluralisation culturelle des sociétés du monde dans sa globalité, soit au Sud comme au Nord" et problématisent les "identités culturelles dans le monde, lesquelles ne sont considérées ni fixes, ni pures, ni nettement circonscrites par les contours des *États-nations*" (BENESSAIEH, 2010). Pour Jean-Marc Moura, l'importance de l'approche postcoloniale dans les études littéraires réside dans leur effort de "rendre justice aux conditions de production et aux contextes socio-culturels dans lesquels s'ancrent ces littératures [issues des anciens pays colonisés]" et dans leur volonté de ne pas *être* envisagées comme "de simples extensions de la littérature européenne qui n'auraient pas à être situées pour être comprises" (MOURA, 2006).

Les théories postcoloniales s'inspirent notamment des travaux des écrivains et philosophes francophones. Léopold Sédar Senghor, Frantz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire, Édouard Glissant et leurs prises de positions anti-coloniales ; Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari et leur engagement post-structuraliste sont souvent cités comme précurseurs des *postcolonial studies*. Pascale Rabault-Feuerhahn (2014) parle dans ce sens d'une "dimension transatlantique du postcolonialisme".

"Ensemble hétérogène de travaux de recherche, d'écrits théoriques et d'œuvres littéraires et artistiques [...], procéd[ant] à une critique de l'influence sociale, culturelle, politique et économique, exercée par des groupes sociaux sur des territoires physiques, sur les corps, sur l'imaginaire et les pratiques sociales" (DELLA FAILLE, 2012, p. 15), les études postcoloniales ont une double portée. D'un côté, elles s'intéressent à l'époque coloniale, aux mouvements indépendantistes qui ont entraîné la décolonisation et aux tourments déclenchés lors de la constitution des nouveaux états.⁶ Nous retrouvons ici le sens chronologique ou historique

⁶ Selon Pierre Boizette, les littératures postcoloniales désigneraient dans ce cas "des littératures nationales dont l'émergence varierait en fonction de l'accession à l'indépendance des pays concernés. Soit, schématiquement, entre le XVIII^e siècle pour les plus anciens (Haïti, Libéria...) et les années 1970 pour les derniers (Mozambique, Angola, Zimbabwe)" (BOIZETTE, 2013, p. 1).

du mot “post-colonial”, où le préfixe “post-” implique une division du temps en trois périodes – anté-coloniale/coloniale/post-coloniale. La particule “post-” indique également “une continuation, un passage d’une époque à une autre (on clôt une étape seulement pour franchir la frontière vers l’étape suivante) et une perpétuation ou une persistance [...] de certains phénomènes, manifestations, liens, etc.” (MARCUS, sous presse, p. 151). De l’autre côté, les *postcolonial studies* cultivent une période beaucoup plus vaste, allant de l’époque coloniale jusqu’à de nos jours où l’on essaie de “dépister les traces” (MOURA, 1999, p. 173) de ce passé ineffaçable. Pour Mamadou Diouf, il s’agit d’une investigation simultanée de “l’histoire passée et [des] héritages de la colonisation européenne pour desserrer l’hégémonie économique, intellectuelle et symbolique, dont elle continue de jouir, et pour la réduire à néant” (DIOUF, 2006, p. 26). Le terme “postcolonial”, orthographié cette fois-ci sans trait d’union, perd son trait historique. Cela signifie qu’avoir vécu pendant l’époque coloniale n’est plus une condition *sine quo none* pour être rattaché à cette épistémologie.

À l’heure actuelle, si les études postcoloniales jouissent d’une grande visibilité dans le monde, particulièrement dans l’espace anglophone, elles tentent encore à accéder à une place de choix dans la sphère scientifique française.

Dès leur introduction dans le milieu universitaire français, les *postcolonial studies* attirent les critiques et les soupçons. Jim Cohen et Maria-Benedita Basto (2008, p. 79) parlent de “résistances ouvertes et quelques tentatives de réappropriation en vue de leur neutralisation”. En 2002, soit trois ans après la publication de l’ouvrage *Littératures francophones et théorie postcoloniale* signé par Jean-Marc Moura – contribution fondatrice de ces théories en France –, Charles Bonn affirmait dans son article “Petit historique d’une réception mouvementée : du «postcolonial» au «postmoderne»” : “J’ai une certaine réticence face à cette nouvelle théorie américaine à la mode” (BONN, 2002).

Selon Alec G. Hargreaves, trois facteurs expliquent cette émergence attardée et suspicieuse des études postcoloniales en France :

- “les conditions douloureuses dans lesquelles la France s’est séparée de ses colonies. Contrairement à la Grande-Bretagne, qui à partir de l’indépendance de l’Inde en 1947 a liquidé son empire colonial avec relativement peu de violence, la France a tenté de résister à la décolonisation en menant des guerres brutales, coûteuses et

finalement vaines, d’abord en Indochine, ensuite en Algérie [...].” (HARGREAVES, 2007, p. 26)

- “L’anti-américanisme [...]. Les élites intellectuelles françaises sont habituées à exercer une domination sur la production et la valorisation de la culture à la fois à l’intérieur du pays et à l’extérieur de celui-ci [...].” (HARGREAVES, 2007, p. 26)
- “Le conservatisme des institutions de l’enseignement supérieur et de la recherche [...]. En France, le découpage administratif des études supérieures se prête moins bien à des initiatives pluri-disciplinaires.” (HARGREAVES, 2007, p. 27)

Mais, à partir des années 2005, on observe en France une certaine amplification des discussions autour du sujet post(-)colonial. Jim Cohen et Maria-Benedita Basto expliquent cette dynamique

par la convergence de plusieurs controverses publiques, autour d’une question lancinante qui divise l’opinion : celle du rapport entre un passé marqué par la domination coloniale et les rapports sociaux contemporains. Qu’il s’agisse des débats sur la reconnaissance publique de la mémoire de l’esclavage et du colonialisme, sur les moyens de lutte contre la discrimination ethnoraciale, sur les contours de la laïcité et la place de l’islam, ou encore sur la persistance d’une certaine mentalité coloniale envers l’Afrique, c’est chaque fois le poids de l’histoire coloniale française – et européenne – qui est interrogé. (COHEN ; BASTO, 2008, p. 78)

