

Universidade Federal de Minas Gerais

revista de estudos românicos

V. 25 n. 1

Janeiro / Abril 2020

CALIGRAMA

REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS

V. 25 - N. 1
Jan.-Abr. 2020

Editores convidados:

Rômulo Monte Alto (Fale/UFMG)
Gonzalo Espino Reluce (Facultad de Letras y Ciencias Humanas/
UNMSM/Peru)

ISSN 0103-2178

CALIGRAMA	Belo Horizonte	v. 25	n. 1	p. 1-164	jan-abr. 2020
-----------	----------------	-------	------	----------	---------------

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

Diagramação: Alda Lopes

Revisão: Marcos Alexandre dos Santos, Marina Lilian Pacheco, Denise Campos,
Ytalo Andrade, Ana Cláudia Dias Rufino.

Revisão de inglês: João Victor Pessoa Rocha, Isabela Lee 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

Número temático: Estudos andinos e amazônicos

A região andina difere de sua matriz latino-americana em razão de duas marcas bem definidas, a persistência de uma matriz econômica subdesenvolvida de base extrativa voltada para a exportação de matérias primas, assentada sobre uma sociedade que se estratificou em classes mediante um processo perverso que juntou o critério econômico com o racial, gerando um imaginário que naturalizava a exploração humana e ambiental. Desse modo, um histórico de violências atravessou a história dessa região, produzindo um conjunto de iniquidades que se pode rastrear desde sua formação colonial e foram objetos de estudo de vários estudiosos em distintas disciplinas. Assim, partindo da consciência da colonialidade do poder (Aníbal Quijano) que revela a natureza das condições de base que sustentam as estruturas de poder, assim como da heterogeneidade em conflito (Antonio Cornejo Polar), porque constitutiva dos sujeitos em permanente mutação, como princípios fundantes da necessidade de descolonizar práticas e imaginários concretos, é que nos acercamos à região andina como projeto de estudo e campo de articulação específico, convidando os estudiosos e pesquisadores dessa região, em especial, e outras cujas narrativas geram ressonâncias nas leituras que procuram descolonizar os olhares e práticas seculares, a apresentar artigos acadêmicos.

Os editores

SUMÁRIO

DOSSIÊ: ESTUDOS ANDINOS E AMAZÔNICOS

The Aesthetics of Hunger: A Postcolonial Reading of Violence in Latin America

A estética da fome: uma leitura pós-colonial de violência na América Latina

Willyam Vinícius Thums 7

Entre túnicas de seda e nativos, “O bálsamo”: corpos amazônicos “quase” seduzidos

*Between Silk Tunics and Indigenous People, “O bálsamo”:
“Almost” Seduced Amazon Bodies*

Linda Maria de Jesus Bertolino

Rogério da Silva Lima 29

“Yo no sabía si amaba más al puente o al río”: torções ontoepistemológicas em José María Arguedas

*“I Didn’t Know If I Loved More the Bridge or the River”:
Ontoepistemological Twists on José María Arguedas*

Chryslen Mayra Barbosa Gonçalves 45

Inscriver o acontecimento, transmitir a recordação: espaços recordantes de Ayacucho

*Inscribe the Event, Transmit the Memory: Ayacucho’s
Remembering Spaces*

Carla Dameane Pereira de Souza 67

“Vanguardismo andino” más allá de Perú

“Andean avant-garde” Beyond Peru

María Lucila Fleming

Irene Noemí López 95

O narrador de *Los ríos profundos* e suas relações com a heterogeneidade e a melancolia

The Narrator of Los ríos profundos and Its Relations with Heterogeneity and the Melancholy

Elayne Castro Correia 111

A Río Fugitivo de Edmundo Paz Soldán: uma cidade distópica?

The Río Fugitivo of Edmundo Paz Soldán: A Dystopian City?

Graciela Ravetti

Eulálio Marques Borges 135

Lo “fantástico andinizado”: de la mitología andina a lo fantástico en *El Ekeko* de Jorge Eduardo Benavides

The “fantástico andinizado”: From the Andean Mythology to the Fantastic Genre in El Ekeko by Jorge Eduardo Benavides

Erwin Snauwaert 151



The Aesthetics of Hunger: A Postcolonial Reading of Violence in Latin America

A estética da fome: uma leitura pós-colonial de violência na América Latina

Willyam Vinícius Thums

Georgetown University, Georgetown, Washington DC / United States

wvt2@georgetown.edu

<https://orcid.org/0000-0001-9589-2790>

Abstract: This study addresses *Lope de Aguirre's Letter to the King* as one of the innumerable materials that relates to the aesthetics of hunger in Glauber Rocha's work. The writing of the letter itself is a document of resistance through Andean as well as Amazonian territories: against institutional power, religious values, justice, and corruption. In doing so, the letter shares the main characteristics present in the works of art produced by Glauber Rocha during Cinema Novo. This means that the aesthetics of hunger should be understood as an atemporal response to historical and structural violence, instead of an aesthetical phenomenon limited to the context of Cinema Novo in Brazil. In more practical terms, this investigation identifies the mechanisms of the aesthetics of hunger in *Lope de Aguirre's Letter to the King*. It demonstrates that such aesthetics is a collective recurrent phenomenon in Latin America's history since its colonization. The aesthetics of hunger, thus, contests not only the work of art in the 20th century through Cinema Novo, or the tradition of foundational documents (travel chronicles) in the late 1400s and early 1500s, but most importantly, it allows literary criticism to approach the matter of hunger as a counterpoint to – not a form of subjugation by – (post)colonial practices.

Keywords: hunger; Andean; Amazonian; violence; Latin America.

Resumo: Este estudo aborda a *Carta de Lope de Aguirre ao Rei* como um dos inúmeros materiais que dialogam com a estética da fome na obra de Glauber Rocha. A redação da carta em si mesma é um documento de resistência nos territórios andinos e amazônicos: contra o poder institucional, valores religiosos, justiça e corrupção. Portanto, a carta compartilha as principais características presentes nas obras de arte produzidas por Glauber Rocha durante o Cinema Novo. O que isto significa é que a estética da fome deve ser entendida como uma resposta atemporal à violência histórica e estrutural, em vez de um fenômeno estético limitado ao contexto do Cinema Novo no Brasil. Em termos mais práticos, esta investigação identificará os mecanismos da estética da fome na *Carta de Lope de Aguirre ao Rei*. A análise em questão demonstra que tal estética é um fenômeno recorrente e coletivo na história da América Latina desde sua colonização. A estética da fome, portanto, contesta não apenas a obra de arte do século XX através do Cinema Novo, ou a tradição de documentos fundacionais (crônicas de viagem) no final de 1400 e início de 1500, mas permite, para além disso, que a crítica literária aborde a questão da fome como um contraponto a – não uma forma de subjugação por – práticas (pós)coloniais.

Palavras-chave: fome; andinos; amazônicos; violência; América Latina.

The initial writing of travel diaries in the New World was decisive for the increase of European power, and its global dominance expansion. The crafting of such documents not only communicated the Eurocentric morals, and colonial visions, but also helped shaping what kind of political settlements would take place in the new discovered lands. In such diaries, the marginalization of the *other* was a necessary artifice that justified the imposition of Catholicism, exploitation of Nature, and human labor. Furthermore, it is imperative to understand that such marginalization (of the Amerindian, in the case of colonial Latin America) took place according to textual mechanisms that resulted in their voice disappearance. In other words, European travelers, and conquistadors wrote the foundational texts of the new lands. The writing of those men conveyed information about the natives, Nature, and the potentiality for exploitation of goods.

The textual disappearance of voice and identity of the locals signified the repression of their artistic, technological, and religious visions. The disavowal of their collective values and beliefs established an important boundary between two definite spaces in the late 15th and early 16th centuries: of the crown, and of the colony. This geographical

and imaginary division sets forth a tradition of injustice, economic inequalities, corruption, and political disparities in what is nowadays called Latin America.

In 1965, the cinematographer Glauber Rocha wrote a manifesto called “The Aesthetics of Hunger”, which addressed the horrendous consequences of such disparities in the Latin American countryside. His manifesto declared the independence of Latin American work of art from those European, and North American ones. What the aesthetics of hunger aimed to do, as an ongoing sociopolitical and philosophical process, was to create a space where the voice or the experience of the marginalized other could be validated. For Rocha, the mark of this aesthetics was to establish an in-between space that took advantage of hunger, instead of suffering from it. Rocha’s aesthetics of hunger was the cornerstone of the Brazilian Cinema Novo, but it also fostered a space for discussing (post)colonialism in Latin American history.

1 What is cultural hunger?

The introduction of Glauber Rocha’s “aesthetics of hunger” is written through a very direct justification on the situation of hunger in Latin America. The first part of the text does not focus on the conditions from which hunger originates in Latin American lands, but rather, it is centered on two decisive positions: that of the hungry, and that of the foreign interlocutor. Therefore, when Rocha mentions that he is going to approach hunger in “termos menos reduzidos” than those adopted by the European observer, he is establishing a discursive field closer to the reality of those who suffer from it in Latin America. First, because he is Brazilian, knowledgeable of the socioeconomic and political context of the Northeastern region, and secondly because, as creator of Cinema Novo, he understands the market demand of Hollywood cinema – and, therefore, its failure in understanding socio-political issues in the Latin American confines, for example.

In this context, the hungry, according to Rocha, laments “general miseries”, which are not understood by the foreign interlocutor. The Latino, that is, the hungry, precisely for being incapable of transmitting the root of these general miseries, allows the foreigner – the “civilized man” – to appropriate such inferior condition as a way to exercise his colonialist practices. In this sense, it is important to note what Rocha

discusses about colonial transpositions (new forms of colonialism), which is very important to understand why Latin America never completely disassociates itself from colonialist practices. In the third paragraph, the author deals with this theme. For him, “uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência”. However, shortly before that he mentions: “e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes” affirmation alludes to the other difficulty of the Latin American question: national politics.

These cyclical phenomena (foreign and national colonialist forces), therefore, are key to understanding hunger in Latin America. Not only the aesthetics of hunger itself (as a written manifesto obeying a common syntax of the Portuguese language, for example), but also a whole cluster of ideological traces that mark the artistic production of Glauber Rocha (debatable through the critical and cinematographic analysis of his work) are capable of offering us an outlet to discuss other issues that surround hunger.

According to Nigam, structural violence is generally related to how social structures or institutions (he mentions patriarchy, class, race, etc.) operate in a given society. The structural violence that Nigam talks about is invisible: “it constitutes violence of a particular kind that destroys life chances of people at the receiving end” (NIGAM, 2016, p. 68). Some of the examples he brings up are hunger and poverty – both issues that have been indicated by Cristóbal Kay (2007) as a product of the shaping of Latin America over six centuries. In the case of these structural violence instances, Nigam signalizes that they need a different approach since both raise “complex theoretical issues of subject-formation and the consent of the oppressed in their own oppression” (NIGAM, 2016, p. 68). If hunger is, then, already a form of violence, where do we place violent acts that emanate from it? Is it possible to hierarchize, or categorize these types of violence? Both questions lead us to discuss the issue of sociopolitical resistance. Kay also points out that the distinct inequalities, and conflicts that arise in such scenario are due to the agrarian socioeconomic arrangement that take place in the outskirts of Latin American countries in general.

Because what interests me here is the matter of hunger, the letter of Lope de Aguirre, like the work of Rocha, functions as a way to approach it. On the one hand, it is a written acknowledgement of one who suffers

from structured violence, and also biological hunger, and on the other, an important textual tool that helps us navigate the language in what hunger writes itself.

The letter of Lope de Aguirre helps us understand how and in which circumstances the hungry ones communicate the structural violence of hunger. One would argue that each experience of biological hunger would be unique, meaning that each individual experiences it in a different way – some become more irritable, physically violent, or even quiet, and sleepy. However, it is important to bear in mind that the document at stake represents a discourse of resistance in the context it is written. We cannot establish that Aguirre's words are exclusively the vital signs of his own hunger.

My argument does not revolve around the fact of hunger as a pure biological condition. There is, indeed, a connection to less favored classes, or geographical regions that undergo a reality marked by lack of food, and access to better conditions of life. This is where the aesthetics of hunger departs from: a collective suffering that is capable of making people aware of its perpetrators.

It is imperative for us to pay close attention to how Aguirre describes the societal dynamics of those days. His manifesto is not a mere repudiation about the king's relationship with the colonies; it conveys a discourse of someone who has become a sufferer of what Nigam mentioned before. Aguirre is able to speak about the catastrophic arrangement of the Spanish colonization in the Andean, and Amazonian regions as he is not solely in the position of a colonizer anymore. Because he suffers of biological hunger, and of the corrupt political system in the colony, he is able to enter a space of clarity that is collective – for those who also experience it.

Consequently, sociopolitical marginalization brings, with its very existence, the dissociation of certain societal codes, or values – be they honor, human rights, justice, dignity, and even cultural identity. Hunger, as a biological phenomenon, exists intermittently between two conditions of one's digestive system: of it being full, and then empty (or vice-versa). Leon Kass (1999) postulates that the role of food respects two different moments that are present in the hungry phase: the apprehension of food, and its digestion. For him, the second phase is when the form (of what the food used to be before digestion) becomes part of the eater himself – when the food particles are broken down and entered the blood system.

This biological singularity is crucial for us to approach the subject of hunger as a metaphorical, cultural, experience for the colonized countries in Latin America.

Aesthetically speaking, the depravation of certain societal codes and values, that were once part of a common “diet” in the eyes of the transplanted Europeans (or taught to the natives by them), triggers a behavior that seeks the consumption, or retrieval of them. This is the heart of a “dietary crisis” that will denounce the conditions in which colonialism failed as a project, and that will frame the Latin American experience.