La situation déconcertante des études postcoloniales dans l’espace français et leur caractère hétéroclite⁷ ne favorisent aucunement une analyse minutieuse d’un corpus littéraire périphérique, marqué fortement et à plusieurs échelles par l’hybridité, le métissage, l’extranéité, le “subalternisme”, l’entre(-)deux, produit par des auteurs se réclamant de la marge et voulant en même temps échapper à toute catégorisation, désireux d’explorer et de réécrire leur propre histoire, celle de leur famille et de leur communauté, à partir d’une perspective polysémique, postmoderne. La situation est d’autant plus délicate que, pour certains, dans le terme “postcolonial” subsiste encore l’idée de “«colonial», ne serait-ce que

⁷ N’oublions pas qu’Achille Mbembe (2006, p. 126) les envisage comme “une rivière aux multiples affluents”.

phonétiquement” (ALI-BENALI ; SIMASOTCHI-BRONÈS, 2009, p. 58), notion qui évoque un passé commun dont on voudrait bien se défaire (pour des raisons différentes, c’est vrai) – le monde politique, la société française dans son ensemble, ceux qui ont véritablement et douloureusement vécu cette époque, les anciens combattants, les pieds noirs, les harkis et leurs familles. À cela s’ajoutent les “charges sémantiques [...] encore lourdes” (ALI-BENALI ; SIMASOTCHI-BRONÈS, 2009, p. 58) du mot postcolonial qui font que la “guerre des mémoires” (ALI-BENALI ; SIMASOTCHI-BRONÈS, 2009, p. 58) soit loin d’être liquidée. Cela n’empêche que des chercheurs issus d’universités anglophones explorent le corpus beur en s’appuyant sur les apports des *postcolonial studies*.⁸

En regardant de près les aspects à saisir lorsqu’on essaie de voir si telle ou telle œuvre littéraire est ou non postcoloniale,⁹ nous ne pouvons ne pas nous demander s’il est vraiment si naturel de coller l’étiquette “postcoloniale” à la littérature des intrangers. En nous appuyant dans notre démarche sur deux romans appartenant à ce que nous pourrions appeler “la littérature issue de la mobilité maghrébine”, nous constaterons dans ce qui suit que :

⁸ Alec G. Hargreaves, *Voices from the North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction* (1991) ; Michel Laronde, *Autour du roman beur: immigration et identité* (1993) ; Alec G. Hargreaves et Mark McKinney (dir.), *Post-Colonial Cultures in France* (1997) ; Michel Laronde, *Postcolonialiser la Haute Culture à l’École de la République* (2008), etc.

⁹ Voilà le portrait de l’auteur postcolonial esquissé par Patrick Sultan dans son ouvrage *La scène littéraire postcoloniale*: “– L’écrivain accepte la part de lui-même qu’il tient de l’Europe sans la mettre systématiquement en contradiction avec un patrimoine ancestral qu’il revendique sans l’idéaler. Il ne révere pas non plus le canon littéraire occidental ni la langue qu’il tient des hasards de la colonisation mais les pratique sans prévention ni déchirements.

– Bien que son écriture entretienne un lien profond avec les paysages et les histoires qui l’ont nourrie, il ne collabore pas à la construction d’un grand récit de la nation [...]. Il est souvent un exilé [...], un nomade [...], un expatrié [...]. [Ses œuvres] mettent en cause les notions de frontières, d’identités, d’appartenance.

– Il écrit dans une telle ou telle langue héritée de la colonisation mais sans lui vouer d’amour ou de haine particulière, sans ressentir l’obligation de motiver ce choix”. (SULTAN, 2011, p. 51-52, nous soulignons).

- il est quasiment impossible de donner une réponse catégorique à la question “la littérature des intrangers est-elle ou non postcoloniale ?”
- toute réponse dépend de l’aspect pris en compte – auteur, statut de la littérature, personnages, thématiques, rapport avec l’Histoire, langue d’écriture, etc.

2 Orientation postcoloniale du corpus intranger

Produite par des écrivains nés dans l’Hexagone de parents ayant vécu le phénomène colonial, la littérature issue de l’immigration maghrébine, de même que l’ensemble littéraire produit par les descendants de harkis, se rattache, selon certains chercheurs – Alec G. Hargreaves est peut-être le plus fervent partisan de cette idée –, au corpus postcolonial.

Malgré leur naissance en France, leur vécu indirect de l’époque coloniale et leurs liens insignifiants avec la terre de leurs ancêtres, les auteurs intrangers (issus de l’immigration ou enfants de harkis) sont donc souvent envisagés comme individus “postcoloniaux”. Situés à l’intérieur de l’Hexagone, représentant un “nouvel âge” ou une “nouvelle étape” du postcolonialisme (ALBERT, 2005), ils élaborent une littérature correspondant à “l’articulation la plus récente de la mentalité post-coloniale” (LARONDE, 1997, p. 38). “Farouchement hostiles au colonialisme et profondément marqués par les séquelles de celui-ci” (HARGREAVES, 2011, p. 36), ils ne se réclament pas du bled (mythifié) de leurs parents ; bien au contraire, ils “cherchent à se faire valoir à l’intérieur” (HARGREAVES, 2011, p. 37) de la France en tant qu’écrivains tout court, à “démontrer [leur] francité” (HARGREAVES, 2011, p. 37) sans pour autant oublier leurs origines. Leur maintien en marge de la littérature française¹⁰ est “largement [vécu], selon Hargreaves,

¹⁰ L’exclusion du corpus produit par des écrivains qui n’ont immigré de nulle part de la littérature française circulante correspond en effet à un côté métaphorique de “l’illégitimité de la présence chez soi » (BOUAMAMA, 2006, p. 63). Ce que les parents ont vécu avant et après l’Indépendance d’une manière effective, réelle, quotidienne, les enfants – les auteurs intrangers – vivent à la fois d’une manière concrète (discriminations, insultes, délit de faciès, racisme, etc.) et d’une manière “virtuelle” (non-reconnaissance de la qualité esthétique de leurs œuvres littéraires, rattachement du corpus à la non-littérature, son maintien dans les “banlieues” de la littérature, etc.). Il s’agit donc d’“une filiation” entre le passé colonial et l’époque contemporaine et d’“un héritage” que les parents transmettent à leurs descendants et qui contamine toutes les sphères de leurs vies.

comme un prolongement en France de la domination imposée à leurs parents outre-mer pendant l'époque coloniale" (HARGREAVES, 2011, p. 37). Ce qui fait que l'intérêt de ces auteurs pour le passé colonial des pays de leurs ancêtres soit de plus en plus évident. Ils sont alors préoccupés par le déterrement des traces de la relation coloniale, la restitution de leurs origines, l'affirmation du poids du passé colonial sur leur destin, la valorisation "des parents rendus trop souvent invisibles par leur faible statut social" (HARGREAVES, 2011, p. 40-41), l'exigence de la reconnaissance des phénomènes apparentés au colonialisme dans la société contemporaine (HARGREAVES, 2007, p. 28).

Dans *Mohand le harki*, Hadjila Kemoum montre qu'il est impossible de se défaire de l'héritage *mémoriel* fait de bribes de l'histoire familiale ou du pays que les parents ont apportées avec eux en terre d'accueil et qu'ils ont léguées à leurs descendants. L'auteure tente une réécriture personnelle d'un épisode de l'Histoire de l'Algérie – la signature des accords d'Évian qui met fin à la guerre d'indépendance, le départ de l'armée française, l'ascension du FLN et l'impact que tous ces événements ont eu sur la vie de Mohand. Le roman devient ainsi une "écriture du non oublié" (ALI-BENALI ; SIMASOTCHI-BRONÈS, 2009, p. 51) qui s'intéresse "aux conséquences latentes de l'empire qui, comme des parasites de sable logés dans la callosité des pieds" (BOEHMER, 2009, p. 84) surgissent dans l'existence de toute une communauté. Kemoum insiste alors sur les failles du contact non pas entre deux cultures mais entre deux sociétés.

Construit sous la forme d'un journal, *Mohand le harki* s'offre au lecteur à partir d'un chronotope binaire – l'Algérie et les événements des deux dernières années de la Guerre d'Indépendance ; la France et la vie difficile dans un pays qui a "trahi" les harkis (KEMOUM, 2013, p. 11) (Voir Annexe). Seul Mohand s'inscrit dans les deux espaces-temps ; il n'a jamais parlé à ses enfants de ce passé qui lui "colle à la peau", qui lui "coule dans les veines[,] [qui] dessine [ses] rides, [qui] paralyse [sa] tête et [son] cœur" (KEMOUM, 2013, p. 41), un passé que ses enfants ont "porté" malgré eux (KEMOUM, 2013, p. 41) : "Pour les Arabes, nous étions des «sales harkis». Pour les Français, des bougnoules qui devraient rentrer chez eux" (KEMOUM, 2013, p. 41-42).

Pour ce qui est du roman *Un homme, ça ne pleure pas*, il manifeste son caractère postcolonial à travers une "affirmation forte de son espace d'énonciation", traduite par la présence de deux "scénographies majeures"

(BONN, 2006 ; MOURA, 1999) : “une scénographie anthropologique”, résultat d’une description susceptible de “créer[r] la cohérence d’un espace périphérique et sa spécificité par rapport à la norme du Centre” (BONN, 2006) ; “une scénographie de la rupture”, visible sur le plan de l’écriture.

Les Chennoun sont une famille d’immigrés algériens installés à Nice dans un quartier populaire. Mourad, celui qui narre l’histoire familiale, accepte un poste de professeur de français dans un lycée de la banlieue parisienne. Une fois la scène de l’intrigue déplacée, les descriptions sont plus détaillées : le lecteur pénètre d’un côté dans un quartier chic de Paris, avec des maisons imposantes, aménagées somptueusement, dont les habitants dépensent l’argent sur des choses futiles ; il accède de l’autre côté dans des endroits obscurs ou pauvres, situés dans la banlieue extra ou intra muros de Paris, où se côtoient des individus maudits, désargentés, des personnes issues de l’immigration et des types en mal avec leur existence ou leur statut. Il ne s’agit pas là de la représentation d’un espace inconnu au lecteur, mais d’un espace envisagé souvent comme a-littéraire. La distance symbolique entre la *périphérie* et le Centre est ici évidente et il est impossible de la faire disparaître (Mourad ne réussit pas à être affecté dans un lycée situé dans un quartier aisé ; Dounia, malgré ses efforts de gommer l’histoire familiale visible sur la couleur de sa peau ou dans la résonance de son nom, incarnera toujours l’image de l’immigré à intégrer, etc.).

En ce qui concerne l’écriture, Faïza Guène fait encore une fois preuve de son talent extraordinaire dans le maniement de la langue parlée transformée en langue littéraire. Les phrases gardent leur caractère rythmé comme à l’oral. Les dialogues des personnages sont simplifiés ce qui laisse au lecteur l’impression d’assister à un échange langagier réel :

“Hé, toi ! Arrête de pleurer ! Reprends-toi ! Tu es un homme !
Merde !

– Et toi ! Tu t’es pas vu ? !

– Je pleure parce que c’est dur ! C’est trop dur, cette vie de chien.

– C’est dur pour tout le monde ! [...] Allez, ça suffit ...” (GUÈNE, 2014, p. 155)

Afin de créer l’effet d’une langue écrite oralisée, Guène opère des ruptures sur le plan morpho-syntaxique, prosodique, lexical, sémantique et pragmatique. La langue d’écriture se caractérise alors par l’*hybridité*, concept cher aux études postcoloniales, qui entraîne, “dans

un espace transculturel, dans un acte transculturel de communication” la “négociation”, la “ré-codification” et la “reconstruction” de “l’Autrui, [de] l’Étrangeté et [du] Propre, [du] connu et [de] l’inconnu, [de] l’Hétérogène et [de] l’uniforme” (DE TORO, 2005). L’hybridité devient dans ce cas “un lieu d’énonciation où se négocient la différence ainsi que la pluralité culturelle” (DE TORO, 2005) et, ajoutons-nous, linguistique. Le post-colonialisme n’est plus alors uniquement “une manière de lire, de relire, de ré-écrire le monde, l’histoire, notre vie quotidienne” (DE TORO, 2005), mais aussi une manière de refonder la langue littéraire, de la régénérer.