2 The Letter

Written in 1561, *Lope de Aguirre's Letter to the King* is an important document that testifies the failure of the search for El Dorado. The Gold Museum in Bogotá is a well-known existing archive that tells the story of the myth of El Dorado. It is notorious that the golden artifacts crafted by the Muisca were sacred offerings to the goddess Guatavita. The pre-Hispanic tradition consisted in a ceremony in which the zipa (the tribe's chief) would cover his body in gold dust, and deposit gold treasures in the middle of the Lake Guatavita. The name “El Dorado” (the golden one) derived from this religious ritual. As of today, the Gold Museum of Bogotá holds many of the artifacts offered to the goddess as proof of the Muisca tradition.

Overtime, the aforementioned ritualistic offerings were believed to have a connection with a wealthy, untouched society. The Spaniards who inhabited those lands hoped to find not only a society that crafted sacred objects in gold, but that was also a powerful, prosperous empire. The existence of the El Dorado Empire, then, was believed for over two centuries, encouraging travelers and explorers from many parts of the world to search for an unimaginable, hidden amount of gold.

In 1560, Pedro de Ursúa initiated an expedition that intended to find the mythical golden empire. It is acknowledged that the whole expedition was a disaster from the beginning. The *Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre (1562)*, by Francisco Vásquez, is a contextualizing document that allowed the crown to know about the details of the El Dorado's enterprise. However, Vásquez's text, beyond informing various aspects of the expedition, was also crafting

his own detachment from culpability – of corruption, murders, and disobedience to the crown in regards to the insurgent acts of Aguirre. Consequently, the depiction of Lope de Aguirre was conveyed in a rebellious, barbaric, ruthless way.

It is in this context that we can approach *Lope de Aguirre's Letter to the King*. Differently than Vásquez's text, with Aguirre we can identify the traces of the aesthetics of hunger, as I mentioned before. First of all, because Vásquez's writing follows a structure commonly seen in travel diaries: chapter, subchapters, the narration of deeds, strategies, nature, natives, etc. In Vásquez's we have a clear intention – in the form of a traditional travel diary – of the craft, and manipulation of information. Secondly, as I point out some passages of Aguirre's letter, we can observe that there is a flux of consciousness freed from form in the latter author. There is a telling of historic aspects in a chronological order, but among them, it is common to notice interventions made by Aguirre. They can be religious, anthropologic, political, biblical, to mention a few, as we go over the analysis of the infamous letter.

Before we go over the passages I have selected, I want to recall that when Walter Mignolo makes a distinction about colonialism and coloniality in *The Idea of Latin America* (2005), he is urging us to understand the difference between historical occurrences versus a way of exercising power. According to him, the forces of imperialism mark colonialism. Therefore (mainly in the 15th and 16th centuries), the presence of armies, and institutions such as the governments, and churches would indicate the phenomenon of colonialism. The latter (coloniality), follows "the logical structure of colonial domination" (MIGNOLO, 2005, p. 7); it is a way of thinking that tends to lead to world dominance.

These concepts, far from being discussed in the times of Lope de Aguirre, constitute important advances in the way we understand world history, and culture domination/appropriation. However, it is essential to acknowledge that these concepts come from non-Western thinkers, and that what originates them has to do with a collective development of political, and cultural consciousness. How could we connect the protests in Aguirre's letter to the awakening of a political consciousness if he was the colonizer? What elicits Aguirre's engagement with local, colonial struggles?

The failure of the El Dorado enterprise left behind innumerable aspects of the colonialist logics. It emblemized, for Aguirre, more than

an insatiable search for wealth, and Spanish expansionism. It, rather, resignified the sociopolitical and religious institutions as the heart of a broader issue – the failure of the royal system in Spain, and of its values such as honor.

The letter starts off with Aguirre's own profiling: "Rey Felipe, natural español hijo de Carlos invencible: Lope de Aguirre, tu mínimo vasallo, cristiano viejo, de medianos padres y en mi prosperidad hijodalgo, natural vascongado, en el reino de España, en la villa de Oñate vecino" (VÁSQUEZ, 1987, p. 291).

The adjectives used in this opening paragraph distance the narrator from his reader. Even before jumping into the text, we all know who the interlocutors are because the title of the document already makes it explicit. However, the way Aguirre opens the letter poses two decisive effects for the initial analysis of it: of delimiting boundaries of power, and of setting an ironic tone.

In the first case, he makes clear to mention king Felipe's father, the invincible, while juxtaposing his own descent "de medianos padres". At a political level, what this does is to determine a distance between both of them, undermining any possibility of a royal title to be related to prestige. This happens because Aguirre, as a rebel and the sender of the letter, is the one who is crafting history from the margins of the globe. Additionally, he is not a recognized writer for the crown. The accusations he makes are based on the failure of the royal system as the highest governing power to take charge on the appalling, political circumstances of the Andean colonies. Therefore, if the crown is not able to sustain its own development, and to remedy the issues of modernization, then, in other words, the hierarchical royal system is in crisis – hence, being defeated by itself.

The term "invincible", thus, is contesting its use even before we get to know the facts Aguirre presents. Aguirre's gesture (of sending the letter) already proves that invincibility is a metonymical failure. Metonymical in the sense that the characteristics apply to the whole – king Carlos V was only invincible due to the effort of many (soldiers, explorers, captains, etc.). The attachment of king Felipe to the characteristics of his father makes possible a certain lineage of heroic traces; he is included in that "invincibility". It connects king Felipe to king Carlos not only through their blood lineage, but also to the honorable characteristics present in their familial bonds. King Carlos V is only

“invincible” within the boundaries of a contextualized slice of history. When royal figures appear related to those traces (the Invincible, the Great, the Reckless, the Prudent, etc.), they impose such features to the empire as an institution. They automatically become qualities of the surrounding relatives too – “Rey Felipe, natural español hijo de Carlos invencible”. The metonymic occurrence does not exclusively limit Aguirre’s grievances to king Felipe whatsoever. It is an attack to the tradition and logics of nobility, and its correspondence to a collective construction of virtue. Such construction of titles, and noble virtues, also has to be thought as part of the manufacturing of the idea of honor, and its dependence to an “other”.

Secondly, in the case of the ironic tone, the self-description constructed by Aguirre presents significant words: “*mínimo vasallo*”, “*cristiano viejo*”, “*medianos padres*”. Every single one of these adjectives puts Aguirre in a level of irrelevance when compared to the high status of a royal figure. This is only ironic because the adjectives applied are not intentionally used as a way of humility. After reading the whole letter, one could look back at the same adjectives and contest their use. “*Mínimo vasallo*” would not be the veracious characteristic of Lope de Aguirre. After leaving Spain, he became an alderman in Peru, and by the time the letter was written, Aguirre was a recognized conquistador. Therefore, we could not argue that the exercise of humility happens when he disregards his sociopolitical status.

As such, irony can only take place in this text because, from first to last paragraph, Aguirre will prove to be more knowledgeable, more just, and braver than king Felipe. Someone who is a “*mínimo vasallo*” would not be related to the acquisition/development of such capabilities. This is precisely where irony resides. How dare a “*mínimo vasallo*” be questioning what a king should or should not do?

The second adjective, “*cristiano viejo*”, works in a two-fold strategy: “old Christian” as in a long-term participant of the catholic church, and “old Christian” as in emphasizing Aguirre’s age. The former functions as an opposition to Aguirre’s own criminal, and unjust acts (before we read his justifications). Being an old Christian would only indicate the embracing of the catholic values, and morals¹ – which, at

¹ Ingrid Galster and Oscar Sola (2011, p. 43): or in relation to the absence of Jewish or Moorish blood in the family.

first, is not the case for Aguirre. The later, would suggest the discrepancy between both interlocutors' ages. In this case, the word "viejo" may even sound comical due to the brutal facts (Aguirre's use of violence) one would not relate to an old person.

Thirdly, the "medianos padres (y en mi prosperidad hijodalgo)" expression evokes the configuration of class in the Spanish society. At the same time Aguirre places his origins in the "medianos padres" social status, he is establishing a discourse that arises from such social experience. Furthermore, the addition of "y en mi prosperidad hijodalgo" only reinforces his presence to a less privileged social stratum, since he is not prosperous anymore. What becomes ironic here is the fact of Aguirre, representing the lower classes, to be delivering a discourse that puts the sociopolitical Spanish arrangement upside down. The euphemistic strategy favors his protest.

When Nigam talks about structural violence, we should be aware that the less privileged classes suffer as a collective corpus. The markers of time ascertain a very interesting aspect of the aesthetics of hunger: the suffering of the body. The "cristiano viejo" passage is also an evidence of this. In the second paragraph, Aguirre says: "En mi mocedad [...] en veinte y cuatro anos te he hecho muchos servicios en el Pirú [...] siempre conforme a mis fuerzas y posibilidad". The reader is not only presented to the heavy amount of years Aguirre had served the Spanish crown, but also to the disparity of ages between him and his interlocutor. King Felipe was thirty-four years old and Aguirre sixty-one when the letter was sent.

As the analysis of the letter unfolds, it is possible to notice the constant deprecation of the figure of the crown. The more Aguirre protests, the more convincing his initial allusions to the decadency of the imperial power are. Johnson and Lipsett-Rivera affirm that "Both church and state taught that God had created the colonial social order and that social justice was the maintenance of divine intentions" (JOHNSON; LIPSETT-RIVERA, 1998, p. 13). According to them, this way of thinking had severe impacts on the way honor was configured in the Iberian imaginary. The authors also point out the work of fiction with regards to the tradition of honor: "*Don Juan Tenorio*, *Don Quixote*, or the works of Juan Ruiz de Alarcón" (p. 7). Throughout his letter, Aguirre will denounce the corrupt catholic system, showing how pervasive dishonesty is among religious figures:

Pues los frailes a ningún indio pobre quieren enterrar y están aposentados en los mejores repartimientos del Pirú. La vida que llevan es áspera y trabajosa, porque cada uno dellos tiene por penitencia en sus cocinas una docena de mozas y no mu viejas, y otros tantos muchachos que les van a pescar, a matar perdices y a traer frutas. Todo el repartimiento tiene que hacer con ellos. En fe de cristianos te juro, rey y señor, que si no pones remedio en las maldades desta tierra, que te ha de venir castigo del cielo. Y esto dígolo por avisarte de la verdad, aunque yo y mis no esperamos ni queremos de ti misericordia. (VÁSQUEZ, 1987, p. 291).

It is clear that Aguirre's emphasis on the exploitation of natives by the church seems more aberrant than the crimes committed by him. What we have in this specific paragraph is the rupture between two significant things: the church, and the sacred. Aguirre points out the sins committed by the church in the colonial lands, suggests the king to act, but, remarkably, refuses the king's mercy. He can only do that because he is laying out his opponent's weaknesses. He adds: "Por cierto tengo que van muy pocos reyes al infierno porque son pocos, que si muchos fuéades, ninguno pudiera ir al cielo, porque aun allá seríades peores que Lucifer, según tenéis ambición y hambre de hartaros de sangre humana [...]" (VÁSQUEZ, 1987, p. 292).

This passage demonstrates Aguirre's way of addressing the lack of honor among monarchs. It is curious how he diminishes his interlocutor by placing him, literally, in hell. If we think of hell as the least desired place to be in, then the insertion of a figure such as the king in that place would signify the disavowal of any virtues that come with his identity. It follows the same pattern of dishonor happened to Lucifer himself. From the highest, brightest angelical hierarchy, down to the darkest, and horrendous place, Christianity witnessed the extinction of Lucifer's honor. Textually, replicating such occurrence based on the most sacred text (the Bible) is what allows Aguirre to support his claim of regaining his honor precisely by dishonoring his opponent.

Whereas Aguirre's dispute of honor takes place throughout the letter, the word "hunger" is used for the first time on the seventh paragraph, right in the passage I just analyzed. Nevertheless, differently from the experience of one's suffering, it is directed to the suffering of the other. "Ambición y hambre de sangre humana" are, in this sense, related to the exploitative nature of the royal system. Accordingly, ambition

generates the abuse of humans, and the suffering and deaths of them is what metaphorically feeds the monarchy's hunger.

The second mention about hunger is found on page 294: “y gastaste tanta moneda llevada desta Indias descubiertas por nosotros, que no te dueles de nuestra vejez y cansancio siquiera para matarnos el hambre un día!” Here, hunger is not a metaphorical one. It is biological, and it is attached to adjectives that add a bad connotation to Aguirre and his companions. When “Vejez y cansancio” appear followed by the word hunger, they are, then, in the same sphere of suffering. One never not suffers from hunger. In this sense, the experience of hunger, accentuates the experience of being old, and tired. His remark even leads to the use of an exclamation mark, which indicates the textual use of emotion.

In the following paragraph, “nos hallamos acá mas contentos con maíz y agua solo” followed by “más en ningún tiempo ni por adversidad que nos venga, no dejaremos de ser sujetos a los preceptos de la Santa Madre Iglesia de Roma”, both on page 294, ascertains a relationship between lack of food and religious clarity. Another mention of food is on page 295: “y estos tus malos Oidores y Oficiales de tu real persona, por aprovecharse del pescado, como lo hacen para sus regalos y vicios, lo arriendan (el lago) en tu nombre.” In this case, Aguirre is denouncing the manipulation of biological nourishment by political members of the colonial institution.

As stated before, the matter of honor has a narrow relation with immaculacy. For Aguirre's case, we could argue that the stain on his honor would be the betrayal toward the crown, and not necessarily the deaths committed by him. However, the only way he can reclaim his honor, since he is fighting with an old tradition of honor, is to shed light on the corruption of colonialism as a project. *Oidores*, *frailes*, writing reporters, all represent the stains on the opponent's honor. The strategy of assembling all the stained aspects of the Spanish sociopolitical, and religious arrangement helps Aguirre define a body for his enemy. The text starts with the head of such body, the crown, and keeps adding other members that are vital for the existence of this metaphorical form. If we think of this body as being defined by a head (the monarchy), the members (*oidores*, soldiers, captains, etc.), and the heart (the Catholic church), then we have a full picture of how the matter of honor can be disputed.