Bien qu’à une échelle moins importante que le roman *Mohand le harki*, *Un homme, ça ne pleure pas* doit aussi son caractère postcolonial à l’héritage mémoriel qu’il convoque. Faïza Guène nous emmène de l’autre rive de la Méditerranée où les Chennoun passent leur vacances ou participent à des fêtes ou à des enterrements ; on y retrouve des portraits de gens de là-bas, des *chibani* ou des vieilles femmes ; on y retrouve également la nostalgie des parents, notamment de la mère, qui n’a toujours pas réussi à accepter son immigration et pleure encore son bled, etc.

Les romans de Hadjila Kemoum et de Faïza Guène partagent ensuite un trait important des littératures postcoloniales : l’“inquiétude incessante [des personnages] sur qui l’on est – en tant qu’individu ou groupe ou communauté” (BHABHA, 2007, p. 17). Mohand, ses enfants (notamment Jacques) d’un côté ; Mourad, Dounia, leurs parents, de l’autre côté, ils sont tous convoqués “à un exercice de reconstruction de [leur] identité” (KALANGI, 2015, p. 81). Mohand a perdu une partie de soi-même le jour où il a découvert tous les membres de sa famille massacrés par des fellaghas ; il s’aliène encore plus lorsqu’il décide de quitter l’Algérie pour la France afin de protéger sa famille ; par la suite, il plongera de plus en plus dans la souffrance et la solitude car ses enfants ne comprennent pas ses sacrifices, ce que lui a coûté de vivre dans l’Hexagone et lui reprochent constamment de les avoir obligés de rester dans un endroit qui n’est pas le leur. Jacques, celui qui souffre le plus de la “trahison” de la France envers son père, réussira uniquement après la mort de son géniteur à accepter son identité entre-les-deux. Mourad, en choisissant la banlieue parisienne pour le début de sa carrière didactique, essaie en effet de rompre avec la tutelle d’une mère envahissante qui, trop préoccupée de contrôler la vie des autres, leur interdit en effet de vivre véritablement. Dounia, quant à elle, est celle qui provoque la rupture

dans sa famille ; elle renie son identité, ses origines, l'héritage familial et s'éloigne de tout ce qui peut lui rappeler le fait qu'elle ne s'appelle pas "Christine" ; mais, à la fin du roman, lorsque son père est mort, elle oublie toutes les souffrances que sa mère lui a causées (consciemment ou non). Tous ces personnages doivent accepter donc le rôle essentiel des individus-clefs ou des événements épouvantables dans l'architecture de leur identité et dans le cheminement de leur destinée.

Ajoutons que les personnages-parents des deux romans sont, c'est vrai, à des degrés différents, "des naufragés du natal" (BENSLAMA, 2013, p. 53). Si Mohand ne regarde pas derrière lui avec nostalgie – il avait définitivement choisi la France et a voulu faire de ses enfants des Français¹¹ – et que Monsieur Chennoun soit trop enseveli dans son silence pour rendre compte aux autres de ses états d'âme, Milouda et Madame Chennoun vivent, comme d'ailleurs la plupart des personnages-mères des romans des intrangers, une "vie-fantôme", accablées à cause d'un passé perdu à jamais.

Dans *Mohand le harki* et *Un homme, ça ne pleure pas* l'empreinte postcoloniale émane aussi des "tensions" entre la culture dans laquelle les personnages-enfants sont nés et la culture dans laquelle leurs parents (notamment les mères) choisissent de continuer de vivre. Jacques et Debhia sont les personnages-contestataires de l'ordre imposé par leurs familles ; ils ne souscrivent pas aux choix ou aux règles adoptés par leurs parents ; ils veulent décider eux-mêmes le trajet de leur vie sans tenir compte des conséquences dévastatrices sur la cohésion de la tribu qu'un tel comportement peut avoir. Ces conflits compliqueront davantage leur reconstruction identitaire, d'autant plus qu'à la fin, tous les deux se rendront compte de l'impossibilité d'effacer l'héritage familial qu'ils portent dans leur âme.

Toujours dans une approche postcoloniale de la littérature issue de la mobilité maghrébine, il est fondamental de s'intéresser à l'*héritage linguistique* que ce corpus littéraire investit. Dans leurs romans, Kemoum et Guène introduisent ainsi un nombre (assez) important d'épices identitaires pour rendre compte des réalités propres au bled :

¹¹ Les enfants aînés, nés en Algérie, portent des prénoms kabyles – Arezki et Dehbïa –, tandis que les cadets, nés en France, portent des prénoms français – Jacques et Christine.

Après les averses d'été, on allait ramasser les escargots et, en fin d'après-midi, à l'intérieur de la mechta, les femmes s'affairaient en cuisine. (GUÈNE, 2014, p. 86)

Un jour, Dounia avait attrapé un crapaud énorme, trouvé au bord de l'oued. (GUÈNE, 2014, p. 88)

– C'est pas pareil ! Seigneur ! *El kebda, el kebda* ! (GUÈNE, 2014, p. 101)

Le *boujadi* insouciant qui menait ses moutons paître dans la montagne est désormais guerrier. (KEMOUM, 2013, p. 50)

Je n'ai pas de réponse, *ouldi*. (KEMOUM, 2013, p. 48)

Les *chibanis*, qui n'ont pas perdu une seule miette du court échange entre Mohand et Rachid ou Hamadouche, hochent doucement la tête. (KEMOUM, 2013, p. 47)

Selon Habiba Sebkhi, l'introduction de ces bribes de langue maternelle dans les œuvres des écrivains intrangers montre que la fiction "joue plus particulièrement sur les traces, non sur les assemblages stabilisés ; c'est pourquoi elle relève plus d'une 'pratique remémorante' [ou évocatrice] [...] et non pas «mémoirelle»" (SEBKHI, 2000, p. 195).

3 Éclairage postcolonial (parfois) problématique pour la littérature des intrangers

Tout en redonnant "la voix aux sans voix" (RABAULT-FEUERHAHN, 2014) – trait essentiel des littératures postcoloniales –, la littérature née à la suite de la mobilité maghrébine, avec ses deux sous-divisions – la littérature issue de l'immigration et la littérature des descendants de harkis – n'observe pas toutes les caractéristiques d'un corpus postcolonial.