On one side, we face Aguirre's incessant murders – even narrated by him: “y en nuestra compañía hubo un alemán llamado Monteverde y le

hice hacer pedazos” (VÁSQUEZ, 1987, p. 293). On the other, we come to think that those same deaths resulted from the colonialist ambition, which, in turn, emanated from an endless desire for power. This leads us to contemplate that if all deaths come from a common desire – that of the crown – then Aguirre’s crimes follow a colonialist tradition inaugurated, and perpetuated by his superiors.

A stainless reputation, endorsed by fiction as revealed before, would signify one’s preservation of honor. Johnson and Lipsett-Rivera state that:

The societies of colonial Latin America had inherited from the founding Iberian cultures the belief that honor emanated from the top of the imperial order, a hierarchy that began with God and flowed through the monarch and the nobility to the commoners. (JOHNSON; LIPSETT-RIVERA, 1998, p. 13).

Nevertheless, how does one question honor in this intricate context if the church and the monarchy are compromised by their non-honorable conduct? The authors make a strong argument about the retrieval of honor in colonial Latin America. In the case of men, the transgression of certain invisible boundaries such as “wealth, age, skill, occupation, color, and physical strength” (JOHNSON & LIPSETT-RIVERA, 1998, p. 13) would lead to “explosions of violence”, as authors say. When not through physical violence, or the judicial system, the restitution of honor would happen according to humiliating manners: “[...] men sometimes effectively feminized an enemy or rival by forcing him to accept a passive or subordinate role” (JOHNSON; LIPSETT-RIVERA, 1998, p. 13). This is the case with Aguirre’s letter. His text is a resilient discourse that reclaims the restitution of his own honor.

If we look backwards, the Euthyphro dilemma, proposed by Aristotle, questioned if: 1) gods loved something because it was good (pious), or 2) something was good (pious) because gods loved it. The entire dilemma revolves around the basis of morality. If, in the case of 1, whatever gods loved was because it was good in its own nature, which automatically disavowed the importance of gods towards a thing’s piousness. In the case of 2, something would be good because it was a matter of gods’ taste – which would indicate an eventual change of taste, and thus, of piousness of a given thing.

Aguirre's gesture, beyond anything else, questions the grounds of morality and honor within the Iberian tradition during the Age of Discoveries. In other words, his honor could not be questioned by a society whose religious, and political conventions were permeated by dishonor. The Euthyphro dilemma posits a crucial distinction regarding the role of the religion institution. The same logics of the pious object are being applied to Aguirre's discussion of honor.

As I argued before, another factor that is present in the aesthetics of hunger is the one of the body. Rocha mentions that "a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência", but this is not only limited to physical occurrences of violence. In the case of Cinema Novo, Rocha offers "personagens comendo terra, personagens matando para comer, [...] fugindo para comer" to the audience. There is a relevant manipulation of the body in regards to the construction of the aesthetics of hunger. In a lot of cinematographic productions of Cinema Novo, we face the aging of characters, the weakness of their bodies, the dirt on their faces, clothes; their bony physiques. Therefore, all of this constant suffering of the body is a form of aesthetic violence. This evidence is also found in Aguirre's letter. He mentions: "[...] siempre conforme a mis fuerzas y posibilidad, sin importunar a tus oficiales por paga mi socorro, como parescerá por tus reales libros" (VÁSQUEZ, 1987, p. 291). This passage is a clear recognition of the passage of time. The question of the aging of the body has a valiant, though desperate tone: valiant due to the years of loyal service, and desperate in the sense that one becomes aware of age, and the fragility of their life.

The heart of Aguirre's letter will be on the same page, when he mentions:

[...] el no poder sufrir los grandes pechos, premios y castigos injustos que nos dan tus ministros, que por remediar a sus hijos y criados han usurpado y robado nuestra fama, vida honra, que es lástima Rey el mal tratamiento que se nos ha hecho. (VÁSQUEZ, 1987, p. 292).

The lack of honor and dignity is pointed out by Aguirre as a result of a corrupt, and nepotistic government. Notwithstanding, the claim about honor and dignity appears right in between Aguirre's comments about his body. The disappearance of physical abilities during the twenty-four years of service, as mentioned in paragraph two, plus

“estoy cojo de una pierna derecha de dos arcabuzazos que me dieron [...]” in paragraph five corroborate to that indissolubility. The physical constituents of the body are also evoked by Aguirre: “[...] te han dado tus vasallos a costa de su sangre y hacienda [...] que en ello han trabajado y sudado [...]” (VÁSQUEZ, 1987, p. 292). Again, “sangre” and “sudado” (sudar) indicate the constant negotiation of honor. Aguirre focus on the accomplishments he and his companions have made in the name of the crown – which is not acknowledged by Vásquez’s diary.

There is no doubt that the relationship between honor and body is inseparable. On the one hand, we could relate Aguirre’s physical aging to the long-lasting colonial enterprises in Peru – which would provide him recognition (fame, honor, loyalty, etc.). On the other hand, as Aguirre is depicted as a rebel, and leader of insurgent forces, the loss of the same physical abilities could be seen as a punishment. The fact that his body was later on torn in pieces is proof of this. Aguirre’s strategy, however, is to relate the decadency of his own physical forces as a way to recuperate his honor. The letter itself is a categorical way of destroying the Spanish government as a metaphoric body. Dishonor, as I have discussed, is achieved through the denigration of physical traits. Same logics would apply to the attack Aguirre makes towards the political body of Spain (both the colony, and the crown).

Another fragment is: “[...] siguiendo tu voz y apellido contra Francisco Hernández Girón, rebelde a tu servicio como yo y mis compañeros al presente somos y seremos hasta la muerte [...]” (VÁSQUEZ, 1987, p. 292). What we see in this case is death as a marker of time for the retrieval of honor. The traditional Christian logic of the closer one gets to death, the more inclined they feel to repent on their sins does not apply here. The more Aguirre approaches death, the closer he gets to the repossession of his honor. This is a gesture of denial: of the traditional catholic values since there is no regret, God’s mercy, and of the societal arrangement that defines what honor is, and how it is construed. He even mentions: “En fe de cristianos, te juro, rey y señor, que si no pones remedio en las maldades desta tierra, que te ha de venir castigo del cielo. Y eso dígolo por avisarte de la verdad, aunque yo y mis no esperamos ni queremos de ti misericordia” (VÁSQUEZ, 1987, p. 294).

The importance of the body for the aesthetics of hunger relies on the self-consciousness one (the sufferer, the audience, or the reader) develops. Throughout Aguirre’s letter, we are able to identify the presence

of such consciousness. The physical degradation of one's body here is a product of a failing project of colonization. In this case, it is not only the physical destruction of indigenous people, and nature. It is, more importantly, the degradation of the colonizer's body. Perhaps this is where *otherness* – the distinct way the colonizer, in the case of Aguirre, sees the natives, and the new lands – begins to fail as a sociopolitical, anthropological phenomenon.

Speaking of seeing, or looking at, there is an important textual device in the letter that is also related to my discussion about the body. On page 292, Aguirre says “Mira, mira, Rey español, que no seas cruel a tus vasallos ni ingrato [...]” and “Mira, mira Rey, que no creas lo que te dijeren [...]” on page 293. In both instances, the repetition of the word *mira* is decisive for Aguirre to indicate the lack of political clarity regarding king Felipe. In the first instance, he points out the cruelty exercised by hierarchical forces; it is a matter of class, indeed. In the second excerpt, the verb “mirar” is related to the crafting of narratives. Aguirre is signalizing the danger of believing in everything one is told, or offered to read (in the case of travel diaries). At first, we could argue that the repetition of the verb *mirar* would be an artifice for adding a comical tone to the text. However, it plays an important role in the establishment of a metaphorical body I have been discussing.

Moreover, there is a third passage on page 295: “duélete señor, de alimentar los pobres cansados en los frutos y réditos desta tierra, y mira rey y señor, que hay Dios para todos e igual justicia, premio, paraíso, infierno.” Again, we stumble upon the verb *mirar* in the text. The presence of biological hunger is related to the ability of seeing. Here is where Aguirre's text conflates with Rocha's main argument on the *Estética da Fome*.

The consequences caused by both a biological, and metaphorical hunger, in the case of Aguirre, lead him to be able to look around and consider the “other”. Otherness here relates to the textual, social, cultural construction of the natives, and their nature throughout the foundational texts of Latin America. There is another interesting aspect of this act of “looking at” the “hungry” context of the colonial lands. In the moment Aguirre demands king Felipe to pay closer attention to their miseries, he is indirectly questioning the morals and values of his time – what is justice, recompense, paradise, hell? Aguirre inquires the meaning of such

values by voicing the struggles of the Andean region. Hunger enables Aguirre to see that “hay Dios para todos”.

Remarkably, the relationship between hunger and the act of looking at (*mirar*) is a very present characteristic of Glauber Rocha’s Cinema Novo. In innumerable shots, we, as the audience, are challenged by random images of eyes. Juxtaposed with the ongoing scene, they usually mark the tension, and delirious moments a character is going through. What is that they see? What is that the image of the eyes elicit in the audience? These questions are sternly related to the textual mechanism adopted by Aguirre in his letter.

It is not in vain that the repetition of the verb *mirar* questions king Felipe’s attitude towards the colony. What is it that Aguirre is able to see, and the king not? Regardless the way we approach the use of such textual device, be it for irony or not, there is the establishment of two definite spaces: that of the one who sees, and that of the one who is being shown. This is a very significant aspect of the writing of travel diaries as juxtaposed to Aguirre’s letter, for instance. At this point, king Felipe has evidence from different writers: Vásquez, and Lope de Aguirre. This gesture of “showing”, or making king Felipe “look at” himself and the other is not only limited to the reevaluation of Aguirre’s honor. It questions the veracity of travel diaries in general. Whatever Lope de Aguirre presents on his rebellious letter to king Felipe triggers the validity of information of Vásquez’s text.

Franz Fanon talks about the constant act of looking at, from the colonized perspective:

The look that the native turns on the settler’s town is a look of lust, a look of envy; it expresses his dreams of possession all manner of possession: to sit at the settler’s table, to sleep in the settler’s bed, with his wife if possible. The colonized man is an envious man. And this the settler knows very well. (FANON, 1965, p. 39).

The matter here is not only of Aguirre’s recuperation of honor, but of how the text itself contains devices that, in its entirety, reveal Aguirre’s sensibility in understanding the struggles of his time. It is precisely here that the aesthetics of hunger take place because the letter is an indicative that “otherness” is not only limited to the boundaries of colonizer/colonized, imperialist/native. The letter introduces the perspective of a marginalized colonizer that speaks from these confines unknown to

the king. It is noteworthy for us to observe how the concept of envy in Fanon's view is surrounded, or surrounds the aesthetics of hunger.

On the last fourth paragraph of the letter, Aguirre presents evidence that justifies his rebellious acts: "en estas Indias a mi me nombraron su maestre de campo y porque no consentí en sus insultos y maldades, me quisieron matar y yo maté al Nuevo rey, y al capitán [...]" (VÁSQUEZ, 1987, p. 296). In this passage, Aguirre lists several people he has killed and at the end, he adds his desire to go on the war, even if it took his life away because of the cruelties employed by the king's ministers.

The letter ends with an enormous list of captains and official's names, and Aguirre's remark "que podamos alcanzar con nuestras armas el precio que se nos debe, pues nos ha negado lo que de derecho se nos debía" (VÁSQUEZ, 1987, p. 297). The word "derecho" is fundamental for the aesthetics of hunger. As for Aguirre's time, honor was crucial to the definition of one's character, as we have seen throughout the analysis of the letter. Notwithstanding, the use of the word "derecho" is related to a collective concern. If we agree that almost the whole crafting of the letter orbits around Aguirre's justification of his rebellious acts, and the recuperation of his honor, we must also agree that by documenting the names of his companions on the penultimate paragraph, he is collectivizing a concern that was up to then singular. The demand for "derechos" is strictly related to the characteristic he gave to the men mentioned in the letter: "como hombres lastimados" (VÁSQUEZ, 1987, p. 296).

Lastly, the signature of the letter is the ultimate rupture between the privileged space of king Felipe and the marginalized context of Aguirre. On *Pilgrimage: Roman Catholic Pilgrimage in Europe*, Pierre Sigal defines that

Pilgrimage is a process, a fluid and changing phenomenon, spontaneous, initially unstructured and outside the bounds of religion orthodoxy. It is primarily a popular rite of passage, a venture into religious experience rather than into a transition to higher status. A particular pilgrimage has considerable resilience over time and the power of revival. Pilgrims all over the world attest to the profundity of their experience, which often surpasses the power of words. (SIGAL, 2005, p. 712).

Sigal also mentions that there is a momentary release from social bonds when one goes on a pilgrimage with other pilgrims. For him, "the

middle stage of a pilgrimage is marked by an awareness of temporary release from social ties and by a strong sense of *communitas* ('community, fellowship') [...]" (SIGAL, 2005, p. 709).

The author adds that from the Medieval Ages onward

Pilgrimage, making one's way to holy places, is above all as ascetic practice that lets the Christian find salvation through the difficulties and dangers of a temporary exile. It is also a means of coming in contact with that which is divine and thereby obtaining grace because of the accumulation of supernatural power in the pilgrimage site. (SIGAL, 2005, p. 713).

Aguirre's gesture of signing the letter as "el Peregrino" indicates the final detachment from the Iberian social ties. It signified an internal travel (both personal and geographical) fueled by the lack of whatever fed the Spanish body and soul. It also configures the geographical space of the colony as his pilgrimage scenario. What later became Latin America is precisely the space that promoted his pilgrimage endeavor.

As by the body, I mean the material food, or sustenance, symbolized by gold itself. As by the soul, I mean the moral principles that nourished the Spanish society. Aguirre's pilgrimage conflates with the matter of hunger because both, in their very core, redefine the role of oneself in the brief, though conflicting, experience of life.

Aguirre's letter, in its entirety, inquires, among all the issues I have analyzed, the role of travel diaries in general. Ingrid Galster and Oscar Sola comment that in the El Tocuyo sentencing Aguirre was culpable of "crimen lesae magestatis", which led to his execution and body dismemberment (GALSTER; SOLA, 2011, p. 42). They also observe that "sus bienes pasan a la Corona, sus casas serán derribadas y los terrenos cubiertos con sal, sus hijos pierden el honor y no podrán por tanto llegar a ser caballeros ni a ocupar cargos públicos" (GALSTER; SOLA, 2011, p. 42).

What this indicates is the necessity of the total elimination of Aguirre's materiality. His physical disappearance, including what extended to his possessions, did not address the issues he signaled in his letter. In addition, the letter itself is found among the pages of Vásquez's narrative. At that time, Aguirre's words would be read through the context Vásquez offered. Galster and Sola add: "Fama y memoria de Aguirre deben borrarse así para siempre" (p. 42). Furthermore, Human

Ibrahim informs: “the native is angry, hungry, oppressed, and therefore cannot be trusted to act rationally towards the real enemy, the colonizer, the imperialist” (IBRAHIM, 2016, p. 60). Aguirre was not a native, but he shared the same struggles indicated by Ibrahim. What this tells us, after all, is the experience of hunger as a polarizing phenomenon. It is about one’s location in the marginal spaces of societal arrangements in relation to lack of basic needs, and values. The imperialist and (post) colonial powers seem to find it very problematic to deal with such claims – though the destruction of Aguirre’s body, and the imprisonment of his narrative within Vásquez’s diary.

The aesthetics of hunger, as I argue, ought to be understood as a phenomenon that captures the consciousness of Latin America with regards to its existence as a failing project of (post)colonialism. It transitions from early instincts – Aguirre’s letter – to contemporary interrogations – Rocha’s *Cinema Novo* – about the role of national and international forces that subjugate the less favored.

We transpose Aguirre’s claims, and revalidation of his honor to *Cinema Novo* in Brazil and we witness the same manifestation. The promises of governments to remedy, and satiate the socioeconomic, and political needs of the marginalized Sertão only deepen social inequalities, and physical suffering. Gold was food to the colonial body (in Aguirre’s days) as cattle were for the postcolonial one (in Rocha’s time). The structural violence implied in such scenario is not only the increase of poverty and hunger, but also of physical manifestations of violence.² Sebastian de Grazia explains that when it comes to the use of violence in societal arrangements, the Machiavelli’s logic indicates that the people need their ruler to be the source of power and strength. He adds: “How else could he protect and provide for them and punish evildoers?” (DE GRAZIA, 1963, p. 85). Aguirre’s letter is quite the example for this. In his view, the colonial representatives of king Felipe were the evildoers without punishment. Logically, all the heinous acts perpetrated by Aguirre himself were accomplished for the sake of an original plan – that of finding El Dorado. Gold was the food that never existed under the promise of El Dorado. The matter of justice here becomes blurred due to the disappearance or indifference of the royal figure towards those

² The dispute between Aguirre vs. the local institutions, the *cangaço* vs. the colonels, Antônio das Mortes vs. Lampião, and so forth.

who made incontestable efforts to satisfy the monarchy's hunger – and so happens in the confines of the Brazilian Sertão.

Since the *modus operandi* is very similar both in the colonial, and postcolonial contexts, it is vital to acknowledge the aesthetics of hunger as an indicator of a central issue in Latin America regardless the change in its dietary habits. John W. Warnock (1987) already made the case for it in 1987, when he acknowledged the endurance of neocolonialism through food trade and distribution politics around the globe. Part of his argument was to provide situations in which hunger still affects the dynamics of the contemporary world: Tunisia's constant riots against bread's price, Brazilian strikes under the late years of the dictatorial regime, and the common increase of food prices in Bolivia, for instance.

The importance of the aesthetics of hunger is that it contests the tradition in which Latin America has been written, painted, sung, filmed, and so on. The power behind such atemporal phenomenon is that it always arises as a specter of (post)colonial practices. In no way can the aesthetics of hunger be seen without its relationship to a political body that disregards the *other* as part of a collective organism. The violent acts perceptible within the aesthetics of hunger only indicate the unequal distribution of nutrients throughout a living organism that can be labeled as Bolivia, Peru, Brazil, or Latin America. Therefore, as long as such unequal distribution exists, the sickened, hungry portions of this organism will be continuously denouncing the suffering of areas unevenly nourished.

References

DE GRAZIA, S. *The political community: A study of anomie*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.

FANON, F.; SARTRE, J.P.; FARRINGTON, C. *The wretched of the earth*. New York: Grove Press, 1965.

GALSTER, I.; SOLA, O. *Aguirre o la posteridad arbitraria: La rebelión del conquistador vasco Lope De Aguirre en historiografía y ficción histórica (1561-1992)*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2011.

IBRAHIM, H. *The Epistemology of Colonial/Postcolonial Violence*. Trenton: Africa World Press, 2016.

JOHNSON, L. L.; LIPSETT-RIVERA, S. *The Faces of Honor: Sex, Shame, and Violence in Colonial Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.

KASS, L. *The Hungry Soul: Eating and the Perfecting of our Nature*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

KAY, C. Land, Conflict, and Violence in Latin America. *Peace Review*, Philadelphia, v. 19, n. 1, p. 5-14, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1080/10402650601181808>.

MIGNOLO, W. *The Idea of Latin America*. Chichester: Blackwell Pub., 2005.

NIGAM, A. Violence and the Political: Thinking across Traditions. In: KANNABIRAN, K. (ed.). *Violence Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2016. (Part I, chapter 1).

ROCHA, G. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 165-170, 1965.

SIGAL, P. Pilgrimage: Roman Catholic Pilgrimage in Europe. In: JONES, L. (ed.). *Encyclopedia of religion*. Detroit: Macmillan Reference, 2005. v. 10.

VÁSQUEZ, F. *El Dorado: Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre (1562)*. Madrid: Alianza, 1987.

WARNOCK, J. W. *The Politics of Hunger: The Global Food System*. New York: Methuen, 1987.

Recebido em: 6 de junho de 2019.

Aprovado em: 12 de novembro de 2019.



Entre túnicas de seda e nativos, “O bálsamo”: corpos amazônicos “quase” seduzidos

Between Silk Tunics and Indigenous People, “O bálsamo”: “Almost” Seduced Amazon Bodies

Linda Maria de Jesus Bertolino

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA/FAPEMA), São Luís, Maranhão / Brasil

linda1.hot@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1655-2769>

Rogério da Silva Lima

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF / Brasil

rlima@unb.br

<https://orcid.org/0000-0002-9481-6611>

Resumo: Neste artigo buscamos refletir sobre como se estabelecem, na representação do conto “O bálsamo”, do escritor amapaense Fernando Canto, as alegorias óleo e vestes de seda, haja vista que tais alegorias ajudam a demarcar, na feitura do texto, uma relação de poder e saber entre nativos (albinos) e estrangeiros (túnicas de seda) no universo da floresta Amazônica. Assim, busca-se analisar o sentido metafórico dos termos óleo e seda, com o intuito de mostrar como esses dois elementos podem assumir a função de um dispositivo, uma vez que no conto são colocados como um mecanismo estratégico de sedução para o corpo dos nativos.

Palavras-chaves: nativos; estrangeiros; bálsamo; seda; corpos.

Abstract: In this paper we pursue to reflect on how the allegories of oil and silk are represented in the short story “O bálsamo” from the amapaense writer Fernando Canto, given that such textual allegories help to demarcate power and knowledge relations between the native (albino) and foreign (silk tunics) in the universe of the Amazon rainforest. Thus, we seek to analyze the metaphorical meaning of the terms oil and silk,

in order to show how these two elements can assume the function of a device, since in the short story they stand as strategic mechanisms of seduction for the indigenous bodies.

Keywords: indigenous people; foreigners; balm; silks; bodies.

1 Introdução

“O bálsamo” é um conto cujo enredo é pensado a partir de um determinado espaço-tempo em que a atividade artística e a multiplicidade temática priorizam o objeto da narrativa a partir de perspectivas culturais e políticas, nas quais se encontram representados a figura do nativo, do estranho e o universo da floresta Amazônica. Contudo, embora a narrativa forneça condições para que se pense o aspecto do fantástico, as proposições apresentadas em seu enredo refletem e reforçam contextos culturais que sugerem domínio, resistência e cobiça pela biodiversidade amazonense, o que, por conseguinte, abre possibilidades para se articular, neste trabalho, noções de poder e saber. No entanto, é preciso mencionar que embora o enredo de “O bálsamo” acolha em si aspectos de um mundo imaginário, ele, de forma específica, outorga um saber político-social que ajuda a validar o conhecimento e a atmosfera cultural de uma região e de seus habitantes. Tal atmosfera assimila simbologias e eventos comumente compartilhados sobre o cotidiano dos povos das florestas: tradição, especiarias, produção, nativos, estrangeiros e sedução. Assim, considera-se que existe no enredo da ficção narrativa uma dimensão de sentido e valor identitário, na qual o espaço de vivência do nativo é representado como um produto de disputa e apropriação. Considera-se, ainda, que o enredo do conto é construído a partir de um jogo semântico, cujo fundamento artístico é articulado mediante a sugestão de imagens, sejam elas imaginadas ou não.

Assim, emite-se como sentença particular que, no enredo do conto, os elementos seda e óleo equivalem a um mecanismo de sedução, uma vez que ambos concorrem para estabelecer e estruturar o contato entre albinos e estranhos. Daí serem eles associados ao bálsamo, um eflúvio tão poderoso quanto o canto da sereia, um ser mitológico que tem a capacidade de atrair e cativar com o seu canto. Semelhante é o efeito do lenitivo: um óleo místico que, quando aplicado ao corpo dos nativos, seduz, limita e dociliza. Sob essa lógica, buscaremos no decorrer da escrita aproximar o termo *bálsamo* ao termo *dispositivo*, já que ambos os substantivos agregam a noção de sedução, controle e, portanto, norma. Partindo, então, dessa abordagem diremos que, no conto, o óleo

e a seda tanto assumem a função de docilizar corpos, como também ajudam a garantir a “normatividade” da produção de azeite de andiroba para os estrangeiros. No entanto, exporemos que, se a produção dessa especiaria resulta da norma, seja ela coercitiva ou sedutiva, a noção de normatividade vincula-se naturalmente à positividade, uma vez que o signo *positivar*, como diz Hegel (*apud* AGAMBEN, 2009), implica domesticar, já que é inerente à positividade a tarefa de consumir, executar, efetuar e corporificar.

Argumentaremos, então, que a ideia de positividade agrega em si uma cadeia verbal que converge para o sentido de coerção, termo que pode ser analisado como um dispositivo de poder e de saber, atentando-se que quando se impõe o uso de um dispositivo como verdade, seja com estratégias de força ou de sedução, concorre-se para silenciar a razão. Daí apontar Agamben (2009), de forma expressiva, que o dispositivo é em si um ato de coerção, cuja função é capturar e modelar o sujeito. De modo parecido é o bálsamo, um elemento de positivação que se investe na individualidade dos albinos a serviço de uma dominação. Mediante esses argumentos, busca-se articular concepções de sedução, governabilidade, liberdade e resistência. Tais concepções serão analisadas sob o viés das categorias de poder, saber, dispositivo e verdade, julgando-se que a imbricação desse conjunto repercute formas de subjetivações no corpo, uma vez que a corporeidade subjetiva-se por meio da práxis. Conquanto, para efetivar a análise dessas concepções recorre-se às formulações teóricas de Michel Foucault e Giorgio Agamben.

2 O bálsamo: a beleza do contar

Na beleza insólita do ato de contar se constrói a essência e a eventualidade da criação literária. Contar, como diria Maurice Blanchot (2011), é um espaço fechado, uma sala de concerto em que a pessoa se encerra para desfrutar de um prazer clandestino. Sugere-se, então, que é desse prazer clandestino, no qual se descobre na palavra a eventualidade do ato de narrar, que nasceu o conto “O bálsamo” (1995), do escritor Fernando Canto. Uma narrativa que contém em si o imaginário e o sobrenatural, o que ajuda a construir na ficção um efeito mágico e, ao mesmo tempo, metafórico.

“O bálsamo” apresenta uma linguagem alegórica que insinua tradições e costumes de povos que, pelas circunstâncias ou por escolha,

vivem isolados da “civilização” dominante. E, tendo em conta que essas alegorias evocam e sugerem mundos e universos possíveis a serem vivenciados na floresta Amazônica, o conto termina por criar possibilidades para se pensar na rede de relações que envolve primitivos, estrangeiros, poder, saber e dispositivo corporal.

A trama é narrada a partir da perspectiva do narrador-personagem, que, como diria Sarmiento-Pantoja (2002) em “Aspectos do realismo maravilhoso em ‘O bálsamo’ de Fernando Canto”, é tipicamente um narrador “benjaminiano da melhor estirpe: um contador que evoca não apenas a sua experiência, mas que transmuta essa experiência em atitude coletiva” (SARMENTO-PANTOJA, 2002, p. 49).