Tout d'abord, le rapport entre les écrivains intrangers – et Kadjila Kemoum et Faïza Guène ne sont qu'un exemple – et l'époque coloniale est indirect. Ces auteurs n'ont pas vécu réellement la colonisation et, par la suite, la décolonisation, à l'instar des écrivains maghrébins de langue française ayant choisi de s'exprimer en français – langue de la libération de la parole – et, parfois, de s'exiler en France pour des raisons politiques ou personnelles. "L'histoire coloniale" des écrivains nés dans l'Hexagone dans des familles d'immigrés ou de rapatriés ne constitue pas, selon Habiba Sebkhi (2000, p. 177), "une part active dans l'actualité de leur présent. Pour eux [...] il s'agit d'initier un discours de construction et de négociation d'un présent et d'un futur de citoyen". Les deux romans de

notre corpus ne sont donc pas nés de l'expérience coloniale personnelle ; ils ne disent pas la souffrance et la haine des protagonistes contre le colonisateur (Mohand ne s'en prend pas à la France mais à un homme politique qu'il juge responsable de tous ses déchirements ; Jacques finit par comprendre que le pays de sa naissance ne lui a jamais été hostile) ; ils ne représentent pas une offensive envers la colonisation (*Mohand le harki* condamne les massacres abominables commis par le FLN et les fellaghas) ; Kemoum et Guène, à l'instar des autres représentants de la littérature des intrangers, ne mettent pas en avant le sentiment du deuil, de la séparation, de la rupture, du déplacement sans fin qui traverse comme un fil rouge les œuvres des écrivains maghrébins d'expression française ; les deux auteures n'ont pas eu d'ailleurs tout à reconstruire, à repartir de zéro après avoir tout laissé derrière elles – terre de naissance, êtres chers, langue, une partie de soi-même –, à s'approprier une culture autochtone souvent en décalage avec la culture d'origine ; bien au contraire, elles sont nées en France, ont bénéficié d'une éducation à la française sans pour autant renier leur histoire familiale.

Ensuite, le corpus produit par les écrivains intrangers s'intègre naturellement dans la littérature de langue française intra muros ou hexagonale. Les littératures postcoloniales, par contre, sont souvent définies comme “décentralisées” ou “extra-européennes”.¹² Pour Patrick Sultan, par exemple,

les œuvres postcoloniales diffèrent [...] des œuvres européennes [...]. Elles comprennent [...] comme des parties constitutives, des éléments de culture extra-européenne sans que l'on puisse les dire étrangères aux formes et aux genres en usages dans les littératures européennes. Elles travaillent sur le tissage de plusieurs langues, particulièrement dans un contexte de domination d'une langue par une autre. Leur propos est politique sans qu'elles soient engagées, ou au service d'une cause. [...] Elles manifestent et assument [...] la situation d'ex-colonisé ou de colonisé (sans que leur thématique soit explicitement anti-coloniale) [...]. Ces œuvres sont des réponses [...] à un passé colonial qui a laissé des traces qu'elles explorent et une mémoire qu'elles ravivent. Elles procèdent

¹² Voir, par exemple, Bill Ashcroft, Helen Tiffin, Gareth Griffiths, *L'empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales* [*The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*], traduit de l'anglais par Martine Mathieu-Job, Jean-Yves Serra, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012 [1989].

d'un choc, d'une blessure, d'une douleur, d'une violence,
d'un trauma. (SULTAN, 2011, p. 93)

Parler donc dans les mêmes termes d'un côté d'Ahmadou Kourouma, Maryse Condé, Kateb Yacine, Ben Okri, etc., et de l'autre côté de Rachid Djaidani, Magyd Cherfi, Faïza Guène, etc., nous semble faux si l'on pense que les écrivains issus des anciennes colonies françaises évoquent la perte d'un pays, d'une manière de vivre ou d'une langue, tandis que les auteurs issus de l'immigration maghrébine ou descendants de harkis témoignent de leur attachement au pays de leur naissance et à un espace périphérique qu'ils mettent à l'honneur dans leurs œuvres littéraires. Charles Bonn affirme d'ailleurs :

Je ne pense pas que la description littéraire par la théorie postcoloniale puisse véritablement s'appliquer à ces écrivains [issus de l'immigration maghrébine et, ajoutons nous, les écrivains descendants de harkis]. Une explication possible serait sans doute à trouver dans le fait que contrairement à leurs aînés les écrivains "maghrébins", ces auteurs souvent éphémères ne se réclament pas d'un espace géographiquement visible de la périphérie colonisée opposée à un centre colonisateur : au contraire, la plupart de leurs textes montrent l'immigration comme partie problématique, mais non-séparable, de la société dite "d'accueil". (BONN, 2005, p. 55)

En fin, dans le cas des écrivains intrangers, le français est une langue *naturelle*, acquise pendant l'enfance, façonnée par la suite grâce à l'introduction des mots "déguisés" (verlan, argot, mots tronqués), des épices identitaires et générationnelles (MARCU, sous presse), afin qu'elle devienne *leur* langue d'écriture. Faïza Guène et Hadjila Kemoum ne doivent pas par conséquent "penser la langue" (MOURA, 1999, p. 171) ; elles ne se trouvent donc pas dans une situation d'"insécurité linguistique" (KLINKENBERG, 1996) car, pour elles, la langue française n'est pas "un enjeu autour duquel se cristallisent de nombreuses tensions, de nombreuses angoisses" (LOUVIOT, 2010, p. 41). L'emploi du français, langue *maternelle*, ne les placent pas "en position d'extériorité" due à une "langue déjà historiquement liée à un patrimoine culturel et littéraire spécifique" (LOUVIOT, 2010, p. 39) ; il ne détermine non plus un "soupçon d'illégitimité" (LOUVIOT, 2010, p. 41) les obligeant à justifier leur choix.