De acordo com o narrador-personagem, a experiência que ele relata reflete a vivência da comunidade, bem como a sua condição corporal e cultural, frente ao uso diário do bálsamo. Pois, como aponta o narrador:

De velhos que fôramos agora estávamos em pleno vigor físico. A produção caía conforme rejuvenescíamos. Desaprendemos a pescar e a caçar. Cartela e eu não saíamos mais da rede fazendo amor mais de dez vezes por dia. Certo dia fui procurar o que comer e descobri que a comunidade passava por privações. Nesta mesma data recusei pela primeira vez o bálsamo. Eles ficaram surpresos e se aborreceram comigo. (CANTO, 1995, p. 3).

Essa é, portanto, uma das muitas certezas e experiências relatadas pelo narrador de “O bálsamo”. Segundo seu relato, essa comunidade de albinos, cuja característica física principal é descrita como um olho na testa, vive isolada no meio da floresta, mantendo assim quase nenhum contato com estranhos.

Entretanto, apesar desse contato minguido com outros povos, certo dia os nativos receberam em suas terras a visita inesperada de alguns seres insólitos: os seres de túnicas de seda, cuja pele apresentava um tom “ouro-arroxeadado. Esses seres usavam túnicas azuis-turquesa de seda pura. Eram calvos” (CANTO, 1995, p. 1) e tinham um porte físico desajeitado, tendo em vista que eles possuíam alturas gigantescas em relação à estatura dos albinos.

Essa altura desproporcional entre nativos e estrangeiros agrega um caráter meramente simbólico, tencionando que o segundo tem a “estatura três vezes maior que o mais alto habitante da vila” (CANTO, 1995, p. 1). Essa representação acentuada que formata a altura do

estrangeiro simboliza no enredo da trama a ideia de imponência cultural, imagem construída pelo colonizador. Imponência cuja herança tem raízes históricas no eurocentrismo e que sempre, ou quase sempre, encontra-se orientada por concepções negativas, julgando-se que estas são geralmente apoiadas em pressupostos teóricos eugenistas¹ europeus.

Silvio Almeida diz, em *Racismo estrutural* (2019), que esses pressupostos se justificam a partir da esterilização de grupos étnicos, nos quais os indivíduos encontram-se discriminados por categorias. Assim, tais pressupostos têm como finalidade a segregação de povos, etnias, economia, cultura e regionalidade, haja vista que se sustentam em um viés classificatório, cuja finalidade é inferiorizar raças, costumes, crenças e hábitos de forma a demarcar uma relação de poder cultural e político entre naturais e estrangeiros.

Mas, como somos naturalmente tendenciosos a novidades, os albinos ficaram encantados com as discrepâncias físicas, culturais e, majoritariamente, com o óleo lenitivo rejuvenescedor e o brilho das vestes de seda azul-turquesa que os estranhos usavam. Desse modo, movidos pelo êxtase das novidades reluzentes, os nativos entregaram-se aos encantamentos de tais vestes.

Esse encantamento encontra a raiz de sua explicação na constituição do fio da veste de seda, formada a partir de uma fibra proteica obtida do casulo do bicho-da-seda. Por se tratar de uma matéria prima cara e com características macias e cintilantes, ela pode ter sido usada como estratégia de dominação, seduzindo, de forma imediata e precisa, o corpo que a contempla. Julga-se ainda que, uma vez que a palavra *seda* dá origem ao termo *sedativo*, ela agrega em si ideias que implicam em docilizar, acalmar, adormecer, tranquilizar, amaciar, amansar e amortecer. Logo, no conto não é só o óleo lenitivo que assume a funcionalidade de dispositivo de controle (AGAMBEN, 2009), mas também as vestes de seda.

Uma vez que a composição reluzente da seda dociliza e adormece, ela se institui junto ao corpo dos nativos como um dispositivo sedativo

¹ Termo cunhado por Francis Galton (1822-1911), cujo significado é o estudo dos agentes sob o controle social. Um controle que, segundo estudiosos, pode melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações – sejam elas físicas ou psicológicas. O movimento eugenista foi bastante polêmico, uma vez que tinha como fim validar a segregação hierárquica. Assim, ele agrega em si noções de seleção.

de cooptação da razão. Sendo assim, é sob essa ótica que a imponência da seda e a promessa de rejuvenescimento do corpo, com o uso contínuo do óleo, assumem no enredo do conto significados alegóricos que podem ou não ser analisados como verdades.

Ora, tal como o brilho, a seda é, por natureza, reluzente e ofuscante, principalmente a quem procura vislumbrá-la. Por conseguinte, estando os olhos dos albinos ofuscados por um complexo mecanismo cintilante, eles terminam por perder a capacidade real de visualizar com precisão os acontecimentos. E, como diz o velho adágio: nem tudo o que reluz é ouro.

Assim, tendo como base esse ditado, abre-se uma possibilidade na leitura do conto para se pensar na semelhança que assume o enredo de “O bálsamo” com outras tantas histórias, que se conhece ou se ouviu falar, dos velhos sistemas de colonização. Tempo-espaco onde o colonizador sempre tinha uma novidade, reluzente ou não, a oferecer ao nativo. Uma novidade que nomeamos de dispositivos, atentando que no dia a dia ela concorre para criar “verdades e subjetivações no corpo do sujeito” (FOUCAULT, 2015, p. 91).

Diz-se, portanto, que, no enredo, o lenitivo bálsamo e a seda, enquanto dispositivos, representam um sacramento naquela vila de albinos, ou seja, representam uma “verdade” utópica semelhante à ideia do Ovo de Colombo.² Verdades que, quando aplicadas aos corpos, “curariam nossas doenças e aliviaríamos nosso cansaço, principalmente, se aceitássemos a aplicação do bálsamo [...] ao redor dos olhos, pois sofríamos bastante com doenças oculares” (CANTO, 1995, p. 2).

Reforça-se, então, que são as promessas de sedução, sustentadas pela imagem de um corpo novo e rijo, que orientam a vida da comunidade daquela floresta, bem como também são elas que os ajudam a criar subjetivações no corpo dos nativos. Uma subjetivação que encontra sua justificativa no efeito lenitivo do óleo e no aspecto cintilante da seda, considerando que são estes dois elementos que modificam os costumes, os saberes, as verdades e, principalmente, os vigores sexuais dos albinos. Pois, segundo o narrador-personagem, o óleo era tão eficaz que ele e “Cartela, por exemplo, não [saíam] mais da rede, fazendo amor mais de

² Metáfora usada para dizer que tudo na vida é fácil de realizar, inclusive os eventos que se julgam impossíveis de realização.

dez vezes por dia”, enquanto “os outros foram ficando crianças e não davam mais conta do trabalho” (CANTO, 1995, p. 3).

Dada à fala do narrador, menciona-se que o óleo e as vestes executam uma governamentalidade³ na vida, no corpo, nas experiências, crenças e valores dos nativos. Como cita Foucault (2009), a governamentalidade tem como fim produzir verdades que controlam a liberdade do outro, criando, assim, a ilusão de que o corpo é livre.

Nesse sentido, fascinados pelo desejo de liberdade, os nativos se deixam cativar pelas ideias de um projeto estrangeiro de sedução, domesticação e rejuvenescimento, fato que equivale a uma sujeição. E, como se tratava de “uma população de velhos fadados ao esquecimento e ao desaparecimento” (CANTO, 1995, p. 2), os albinos, seduzidos pelas promessas de cura, acatam o lenitivo para alentar suas dores, seus cansaços e, assim, tornarem-se mais ágeis para o trabalho e para a vida.

Dessa forma, à medida que os dias iam passando na floresta, os anciões da vila de albinos iam ficando cada vez mais novos. No entanto, não eram somente os albinos que se transformavam, mas também a aparência dócil dos estrangeiros. Ao mesmo tempo em que os nativos solicitavam de volta suas rugas, crenças e saberes, os seres de túnicas de seda assumiam novas práticas. Agora, viviam eles “embrenhados na selva e passavam a produzir produtos, com os regatões que, esporadicamente, apareciam no rio de nosso lugar” (CANTO, 1995, p. 4).

E foi assim também que, em um belo dia de sol, os nativos acordaram e perceberam que os rituais, a cultura e os saberes da comunidade encontravam-se fragilizados com a aplicação do bálsamo em seus corpos, tendo em vista que eles não sabiam mais como pescar. Uma vez despertados do encantamento da sedução, os albinos recusaram “pela primeira vez o bálsamo [...]. Recusamos nas semanas seguintes e exigimos a devolução de nossas rugas” (CANTO, 1995, p. 3).

Essa recusa custou caro aos albinos. Ao resistirem ao lenitivo, os estrangeiros passaram a “nos tratar duramente com olhares faiscantes. Percebi que eles estavam diminuindo. E cada vez que eu os iluminava com a lamparina percebia que seus rostos estavam cada vez mais descorados e feios” (CANTO, 1995, p. 4).

³ Esse termo refere-se a um neologismo foucaultiano, usado para se refletir como as tecnologias operam no sistema capitalista.

Sugerimos que esse novo desenho que se desnuda na face do estrangeiro representa uma mudança de perspectiva na vida dos nativos, haja vista que essa nova imagem, ou seja, esse novo olhar, se orienta a partir de dois eixos: da concepção de belo para a ideia de “descorados e feios”. Portanto, exprime a vigência dessa fisionomia um jogo de falsa aparência e sedução, uma vez que essa mudança equivale a uma retomada da razão, no qual a face do estranho é desnudada.

Metaforicamente, diremos que esse jogo de falsa aparência e sedução equivale à velha relação de troca de especiarias, que se dava entre colonizado e colonizador, considerando que tal prática se efetuava a partir do mecanismo do famoso aforismo: toma lá dá cá. Nesse sentido, o que se configura diante deste evento é uma quebra de contrato, mas é também uma ação de profanação aos mecanismos de sedução, usados pelo estrangeiro unicamente para dominar o nativo.

Nesse contexto, menciona-se que, enquanto os corpos dos nativos permaneciam inebriados pelo efeito do bálsamo, as especiarias, como ervas aromáticas, condimentos, óleo de andiroba⁴ e leite da castanha-do-pará ou castanha do Brasil⁵ (elementos ricos em propriedades cosméticas, culinárias e medicinais), eram dadas rigorosamente aos insólitos.

Mas, como nenhum sono é eterno, um belo dia os homens de um olho só acordaram e deixaram de seguir as ordens dos seres de túnicas de seda azul-turquesa, exigindo destes suas vidas de volta. Sabendo os insólitos que não tinha mais como ludibriar os albinos, firmaram acordos e propostas para retirarem-se da floresta, uma vez que os nativos exigiam que eles partissem imediatamente do local.

Essa exigência representa no conto uma emancipação, isto é, um ato de resistência e de rompimento de contrato, cujo estabelecimento resultou da força de governabilidade e da sedução dos seres de túnicas de seda. Assim, romper com as exigências de entregar especiarias aos estranhos implica, simbolicamente, tapar os ouvidos para não se encantar com o canto sedutor da seria. Implica, ainda, acordar de um sono profundo.

Consequentemente, se os albinos acordaram é porque dormiam. O verbo *dormir* agrega em si o significado de acalmar, tranquilizar, ou seja, dormir é uma forma de morrer, pois morrer é cair no sono – termo latino

⁴ Planta fitoterápica conhecida, principalmente, por seus benefícios ao corpo.

⁵ Semente do mesmo grupo das nozes, amêndoas e outras oleaginosas.

somnus. Dormir, então, é dispor-se a sonhar em morte, haja vista que o sujeito entra em um estado ordinário de inconsciência quando adormece.

Diante disso, ao usar o bálsamo, os albinos adormecem e perdem, ainda que temporariamente, suas atividades perceptivo-sensoriais de decisões e de resistência. Portanto, dizer não ao uso do bálsamo e ao brilho reluzente da seda é acordar, colocar o corpo em estado de vigília, uma vez que vigiar é perceber a si e ao outro.

De posse dessa vigília, os albinos puderam visualizar na corporeidade dos insólitos “a incessante mudança na pele [...] a perda da verve que tanto os encantara quando chegaram” (CANTO, 1995, p. 4). Contudo, entende-se que essa mudança incessante exibida na pele dos estranhos sempre esteve presente neles. Ela apenas encontrava-se velada, aos olhos dos albinos, pela sedução do bálsamo e pelo brilho da seda. Somente no momento em que o contrato é interrompido, ou seja, no momento em que os albinos retomam a razão, é que eles conseguem olhar com clareza aquilo que se encontrava furtivo pelos efeitos incandescentes das encantadoras e luminosas promessas do óleo e do brilho da seda.

Considerando que toda e qualquer luminosidade concorre para tornar a visão imperceptível, alega-se que a incandescência do dispositivo seda terminou por inviabilizar, aos albinos, uma visão precisa sobre os “reais” acontecimentos – firmados no interior do contrato. E, como nem sempre se consegue ler, com precisão e liberdade, as entrelinhas que orientam as regras dos acordos, aceitá-las, sem uma devida leitura, é colocar em risco a liberdade, algo caro para ser reconquistado, principalmente quando se expõe o corpo às intenções do Outro, dado que toda intenção equivale a um plano.

No entanto, embora os contratos sejam passíveis de quebra de acordos, rompê-los pode custar caro. Mediante a isso é que os albinos, ao romperem com as regras do pacto, veem-se obrigado a reembolsar, rigorosamente, os seres de túnica de seda com “75% de toda produção de azeite de andiroba, e o mesmo percentual de coleta de castanha de toda safra” (CANTO, 1995, p. 6).

O preço da liberdade dos nativos custou, portanto, 75% de toda a produção da comunidade e, como enuncia Frantz Fanon em *Os condenados da terra* (2005), não existe liberdade sem resistência. Assim, somente depois de dizermos não ao bálsamo, depois de dizer não à seda, chegamos enfim ao rompimento do contrato. Foi depois de toda essa luta que os estrangeiros “se preparam para partir. E esse dia, aliás, essa

noite chegou [...] subiram as escadas e um a um mergulhou no líquido oleoso [...] E o perfume do bálsamo infestou a floresta por três dias e três noites” (CANTO, 1995, p. 8).

Da mesma forma como chegaram “esses estranhos vampiros”, num determinado anoitecer, sem que ninguém soubesse de onde vinham, também sumiram no meio da noite. Numa “grossa fumaça de cheiro agradável que se espalhou por toda a região” (CANTO, 1995, p. 8). Simplesmente sumiram da floresta. Sumiram. E nunca mais se ouviu falar sobre eles.

3 Desejo de governabilidade

Em “O bálsamo”, o sentimento de governabilidade equivale ao mesmo sentimento de controle que se articula no interior dos sistemas econômico-políticos. Desse modo, “O bálsamo”, longe de ser apenas uma narrativa fantástica, poderá ser também uma metáfora coletiva, se considerarmos que a narrativa sustenta seu enredo a partir de questões que comumente envolvem o universo amazônico. Universo esse sobre o qual se tornou comum ouvir histórias que têm como figurantes fazendeiros, estrangeiros, poceiros e nativos. Assim, ainda que essa narrativa agregue em si elementos sobrenaturais, ela se constituiu, principalmente, a partir de elementos que podem ser aceitos “naturalmente” na sociedade como verdades: interesse estrangeiro na biodiversidade da mata, controle do Outro, valores econômicos e culturais.

A partir disso pode-se afirmar que existe, portanto, um saber político-social na representação do enredo. Um saber que esquematiza e valida histórias de uma região, tendo em vista que o modo como se encontra narrada a história entre albinos e estranhos – no interior do conto – abre perspectivas para que o leitor possa teorizar esquemas de racionalidade na feitura da representação narrativa.

Essa racionalidade termina por representar um desejo de governabilidade, cujo fim é regular e manipular saberes, regiões e até a biologicidade do sujeito. Atentando que o uso cotidiano do óleo no corpo dos albinos e, de forma específica, no corpo do personagem Beneli, apresenta-se como um mecanismo biológico de manipulação, cuja finalidade é reduzir o corpo adulto à forma infantil.

Assim, o que se estabelece na regressão dos albinos – de velhos para criança – é a tentativa de dominar a alteridade do Outro. Pois, se

considerarmos que o signo *reduzir* implica semanticamente perder, emitiremos que, uma vez realizada a regressão, o estrangeiro transporta para si o direito de falar pelo nativo. Igualmente, emite-se que se admitirmos que a infância encontra-se relacionada à inépcia da fala, ver-se-á que a subtração do corpo de Beneli representa a incapacidade da razão e da expressão linguística da comunidade, dado ao uso do sedativo bálsamo.

Diante disso, infere-se: efetivada a regressão corporal e linguística da comunidade dos homens de um olho só na testa, o adulto-estrangeiro assume e requer para si não somente a missão de tradutor dos nativos, mas também de administrador da floresta, seja no comando e domínio da biodiversidade, seja diante dos saberes da comunidade.

Há, portanto, no interior do enredo, uma representação metafórica que insinua uma tática de poder e dominação, cuja finalidade é, principalmente, o corpo, já que é ele o receptor das subjetivações. Daí a necessidade de se refletir na leitura do conto a relação entre o dispositivo (sedução) e a noção de governabilidade. Pois, sendo o “dispositivo uma máquina de produzir subjetivações” (AGAMBEN, 2009, p. 34), é ele, naturalmente, uma máquina de viabilizar governabilidade. De modo semelhante, dir-se-á, então, que o desejo de governabilidade que aparece em “O bálsamo” orienta-se a partir de uma cultura de poder reguladora, cuja função é dominar e docilizar corpos.

Se partirmos das categorias foucaultianas que versam sobre a relação entre poder saber e verdades, veremos que, diante dessas categorias, o corpo assume um papel de protagonista, uma vez que ele se encontra na esteira da “norma e da disciplina” (FOUCAULT, 2014). Nessas condições, esboça-se: no enredo os elementos corpo, vontades e desejos encontram-se docilmente disciplinados para produzir saber (conhecimentos medicinais, culinários e ecológicos) ao estranho. Na trama, esse estranho constitui-se como uma ameaça cultural, econômica, política e até biológica, dadas as mutações realizadas no corpo de Beneli pela aplicação cotidiana do bálsamo. Nesse sentido, consequentemente, os insólitos exercem sobre a comunidade um poder soberano, cuja instância, como diz Foucault, é capaz de determinar e traçar o ténue da vida protegida e da vida exposta à morte.

Reforça-se, assim, que a comunidade dos homens de um olho só é representada no conto a partir de uma rede, onde se encontram imbricados saber, verdades e poder. Ainda que de forma limitada, esse poder também

se encontra na mão do nativo, pois é a partir do conhecimento natural que a comunidade albina detém que se realiza a troca de iguarias amazônicas pelo lenitivo bálsamo, cuja promessa é o rejuvenescimento do corpo.

Nesse sentido, o que está em jogo nesta rede de relações é a sedução e, principalmente, as riquezas naturais que o nativo possui. E, uma vez que a relação entre albinos e estrangeiros se efetiva a partir do mecanismo da troca, insinua-se dizer que esse poder, ainda que de forma diferente, encontra-se na mão de ambos, nativo e estrangeiro, visto que tanto um quanto o outro têm algo a oferecer para consolidar o mecanismo da dívida. O segundo oferece cura e juventude àquela comunidade, formada majoritariamente por pessoas idosas, enquanto que o primeiro oferece as iguarias da floresta e o seu corpo, tomado pelo estrangeiro como experimento.

Estando o corpo posto a experiências, situa-se ele como objeto de um possível conhecimento. Isso porque, ao fazer uso do lenitivo óleo, a corporeidade é tomada como experimento de especulação e conhecimento para o estrangeiro. Portanto, é assim que a vida dos seres de um olho só na testa é posta no centro do cálculo de interesses estrangeiros. Um cálculo no qual se encontram em jogo verdades que podem ou não servir a estruturas políticas e econômicas e que visam uma regulamentação social, cultural e individual de grupos ditos “menores”.

Essas verdades agregam condições de mobilidade coletiva que podem tanto traçar ou alterar caminhos como podem também ajudar a modificar um conjunto de práticas da comunidade, haja vista que são elas usadas pelos seres de túnicas seda azul-turquesa como dispositivos de sedução. Um dispositivo que é diuturnamente aplicado, em forma de óleo, nos corpos e ao redor dos olhos dos albinos, tornando-se, então, norma e controle, o que permite a transmutação biológica dos nativos (de velhos para criança e, radicalmente, para feto).

Esta manipulação biológica realizada nos corpos e vigos físicos dos nativos assemelha-se aos mecanismos de poder que se executam no seio da biopolítica. Poder que legisla sobre a vida e sobre a morte do indivíduo, considerando que, no interior da governança deste poder, o homem é visto como “um ser animal, em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente” (AGAMBEN, 2010, p. 11). Deste modo, é sob a concepção de governabilidade que se intui dizer que, no enredo do conto, o corpo dos nativos, uma vez adormecido pelos rituais de sedução dos estrangeiros, torna-se permissível à manipulação genética.

Convoca-se mais uma vez a manipulação biológica efetuada no corpo de Beneli, personagem que “morreu feto, cabeçudo e transparente” (CANTO, 1995, p. 4), cuja representação genética abre condições para se pensar na “categoria da catástrofe” (AGAMBEN, 2004, p. 56). É possível alegar que, diante da brusca regressão da forma adulta para a forma fetal, o corpo do personagem encontrou-se bruscamente submetido a um desvio catastrófico de evolução. Isso porque, uma vez estando este corpo no estágio de feto (cabeçudo e transparente), ele adquire uma sinuosidade de fossilização, ou seja, de estagnação. E, como aponta Agamben em *Estado de exceção* (2004), a catástrofe por si só é regressiva e imobilizadora, uma vez que ela concorre para uma vida nua, isto é, politicamente *matável*.

Assim, no enredo do conto a catástrofe se inscreve na vida dos nativos como um acontecimento social, cultural e, principalmente, biológico, cujas proporções desenham-se na vida dos personagens de maneira colossal, haja vista que:

A droga que nos punha ao deitarmos para dormir lenifica o corpo e alma. Na realidade era um óleo tão suave e perfumado que nossos sonhos desconexos passaram a ser coloridos. Acordávamos sempre dispostos ao trabalho. Percorriamos léguas dentro da floresta para coletar castanhas e extrair azeite de andiroba. O perigo rondante não nos intimidava mais. Ficamos destemidos. (CANTO, 1995, p. 1).

Antes da chegada dos insólitos na floresta, encontravam-se os nativos diante de uma vida natural, que não era, até então, radicalmente politizada. Desse modo, é a estratégia do uso do óleo sedativo que faz com que os corpos da comunidade entrem numa zona de vida nua, que se efetiva quando há estratégias políticas que ditam e legislam sobre a vida e a morte do Outro.

Dessa forma, a vida natural dos nativos, ou seja, “a *zoé*, termo grego que exprime o simples fato de viver comum a todos os seres vivos” (AGAMBEN, 2010, p. 16), encontra-se manipulada pelas estratégias de poder e saber dos seres de túnica de seda sobre os homens de um olho só na testa. Pois, no momento em que os estrangeiros usam os dispositivos bálsamo e seda para politizar a vida da comunidade, os albinos perdem a vida natural e, por conseguinte, perdem o seu estado de direito de pescar, de inventar e de envelhecer – processo natural da vida.

Nesse contexto, questiona-se: o que implica essa radicalização de perdas de habilidades físicas, culturais e sociais, senão numa catástrofe? Ora, o ciclo natural da vida é nascer, crescer e morrer. Uma vez alterada essa lógica, o corpo torna-se facilmente dizimado, uma vez que se concretiza uma involução do processo natural da vida.

Mas, como na vida dos nativos nem tudo são flores, às vezes é preciso resistir à tentação deleitosa dos dispositivos, principalmente quando se apresentam com a incandescência da seda ou como um canto amoroso de homens vestidos à moda azul-turquesa. Tais homens, embora não tenham a divindade sonora das sereias, usam de discursos e práticas sedativas buscando acolher para si determinadas aprendizagens e iguarias. E essas iguarias, quando não se acham e nem nascem nas profundezas dos mares, se dão no interior de ilhotas e florestas.

Assim, foi recusando a aplicação do lenitivo em seus corpos que os nativos se abriram a novas perspectivas. E, como não há sacrifício sem ritos, um dia os albinos, ao passar pelo ritual da proficuidade do bálsamo, passaram a enxergar naquela seda sedutora comportamentos que outrora não percebiam.

Essa mudança de perspectiva, que nomeamos de resistência, faz com que os nativos vejam com clareza que os insólitos são, na verdade, “estranhos vampiros” (CANTO, 1995, p. 8). Portanto, é a resistência que elucida a verdade, até então fugidia àquela comunidade de albinos. É a articulação, advinda do ato de resistir, que proporciona aos homens de um olho só na testa a reconquista da liberdade regional, política, econômica e física da floresta narrativa de “O bálsamo”. Nesse sentido é que se optou pela nomenclatura corpos amazônicos “quase” seduzidos, uma vez que os nativos – envaidecidos pelas promessas de rejuvenescimento – terminaram por resistir às verdades dos lenitivos.

Dado o exposto, enuncia-se que é fundamentada nas possibilidades da eventualidade da criação literária, na qual tudo pode ser imaginado ou testemunhado, que pronunciamos: tudo aquilo que se encontra posto na alegoria de “O bálsamo” conflui para a representação do desejo de governabilidade. Desejo cujo fim é seduzir para seguidamente gerenciar o Outro. Entretanto, deve-se deixar aqui registrado que quando se expõe o outro a um amortecimento, no qual o fim é o aprisionamento infantil, temos, talvez, aquilo que Agamben (2017) nomeia em suas categorias de *homo sacer*, ou seja, vida sagrada, porém, facilmente eliminada.

Considerações finais

Os eventos, ora mencionados, foram pensados a partir da noção simbólica de poder, saber, sedução e controle, na qual o alvo da manipulação é o corpo. Julgamos que quando se submete o sujeito a hibernar sob um efeito sedativo, o corpo perde a sua capacidade natural de reação e razão, deixando, assim, de ser livre. Daí dizermos, no decorrer do artigo, que as alegorias óleo e seda assumem uma dimensão política de governabilidade, cujo fim é o assujeitamento dos albinos.

Para cumprir o que estabelecemos na introdução, procuramos mostrar como o termo *bálsamo* apresenta, ainda que metaforicamente, correspondências com as categorias de poder, saber, corpo e dispositivo. Nesse caso, expõe-se como apreciação particular que a dimensão narrativa deste conto se cruza com tantas outras histórias que ajudam ou que ajudaram, através do tempo-espço, a constituir o testemunho ou, talvez, o imaginário da relação entre colonizador e colonizado. Assim, quem sabe não represente esta trama uma coletividade de vozes? Se considerarmos que o texto literário é um vetor de recepção e de ressignificação, podemos imaginar que o modo como se articulam determinados eventos no interior de uma escrita literária aflui para expressar, ainda que de forma figurada, ideias e testemunhos que sugerem uma pluralidade de eventos: vidas, tempos, espaço amazônico, albinos, estrangeiros, corpos, domínio e liberdade.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos: homo sacer*. Tradução de Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.
- ALMEIDA, Silvio Luiz. *Racismo estrutural*. Coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Pólen, 2019.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

CANTO, Fernando. *O bálsamo e outros contos insanos*. Belém: Editora UFPA, 1995.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. (Coleção Cultura, v. 2).