Conclusion

Analyser à partir d'une approche postcoloniale le corpus littéraire produit par les écrivains intrangers, issus de l'immigration maghrébine ou descendants de harkis, s'avère une entreprise doublement épineuse. D'un côté, le statut problématique des *postcolonial studies* en France n'encourage pas (trop) une telle démarche. De l'autre côté, et c'est sur cet aspect que nous avons insisté dans notre contribution, cet embarras est du au caractère hétéroclite des littératures postcoloniales qui permet l'agglomération sous une même étiquette des œuvres littéraires issues d'époques différentes (coloniale/post-coloniale), d'espaces multiples (Europe/hors-Europe), écrites en français langue de l'Autre ou langue naturelle, ce qui fait que les particularités de chaque texte en question soient négligées, pour ne pas dire refoulées.

Dans notre étude, nous avons démontré, à partir des romans *Mohand le harki* de Hadjila Kemoum et *Un homme, ça ne pleure pas* de Faïza Guène, qu'il n'est pas du tout évident de donner une réponse ferme à la question "la littérature des intrangers est-elle ou non postcoloniale?".

Nous avons observé d'abord que l'héritage familial des écrivains, et, ajoutons-nous, des personnages, fait d'"histoires post-coloniales internes à [...] l'identité" (LARONDE, 2008, p. 26), et l'héritage linguistique, qui jaillit dans la langue d'écriture, constituent les arguments principaux pour l'attribution de l'étiquette "postcolonial" au corpus en question. À cela s'ajoutent d'autres problématiques auxquelles Faïza Guène et Hadjila Kemoum, de même que les autres auteurs intrangers, s'intéressent : l'identité hybride toujours à reconstruire, la nostalgie entraînée par le renoncement au pays de naissance, les divergences (voire parfois les ruptures) entre la culture de la matrice et celle du pays d'accueil, etc.

Ensuite, nous avons relevé que, malgré la présence de ces thématiques communes aux littératures postcoloniales, l'histoire personnelle des auteurs – dans notre cas précis de Faïza Guène et de Hadjila Kemoum –, l'espace dont ils se réclament et qu'ils célèbrent dans leurs écrits et leur langue d'écriture nous permettent de douter du caractère proprement postcolonial de la littérature des intrangers.

Il (nous) reste à démontrer que ces réflexions se vérifient (ou non) dans le cas de la littérature issue des autres immigrations (africaine, antillaise, asiatique, etc.).

Références

ALBERT, C. *L'immigration dans le roman francophone*. Paris : Karthala, 2005. Doi : <https://doi.org/10.3917/kart.undef.2005.02>

ALI-BENALI, Z. ; SIMASOTCHI-BRONÈS, F. Comme une étrange annonce. D'une certaine pratique de la langue à la théorisation du postcolonial. *Littérature*, [S.l.], n. 154, p. 53-66, 2009.

ALILAT, F. Faïza Guène, ou Candide en banlieue. *Jeune Afrique*. Paris, 26 oct. 2004. Disponible sur : <<http://www.jeuneafrique.com/>>. Consultée le : 7 juil. 2018.

BARDOLPH, J. *Études postcoloniales et littérature*. Paris : Champion, 2001.

BELETRECHE, N. *Toxi-cités. Pour en finir avec les ghettos*. Paris : Ed. Plon, 2013.

BENESSAIEH, A. La Perspective postcoloniale. Voir le monde différemment. In : O'MEARA, D. ; MCLEOD, A. (Dir.). *Théories des relations internationales : contestations et résistances*. Montréal : Athéna, Centre d'Études des Politiques Étrangères et Sécurité, 2010. p. 365-378. Disponible sur : <https://www.researchgate.net/profile/Afef_Benessaieh2/publication/280947505_La_perspective_postcoloniale_voir_le_monde_differemment/links/55ce2cdb08ae118c85bea597/La-perspective-postcoloniale-voir-le-monde-differemment>. Consultée le : 5 juil. 2018.

BENSLAMA, F. Les Naufragés du natal. In : SEBBAR, L. (Dir.). *Le pays natal*. Tunis : Ed. Elyzad, 2013. p. 51-58.

BHABHA, H. K. *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale = The Location of Culture*. Trad. Françoise Bouillot. Paris : Payot, 2007.

BOIZETTE, P. Introduction à la théorie postcoloniale. *Revue Silène*, Paris, 12 oct. 2013. Disponible sur : <http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=174>. Consultée le : 9 juil. 2018.

BOEHMER, E. Écriture postcoloniale et terreur. *Littérature*, Paris, n. 154, p. 82-90, 2009. Doi : <https://doi.org/10.3917/litt.154.0082>

BONN, C. La Visibilité de l'émigration-immigration dans les littératures maghrébines, française, et de la "seconde génération" de l'immigration : quelle "scénographie postcoloniale" ? In : GAFAÏTI, H. (Dir.). *Migrances, diasporas et transculturalités francophones*. Paris : L'Harmattan, 2005. p. 43-56.

BONN, C. Petit historique d'une réception mouvementée du "postcolonial" au "post-moderne" ? Les Ouvrages du CRASC, Oran, 2002. Disponible sur : <<https://ouvrages.crasc.dz/index.php/fr/29-le-roman-moderne-ecriture-de-l%E2%80%99autre-et-de-l%E2%80%99ailleurs/235-petit-historique-d%E2%80%99une-r%C3%A9ception-mouvement%C3%A9-du-postcolonial-au-postmoderne>>. Consultée le : 5 jul. 2018.

BONN, C. Scénographie postcoloniale et ambiguïté tragique dans la littérature algérienne de langue française, ou : pour en finir avec un discours binaire. Communication au Colloque d'Alger et Tipasa. 2006. Disponible en : <<http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspar&art=00034575>>. Consultée le : 2 juil. 2018.

BOUAMAMA, S. Immigration, colonisation et domination : l'apport d'Abdelmalek Sayad. *Contretemps*, [S.l.], n. 16, p. 58-67, mai 2006.

COHEN, J. ; BASTO, M.-B. Quelles possibilités pour les études postcoloniales en France ? *Africultures*, Paris, n. 72, p. 78-81, 2008.

CONTE, C. Du bon usage des études postcoloniales. *Diasporiques*, Paris, n. 11, nouvelle série, p. 73-78, sept. 2010.

DE TORO, A. Post-colonialisme – post-colonialité – hybridité. Concepts et stratégies dans la Francophonie et le Maghreb-francophone. Conférence à l'Université Lyon, Lyon, 2005. Disponible sur : <<http://www.limag.refer.org/Textes/DeToro/Lyonpostcol2005.pdf>>. Consultée le : 9 juil. 2018.