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Organização de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia Maria Pereira. Aspecto do realismo maravilhoso em “O bálsamo” de Fernando Canto. *Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, n. 19, p. 43-54, 2002.

Recebido em: 24 de setembro de 2019.

Aprovado em: 25 de fevereiro de 2020.



**“Yo no sabía si amaba más al puente o al río”:
torções ontoepistemológicas em José María Arguedas**

***“I Didn’t Know If I Loved More the Bridge or the River”:
Ontoepistemological Twists on José María Arguedas***

Chryslen Mayra Barbosa Gonçalves

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

chryslenmayra@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6800-5073>

Resumo: A proposta aqui apresentada é proveniente de algumas tensões possibilitadas pela leitura de José María Arguedas, aos 50 anos de sua morte, a partir dos debates de autores da “virada ontológica” e do “giro epistemológico” na produção do conhecimento antropológico. Neste sentido, retomo o livro *Los Ríos Profundos* (1958) de Arguedas e coloco em diálogo com preocupações acerca dos *Earth Beings*. Tomo, também, a metáfora do *Pachachaca* de Rômulo Monte Alto (2011) e as inquietações epistemológicas, portanto políticas, da teoria crítica anticolonial latino-americana, em especial a categoria *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui. Meu objetivo, deste modo, é evidenciar as ressonâncias entre as preocupações ontoepistemológicas (DE LA CADENA, 2015) da antropologia com a produção de uma narrativa literária arguediana.

Palavras-chave: antropologia; ontoepistemologias; literatura; José María Arguedas.

Abstract: The proposal presented here stems from some tensions made possible by the reading of José María Arguedas at the 50 years of his death, from the debates of authors of the “ontological turn” and the “epistemological turn” in the production of anthropological knowledge. In this sense, I return to the book *Los Ríos Profundos* (1958) by Arguedas and put in dialogue with concerns about Earth Beings. I also take the metaphor of Rômulo Monte Alto’s *Pachachaca* (2011) and the epistemological, therefore political, concerns of Latin American anticolonial critical theory, in particular Silvia Rivera Cusicanqui’s *ch'ixi* category. My goal, therefore, is to highlight the resonances

between anthropology's on-epistemological concerns (DE LA CADENA, 2015) with the production of an arguedian literary narrative.

Keywords: anthropology; ontoepistemologies; literature; Jose Maria Arguedas.

Apresentação

*Soy la herida que no cicatriza,
la pequeña piedra solar: si me
rozas, el mundo se incendia.*

Octavio Paz

Aos 50 anos da morte de José María Arguedas (1911-1969), a questão da relação entre seus escritos literários e antropológicos aparece com força no debate das duas áreas. No Brasil, o debate dos trabalhos de Arguedas aconteceu especialmente na área dos estudos literários. Uma expressão atual foi o *III Colóquio Brasileiro de Estudos Andinos* que aconteceu na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2019. Este artigo é fruto de diálogos neste espaço, bem como das problemáticas apresentadas na disciplina de Debates Contemporâneos em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

O problema que tentarei evidenciar nestas poucas páginas é a proposta de um exercício de leitura antropológica do livro *Los Ríos Profundos* (1958), de José María Arguedas, à luz dos questionamentos levantados tanto por autores da chamada “virada ontológica”, quanto por autores mais afins ao “giro epistemológico”. Compreendo, assim, os trabalhos literários e antropológicos de José María Arguedas como uma intersecção importante entre as duas áreas, porque o autor sustenta elementos antropológicos em seus textos literários, bem como elementos literários em seus trabalhos antropológicos.

Para tal, amparada pela perspectiva de Eduardo Restrepo (2016) de que a produção de um sujeito perpassa suas experiências subjetivas e a própria corporalidade, apresento um pouco da trajetória de Arguedas e alguns debates acerca da sua produção narrativa.

José María Arguedas, nascido em Andahuaylas, Peru (1911), filho do advogado Víctor Manuel Arguedas Arellano e Victoria Altamiro Navarro, foi um antropólogo, contista e romancista peruano, muitas

vezes lido como indigenista, mas que revolucionou as narrativas acerca das populações indígenas no Peru. Arguedas ficou órfão de mãe aos três anos de idade e foi levado para viver com a madrastra em uma fazenda na comunidade de Puquio.¹ Renegado por esta e com a ausência do pai que viajava em busca de trabalhos, foi enviado para viver entre os indígenas (quéchuas) serventes da fazenda, comendo de suas comidas, vestindo suas roupas e, sobretudo, falando sua língua:

Mas algo de triste e poderoso ao mesmo tempo deve ter o consolo que aqueles que sofrem dão aos que sofrem mais, e duas coisas permaneceram em minha natureza muito solidamente desde que aprendi a falar: a ternura e o amor sem limites dos índios, o amor que eles têm entre si e têm à natureza, às montanhas, aos rios, aos pássaros.² (ARGUEDAS, 1992 [1965], p. 7, tradução minha).

Foi alfabetizado em quéchua, participou de *cabildos* nos *ayllus*³ de Puquio, compreendendo esta forma de organização comunitária e construindo figuras que seriam determinantes, mais tarde, na construção de sua literatura. As canções, os mitos quéchuas, os cenários andinos *mancharam*⁴ as produções literárias e antropológicas de Arguedas até o dia de seu suicídio. Já adulto, seus estudos em Antropologia o aproximaram dos escritos de José Carlos Mariátegui e de um socialismo latino-americano, chegando a afirmar que o socialismo não matou nele o “mágico”, elemento que o vinculava aos quéchuas.

¹ Sobre esta comunidade, Arguedas publicou em 1941 o romance *Yawar Fiesta* (do quéchua, “festa de sangue”). Este romance insere Arguedas no movimento indigenista peruano, pela preocupação em representar os cenários indígenas daquela época, no entanto foge dos pressupostos paternalistas e assimilacionistas da literatura indigenista peruana.

² “Pero algo de triste y de poderoso al mismo tiempo debe tener el consuelo que los que sufren dan a los que sufren más, y quedaron en mi naturaleza dos cosas muy sólidamente desde que aprendí a hablar: la ternura y el amor sin límites de los indios, el amor que se tienen entre ellos mismos y le tienen a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves.”

³ Comunidades indígenas andinas, especialmente das etnias Quéchua e Aymara. O *ayllu* é uma forma de organização territorial, social e política comunitarista.

⁴ Esta categoria será apresentada mais adiante com o trabalho de Silvia Rivera Cusicanqui. Antecipo aqui, que as *manchas* são constitutivas de um conflito que não se soluciona entre características distintivas, longe de qualquer leitura harmônica de uma escrita “mestiça”.

Um tema que cruzou boa parte da produção literária e antropológica de José María Arguedas foi o da tradução, uma vez que seus primeiros trabalhos, *Agua* (1935) e *Yawar Fiesta* (1941), carregavam problemas, segundo Arguedas, na tradução do quéchua para o castelhano na forma, nas palavras e nos sentidos que apresentava. A tradução vinha acompanhada pelo “problema da universalidade”, que perpassa os trabalhos de Arguedas, e gera críticas, como a do escritor Julio Cortázar (1967), que o caracterizou como provinciano. Nas palavras de Arguedas, a universalidade sai dos parâmetros aos quais Cortázar a inseria e transforma-se em um exercício de: “Realizar-se, traduzir-se, transformar em torrente diáfana e legítima a língua que parece alheia; comunicar à língua quase estrangeira a matéria do nosso espírito. Essa é a dura, a difícil questão”⁵ (ARGUEDAS, 2009 [1950], p. 157, tradução minha). Arguedas chamava a atenção para a urgência de repensar o que naquele momento era considerado universal e provincial, sustentando a necessidade política de um diálogo, que não necessariamente tome como base os termos da escrita dominante. Como aponta Macedonio Broncano Villafán (2011), Arguedas “cria um código estritamente literário para expressar em espanhol o que o homem andino diz em quéchua”⁶ (VILLAFÁN, 2011, p. 72, tradução minha). Em um texto de 1950, Arguedas explica:

Em que idioma os índios devem ser levados a falar na literatura? Para os bilíngues, para aqueles que aprenderam a falar quéchua, é subitamente impossível fazê-los falar espanhol; Por outro lado, quem não os conhece desde a infância, através de uma experiência profunda, talvez possa concebê-los se expressando em espanhol. Resolvi o problema criando um espanhol especial para eles, que depois foi usado com horrível exagero em trabalhos alheios. Mas os índios não falam naquele castelhano nem com os de língua espanhola, muito menos entre eles! É uma ficção. Os índios falam quéchua. Toda a serra do sul e do centro, com exceção de algumas cidades, são totalmente falantes de quéchua. Quem vai de outras regiões para residir nas aldeias e comunidades do sul precisa

⁵ “Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. Esa es la dura, la difícil cuestión.”

⁶ “crea un código estrictamente literario para expresar en español lo que el hombre andino lo dice en quechua.”

aprender quéchua; é uma necessidade inevitável. Portanto, é falso e horrendo apresentar os índios falando o espanhol dos servos quéchuas acostumados a capital. Eu, agora, depois de dezoito anos de esforços, estou tentando uma tradução em espanhol dos diálogos dos índios. A primeira solução foi criar uma linguagem para eles com base nas palavras castelhanas incorporadas ao quéchua e ao elementar castelhano que alguns índios conhecem em “suas próprias aldeias”. O romance realista aparentemente não tinha outro caminho.⁷ (ARGUEDAS, 2009 [1950], p. 159, tradução minha).

Para o autor, o que “solucionou o problema” da linguagem – ou chegou mais perto disso – foi a novela publicada em 1958 com o título: *Los Ríos Profundos*.

Em 1965, uma mesa redonda foi organizada entre literatos e cientistas sociais para discutir o livro *Todas las Sangres* (1964), de José María Arguedas. O *Instituto de Estudios Peruanos*, recém-formado IEP, tinha como integrantes os sociólogos Aníbal Quijano e Henri Favre. Atribuindo a Arguedas o selo de uma “literatura nacional”, a crítica voltava-se ao caráter testemunhal da tarefa literária de Arguedas, bem como a uma suposta falta de metodologia e teoria no fazer antropológico, ao executá-lo a partir de uma perspectiva, segundo eles, também testemunhal. Para Fermín Pino Días (2004), dos presentes na mesa

⁷ “¿En qué idioma se debía hacer hablar a los indios en la literatura? para el bilingüe, para quien aprendió a hablar en quechua, resulta imposible, de pronto, hacerlos hablar en castellano; en cambio quien no los conoce a través de la niñez, de la experiencia profunda, puede quizá concebirlos expresándose en castellano. Yo resolví el problema creándoles un lenguaje castellano especial, que después ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos. ¡Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua española, ni mucho menos entre ellos! Es una ficción. Los indios hablan en quechua. Toda la sierra del sur y del centro, con excepción de algunas ciudades, es de habla quechua total. Los que van de otras regiones a residir en las aldeas y pueblos del sur tienen que aprender el quechua; es una necesidad ineludible. Es, pues, falso y horrendo, presentar a los indios hablando en el castellano de los sirvientes quechuas aclimatados en la capital. Yo, ahora, tras dieciocho años de esfuerzos, estoy intentando una traducción castellana de los diálogos de los indios. La primera solución fue la de crearles un lenguaje sobre el fundamento de las palabras castellanas incorporadas al quechua y el elemental castellano que alcanzan a saber algunos indios en ‘sus propias aldeas’. La novela realista al parecer, no tenía otro camino.”

sobre Arguedas, apenas Alberto Escobar analisou a obra *Todas las Sangres* tomando como base a trajetória e os interesses do autor, de uma transformação dos referentes de sua escrita em direção aos interesses indígenas e não somente uma análise das convicções próprias frente aos problemas da heterogeneidade nacional. O grande problema encontrado no trabalho de Arguedas pelos *expertos* presentes na mesa era a inter-relação entre Antropologia e Literatura.

No dia 02 de dezembro de 1969, José María Arguedas se suicidou na cidade de Lima, nas dependências da Universidad Agraria de la Molina. Alguns autores associam sua morte à mesa do IEP (PINO DÍAS, 2004); outros, como o próprio Vargas Llosa, à posição do autor entre dois mundos, irreconciliáveis. Utilizo aqui a memória da morte de Arguedas não como fim, mas como fio condutor para pensar as feridas ainda presentes, que jorram sangue, essa “herida que no cicatriza” (“ferida que não cicatriza”), como disse Octavio Paz.

Los Ríos Profundos (Uku Mayu)

Los Ríos Profundos (do quéchua *Uku Mayu*) é uma das obras literárias de José María Arguedas, tendo sido publicada pela primeira vez no ano de 1958,⁸ e conta a história de um menino de quatorze anos, Ernesto, que percorre um caminho junto ao pai até a comunidade de Abancay,⁹ onde fica em um internato, enquanto o pai viaja em busca de trabalhos para mantê-los.

Vou começar por onde eu quero chegar, com alguns fragmentos do livro de Arguedas que me chamaram a atenção e excertos que lançam mão de uma proximidade existente entre os seres “humanos” e “não humanos”. Em um primeiro momento, ao passarem pela cidade de Cuzco, Ernesto se encanta pelos muros incaicos:

Eram maiores e mais estranhas do que ele imaginara as pedras do muro inca; fervendo sobre o segundo piso encrustado que pelo lado da rua estreita era cego. Lembrei-me, então, das canções quéchuas que repetem uma frase patética constante: “yawar

⁸ Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, por isso as perspectivas do narrador estão vinculadas às do personagem Ernesto.