DELLA FAILLE, D. Les Etudes postcoloniales et le "sous-développement". *Revue Québécoise de Droit International*, Québec, Hors série, p. 11-31, nov. 2012.

DIOUF, M. Les études postcoloniales à l'épreuve des traditions intellectuelles et des banlieues françaises. *Contretemps*, [S.l.], n.16, p. 17-34, mai 2006.

FOHR, A. Sagan des cités ou petite sœur de Jamel Debbouze ? Le monde selon Faïza. Elle parle le verlan comme le français châtié, raconte le quotidien d'une beurette de banlieue avec humour et acidité. Faïza Guène, 19 ans. *Le Nouvel Observateur*, Paris, n. 2076, p. 50-51, 2004.

GUENE, F. Faïza Guène : "Mes héros sont des gens ordinaires". CFDT, [S.l.], 27 fév. 2015. Interview à J. Citron. Disponible sur : <https://www.cfdt.fr/portail/actualites/-interview-faiza-guene-mes-heros-sont-des-gens-ordinaires-srv1_252254>. Consultée le : 9 juil. 2018.

GUÈNE, F. *Un homme, ça ne pleure pas*. Paris : Fayard, 2014.

HARGREAVES, A. G. Chemins de traverse. Vers une reconnaissance de la postcolonialité en France. *Mouvements*, Paris, n. 51, p. 24-31, 2007. Doi : <https://doi.org/10.3917/mouv.051.0024>

HARGREAVES, A. G. Traces littéraires des minorités postcoloniales en France. *Mouvements*, Paris, Hors-série, "La France en situation postcoloniale ?", p. 36-43, sept. 2011.

KALANGI, C. La Théorie postcoloniale et la prospective de l'identité. *Pensées Vives*, Clermont-Ferrand, n. 1, p. 77-93, 2013.

KEMOUM, H. *Mohand le harki*. Paris : Éds. Anne Carrière, 2013.

KLINKENBERG, J.-M. L'Aventure linguistique, une constante des lettres belges : le cas de Jean-Pierre Verheggen. *Littérature*, [S.l.], n. 101, p. 25-39, 1996.

KRAENKER, S. Des écrivains à l'identité hybride, représentants d'une littérature-monde d'aujourd'hui et de demain. *Synergies Pays Riverains de la Baltique*, Sylvains les Moulins, n. 6, p. 219-227, 2009.

LARONDE, M. Les Littératures des immigrations en France. Question de nomenclature et directions de recherche. *Le Maghreb littéraire*. [S.l.], v. I. n. 2, p. 25-44, 1997.

LARONDE, M. *Postcolonialiser la haute culture à l'École de la République*. Paris : L'Harmattan, 2008.

LOUVIOT, M. *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*. 2010. 948 f. Thèse (Doctorat en Littérature Comparée) – UFR de Lettres Modernes, Université de Strasbourg, Strasbourg Cedex, 2010.

MARCU, I. *La Problématique de l'“entre(-)deux” dans la littérature des “intranquer.e.s”*. Paris : L'Harmattan. Sous presse.

MBEMBE, A. Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? Entretien, propos recueillis par Olivier Mongin, Nathalie Lempereur et Jean-Louis Schlegel. *Esprit*, Paris, n. 330, p. 117-133, déc. 2006.

MOURA, J.-M. La Critique postcoloniale, étude des spécificités. Entretien, propos recueillis par Boniface Mongo-Mboussa. *Africultures* – Les Mondes en Relation, Paris, 30 avr. 2000. Disponible sur : <<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1360>>. Consultée le : 7 juil. 2018.

MOURA, J.-M. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Eds. du Seuil, 1999.

MOURA, J.-M. Postcolonialisme et comparatisme. Société Française de Littérature Générale et Comparée, [S.l.], 2006. Disponible sur : <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>>. Consultée le : 9 juil. 2018.

RABAULT-FEUERHAHN, P. Histoire transculturelle et théories postcoloniales de la littérature. In : _____ (Dir.). *Théories intercontinentales. Voyages du comparatisme postcolonial*. Paris : Demopolis, 2014. p. 11-30. Doi : <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.186>

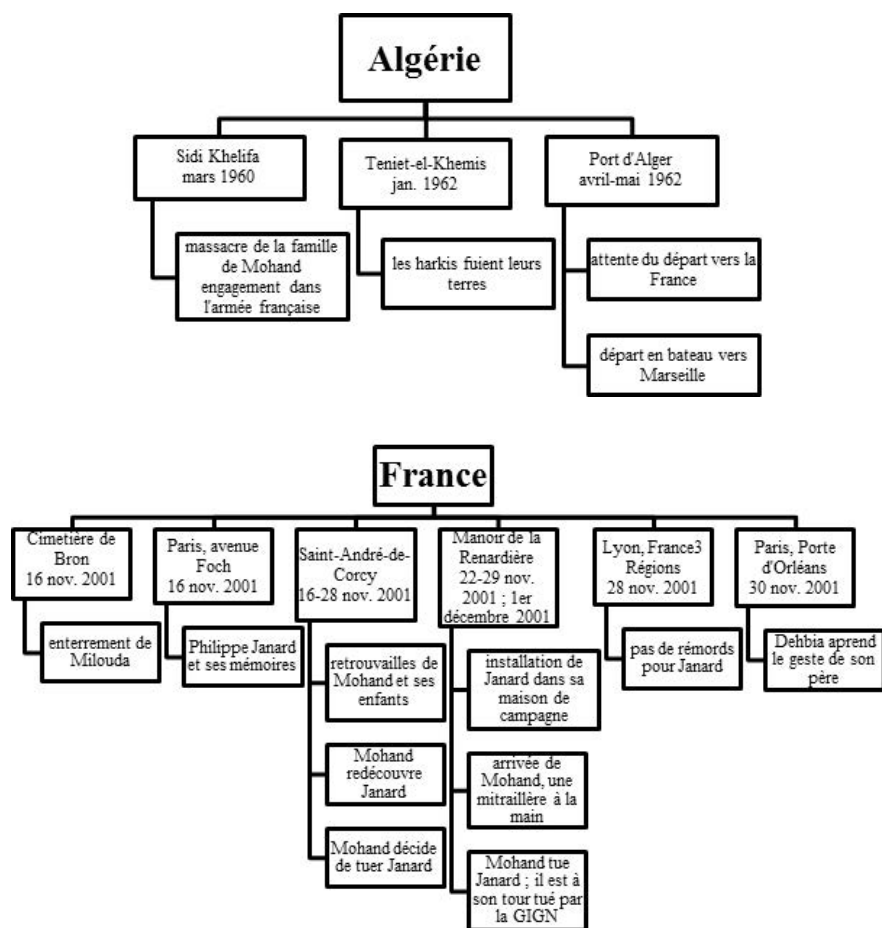
SEBKHI, H. *Littérature(s) issue(s) de l'immigration en France et au Québec*. 2000. 256 f. Thesis (Ph.D) –Faculty of Graduate Studies, University of Western Ontario, Ottawa, 2000.

SUBTIL, M.-P. Faïza Guène, la sale mère qui écrit des best-sellers. *Le Monde*, Paris, 12 sept. 2006. Livres. Disponible en : <https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/09/12/faiza-guene-la-sale-mere-qui-ecrit-des-best-sellers_812185_3260.html>. Consultée le : 7 juil. 2018.

SULTAN, P. *La Scène littéraire postcoloniale*. Paris : Éds. Le Manuscrit, 2011.

YOUNG, R. *Colonial desire : hybridity in theory, culture, and race*. Londres ; Nova York : Routledge, 1995.

**Annexe : Le chronotope binaire du roman
Mohand le harki de Hadjila Kemoum**



Recebido em: 17 de julho de 2018.

Aprovado em: 2 de agosto de 2018.

Resenha



SOLA, María Soler. *Campos de la memoria: el testimonio de Primo Levi y Max Aub*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2016. 257 p.

Raluca Ciortea

Universidad del Oeste de Timisoara, Timisoara / Romênia

dra.ralucaciortea@gmail.com

El libro *Campos de la memoria: el testimonio de Primo Levi y Max Aub* trata sobre todos aquellos que han sido reducidos al silencio por la deshumanización, el dolor y la muerte. Se trata de una obligación moral no dejar que la *sinvoz* de estos se pierda en el olvido. En *Campos de la memoria*, la autora indaga en el mundo de los campos de concentración y pone en evidencia el ruidoso silencio de aquellos que allí han encontrado su fin. Es un periplo por el laborioso camino de zanjar entre las trincheras de la memoria, colectiva e individual, y redarlos a la vida histórica y social, de expresar el dolor y el trauma que supuso haber estado preso en las garras del infierno concentracionario.

Sola analiza de manera contrastiva la narrativa testimonial de Primo Levi y Max Aub, ambos testigos del doloroso ejercicio de silenciar la palabra y del vivir en el inframundo de los campos de concentración. Para tanto, divide su libro en dos partes fundamentales y, a la vez, complementarias. En la primera parte, la autora se decanta por analizar una serie de conceptos de real importancia para la comprensión de la narrativa memorialística y testimonial de los autores mencionados, y para lo cual se basa en una serie de autores como Tzvetan Todorov, Paul Ricoeur, Joël Candau, Jaume Peri Blanes, Eloísa Nos Aldás, Jorge Semprún, Esther Cohen o Manuel Reyes Mate, entre otros. Allí se tocan nociones tales como memoria, testigo, y testimonio, aunque sea el de *desmemoria* el que adquiera un mayor protagonismo. Este es, en las

palabras de la investigadora, «un fantasma capaz de asolar el pasado de los muertos disolviéndolo en su relación con el presente» (SOLA, 2016, p. 10), o tal como decía Primo Levi:

Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo le memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di anni. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anómala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaticazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è mai ornato per raccontare, o è tornata muto; ma sono loro, i “mussulmani”, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l’eccezione» (LEVI, 2007, p. 64 *apud* SOLA, 2016, p. 185).¹

En la segunda parte, María Soler Sola se adentra con mucha sutileza investigadora en las entrañas del texto testimonial de Primo Levi y Max Aub. Entre los recursos literarios que los autores han utilizado para plasmar su vivencia y su vivir en los campos cabe mencionar la ironía, lo grotesco, lo macabro y escatológico, la adjetivación, la cosificación, la animalización, las isotopías semánticas del campo de pauperización del cuerpo como hambre, frío, y sed, entre otros. En cuanto a la estructura narrativa, María Soler Sola destaca el interesante juego de voces y la focalización que, en su opinión, sería el «deseo de trascender la propia vivencia personal [...] apuntando hacia una esfera colectiva» (SOLA, 2016, p. 233).

Otro elemento importante que la autora destaca es el hecho de que los autores utilizan el relato fantástico como un medio que les permite comunicar lo incommunicable, y crear la estructura y el ambiente proclive a desatar los lazos del recuerdo.

¹ «Lo repito, no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos. Ésta es una idea incómoda, de la que he adquirido conciencia poco a poco, leyendo las memorias ajenas, y releendo las mías después de los años. Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los «musulmanes», los hundidos, los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción» (LEVI, 1989, p. 35).

Podríamos decir que el análisis hermenéutico realizado por la investigadora, aunque enfocado en la obra de estos dos grandes maestros de la palabra, y en la manera en la cual estos plasmaron en vocablo esa terrible existencia, lo que en realidad persigue son las maneras en las que expresan el dolor y rinden «homenaje al “hundido” para que su historia no se pierda en el olvido para siempre», porque «reconocer al “caído”, rescatarlo del anonimato es devolverlo al mundo y a la memoria de los hombres» (SOLA, 2016, p. 203).

Referencias

LEVI, Primo. *I sommersi e i salvati*. Torin: Einaudi, 2007 *apud* SOLA, María Soler. *Campos de la memoria: el testimonio de Primo Levi y Max Aub*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2016.

LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik Editores, 1989.

SOLA, María Soler. *Campos de la memoria: el testimonio de Primo Levi y Max Aub*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2016. 257 p.

Recebido em: 9 de agosto de 2018.

Aprovado em: 2 de novembro de 2018.