⁹ Cidade localizada na serra peruana, centro sul do país, a mais de 2000 metro acima do nível do mar e às margens do rio Pachachaca.

mayu”, rio de sangue; “Yawar unu”, água ensanguentada; “puk’tik ‘yawar k’ocha”, lago de sangue fervente; “Yawar wek’e”, lágrimas de sangue. Não se pode dizer “yawar rumi”, pedra de sangue, ou “puk’tik ‘yawar rumi”, pedra de sangue fervente? O muro está estático, mas fervia em todas as suas linhas e a superfície estava mudando, como a dos rios no verão, que têm um pico como esse, em direção ao centro do fluxo, que é a área mais temível, a mais poderosa. Os índios chamam esses rios turvos de “yawar mayu” porque mostram um brilho em movimento com o sol, semelhante ao do sangue. Eles também chamam de “yawar mayu” o tempo violento das danças guerreiras, o momento em que os dançarinos lutam.

– Puk’tik’yawar rumi – exclamei em frente ao muro, em voz alta.¹⁰ (ARGUEDAS, 1958, p. 6, grifo meu, tradução minha).

Quando constata a voz dos muros em Cuzco, Ernesto se direciona ao pai e diz: “Papá – disse – cada pedra fala. Esperemos um momento”¹¹ (ARGUEDAS, 1958, p. 7, tradução minha). Diante das negativas do pai frente ao que ele chama de uma “confusão” na cabeça de Ernesto, o menino complementa: “– Cada pedra é diferente. Não estão cortadas. Estão em movimento”¹² (ARGUEDAS, 1958, p. 7, tradução minha).

Em narrativas de Ernesto sobre o lugar que se torna sua nova casa, na comunidade de Abancay, ele relata:

¹⁰ “Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: ‘yawar mayu’, río de sangre; ‘yawar unu’, agua sangrienta; ‘puk’tik’ yawar k’ocha’, lago de sangre que hierve; ‘yawar wek’e’, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse ‘yawar rumi’, piedra de sangre, o ‘puk’tik’ yawar rumi’, piedra de sangre hirviente? Está estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman ‘yawar mayu’ a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman ‘yawar mayu’ al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan.

– Puk’tik’yawar rumi – exclamé frente al muro, en voz alta.”

¹¹ “Papá – le dije – cada piedra habla, Esperemos un instante.”

¹² “Cada piedra es diferente. No están cortadas. Se están moviendo.”

Eu não sabia se amava mais a ponte ou o rio. Mas ambos limpavam minha alma, inundaram-na com fortaleza e sonhos heróicos. Todas as imagens tristes, as dúvidas e as más lembranças foram apagadas da minha mente.

E assim, renovado, retornei ao meu ser, voltei à comunidade; Subi a ladeira assustadora com passos firmes. Eu estava conversando mentalmente com meus velhos amigos distantes: Don Maywa, Don Demetrio Pumaylly, Don Pedro Kokchi... que me criaram, que fizeram meu coração ser parecido com o deles.¹³ (ARGUEDAS, 1958, p. 50, tradução minha).

Refiro-me ao fim do capítulo “Puente sobre el mundo”, no qual o narrador apresenta sua afinidade com o rio, tanto a partir de uma relação direta com suas águas e correntezas, quanto a partir de diálogos que estabelecia com este, compartilhando uma vontade de movimentar-se: “Como você, rio Pachachaca! Lindo cavalo de crina brilhante, imparável e permanente, marchando no caminho mais profundo da terra!”¹⁴ (ARGUEDAS, 1958, p. 51, tradução minha). Em uma passagem, Ernesto debate com o amigo Peluca sobre a possibilidade da vida das águas:

- El agua es muerta, “Peluca”? Crees?
 - Otra cosa es.
 - Si no es muerta sería mejor que llevaran mi cuerpo al Pachachaca. Quizá el río me criaría en algún bosque, o debajo del agua, en los remansos. No crees? – le pregunté.
 - Si fueras mujer, quizás. “Disvarías”.
 - Pero no soy como tú. Quizás me llevaría lejos, adentro de la montaña; quizá me convertiría en un pato negro o en un pez que come arena.
- (ARGUEDAS, 1958, p. 163).

¹³ “Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos.

Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo; subía la temible cuesta con pasos firmes. Iba conversando mentalmente con mis viejos amigos lejanos: don Maywa, don Demetrio Pumaylly, don Pedro Kokchi... que me criaron, que hicieron mi corazón semejante al suyo.”

¹⁴ “Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!.”

O narrador evidencia muitas vezes sua distinção com relação aos outros internos. Em conversas com o Sargento ele explica essa diferença com um “Fui criado pelos índios; outros, mais homens que estes, que os ‘colonos’”¹⁵ (ARGUEDAS, 1958, p. 183, tradução minha). Como último exemplo da relação entre o narrador e o rio, enquanto dois sujeitos, Ernesto narra sua saída de Abancay considerando que o rio arraste a peste, assustada pelas orações dos índios:

Pela ponte suspensa de Auquibamba passaria o rio, pela tarde. Se os colonos, com suas imprecações e suas canções, tivessem aniquilado a febre, talvez, do alto da ponte, eles a veriam passar, arrastada pela corrente, varrida, ou flutuando nos canteiros de flores de pisonay que esses rios profundos sempre carregam. O rio a levaria para a Grande Floresta, país dos mortos. Como al Lleras!¹⁶ (ARGUEDAS, 1958, p. 187, tradução minha).

Nesses e em demais momentos do livro é possível perceber uma familiaridade entre o narrador e os seres do mundo. Estes seres são chamados *Earth Beings* ou “seres terra” por Marisol de la Cadena (2015), no trabalho que a autora realizou entre algumas comunidades quéchuas no Peru nos anos 2000. A preocupação da autora está direcionada necessariamente a um fazer antropológico mais colaborativo e lança mão das ontologias andinas, como a produção de uma “etnografia colaborativa”. No entanto, relaciono o trabalho desta antropóloga com o livro de Arguedas pensando a literatura não como “verdade feita de mentiras” proposta por Vargas Llosa, mas como um exercício que apaga as distinções entre o que é “real” e o que é “ficção” a partir do momento que toma a *vida* como elemento central. Nas palavras de Arguedas, a literatura representaria um trabalho “Absolutamente verdadeiro e absolutamente imaginado. Carne e osso e pura ilusão”¹⁷ (ARGUEDAS, 1968 *apud* DE LA CADENA, 2009, p. 273, tradução minha).

¹⁵ “Me criaron los indios; otros, más hombres que estos, que los ‘colonos’.”

¹⁶ “Por el puente colgante de Auquibamba pasaría el río, en la tarde. Si los colonos, con sus imprecações y sus cantos, habían aniquilado a la febre, quizá, desde lo alto del puente, la vería pasar, arrastrada por la corriente, a retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos rios profundos cargan siempre. El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. Como al Lleras!”

¹⁷ “Absolutamente cierto y absolutamente imaginado. Carne y hueso y pura ilusión.”

Marisol de la Cadena, em *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds* (2015), analisa aspectos dos mundos andinos que criam tensões ontoepistemológicas – conhecimento e modos de vida – com relação aos arquétipos modernos. Para o mundo andino, as palavras e as coisas emergem simultaneamente. Assim, palavras são coisas e não metáforas ou representações, a narrativa é, deste modo, a própria vida e o narrar é o viver. Isso ressoa no texto de José María Arguedas constantemente: o narrador percebe o mundo ao seu redor como sujeito, percebendo-se a si mesmo, associando seus anseios por movimentar-se aos movimentos do rio, movimentando-se, correndo nos pátios do internato. Esses “other-than-human beings”, para Marisol de la Cadena (2015), como o rio para Arguedas, foram delegados ao status de crença por intelectuais e literatos que compuseram a mesa de 1965, sendo assim uma contestação da própria eficácia ou existência destes seres, prevalecendo, na concepção destes autores, o mundo moderno e sua perspectiva de natureza e de humanidade como opostos.

Macedonio Villafán (2011) percebe a relação que o trabalho de Arguedas estabelece entre a natureza e a vida na sua obra como elemento de uma modernidade quéchua. Assim: “Em *Los Ríos Profundos* a natureza cobra vida; os objetos adquirem dimensão mágica na visão do narrador e dos personagens”¹⁸ (VILLAFÁN, 2011, p. 67, tradução minha). Esta “dimensão mágica” analisada pelo autor pode ser a mesma que o próprio Arguedas aciona quando fala sobre o socialismo, que não matou o “mágico”. Villafán chama a atenção para um fragmento do conto *Warma Kuyay* (1933) no qual a “dimensão mágica” aparece: “A natureza tem vida. A montanha é um ser vivente. ‘– Se você caísse de peito, tayta Chawala, todos nós morreríamos’ (Conto Warma Kuyay, 1986: 2008)”¹⁹ (VILLAFÁN, 2011, p. 68, tradução minha).²⁰ O mágico aliado à *vida* na perspectiva de Villafán é o que apaga algumas dicotomias coloniais – do

¹⁸ “En Los Ríos Profundos la naturaleza cobra vida; los objetos adquieren dimensión mágica en la visión del narrador y los personajes.”

¹⁹ “La naturaleza tiene vida. La montaña es un ser viviente. ‘– Si te cayeras de pecho, tayta Chawala, nos moriríamos todos’ (Cuento Warma Kuyay, 1986: 2008).”

²⁰ Macedonio Villafán sinaliza que não só animais, pedras, espaços, mas também os “objetos” transformados pela “mão humana” têm presença e comunicam sua existência. É o caso do brinquedo *Zumbayllu*, que canta e fala com “voz doce” aos ouvidos do menino Ernesto.

real e do imaginado, do verdadeiro e do falso –, criando um fio contínuo entre estas dimensões mágicas e a própria experiência de Arguedas.

No comentário de Vargas Llosa aos trabalhos de José María Arguedas (1977), o autor direciona à escrita arguediana a característica de desfiguração da realidade: “uma bonita mentira”²¹ (VARGAS LLOSA, 1958, p. 192, tradução minha). A isso, adere a relação entre o humano e a natureza: “Não existem, pois, fronteiras entre o humano e a natureza”²² (VARGAS LLOSA, 1958, p. 204, tradução minha). A humanização do mundo animal, o que Vargas Llosa chama de natureza animada, compreende a associação de emoções humanas aos animais, a nomeação de montanhas, dentre outras características apegadas a este mundo, estranho para o comentador. Será que se trata de uma desfiguração ou Vargas Llosa estava diante de uma mudança de referente, como sustentou Alberto Escobar em 1964 na mesa do IEP? Talvez este não fosse um recurso da literatura, de animar a natureza, mas um elemento da ontoepistemologia na qual Arguedas foi criado e que atendia ao projeto de universalidade do autor. Consiste em fazer com que este mundo negado seja visto em seus próprios termos, ou seja, um projeto de descrição que descreva a *vida* das comunidades: “descrevê-las de tal maneira que sua palpitação nunca seria esquecida, que atingiria a consciência do leitor como um rio”²³ (ARGUEDAS, 2009 [1950], p. 156, tradução minha). O reconhecimento da animação dos “não humanos” por Vargas Llosa como um ponto importante na obra de Arguedas não pressupõe a construção de um conhecimento que legitima essa humanização, como conhecimentos, práticas e modos de vida que provocam uma transformação na própria ontologia ocidental.

Eduardo Kohn (2013) traz ao debate antropológico o “além-do-humano”, identificando que conhecer e pensar podem ser características não somente humanas, mas também de seres “não humanos”. O autor apresenta a necessidade de um questionamento acerca do que sabemos sobre ser humano, com a possibilidade de alargamento deste conceito ou de reposição de suas “características próprias”, como o pensar, o sentir e, especialmente, a utilização de signos para a representação do mundo.

²¹ “una hermosa mentira.”

²² “No existen pues, fronteras entre lo humano y la naturaleza.”

²³ “describirlas de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, que golpeará como un río en la conciencia del lector.”

Este debate traz pressupostos como o de “animação” na direção de uma preocupação ontológica.

Guillermo Salas Carreño (2009) desenvolveu um trabalho com os quéchuas da região de Cuzco para compreender a posição dos espaços na cosmovisão andina. O autor toma as teorias do parentesco na Antropologia para analisar a relação entre os espaços e os quéchuas, mostrando as deficiências destas teorias e de suas reformulações mais atuais, na análise do parentesco nos Andes. O parentesco deixa de ser analisado somente pelas relações “fundamentalmente biológicas” para dar lugar às relações “construídas socialmente”. Acontece que, para Salas Carreño, estas relações “sociais” tendem a manter a dicotomia “natureza-cultura” e os agentes destas duas dimensões ocidentais de mundo, em suas palavras: “No entanto, as críticas iniciais à supervalorização dos laços biológicos pecaram na direção oposta, supervalorizando o simbólico (Schneider 1972 e 1984; Strathern 1992; Yaganisako 1979). Esta posição, em vez de resolver o problema, contribuiu para reforçar a dicotomia biologia / cultura”²⁴ (SALAS CARREÑO, 2009, p. 137, tradução minha).

Deste modo, Salas Carreño insere no debate elementos dos próprios trabalhos de campo. O autor considera o parentesco nos Andes estruturado pelas relações de comensalidade: o “dar de comer” a uma pessoa constrói vínculos afetivos, mas a relação contínua do alimentar alguém é o que define a relação de parentesco. Assim, o alimentar os espaços, montanhas, lugares sagrados, é, para o autor, a constituição de relações de parentesco entre os quéchuas e os “lugares parientes”. Do mesmo modo, a negligência em alimentar os espaços “transforma os humanos em comida desses lugares. Os lugares famintos, se não forem satisfeitas as suas necessidades, comem humanos²⁵” (SALAS CARREÑO, 2009, p. 140, tradução minha). Estas mesmas relações que os “humanos” constroem entre si por meio da comida estão presentes nas suas relações com os espaços, nas formas pelas quais os lugares se alimentam.

²⁴ “Sin embargo, las críticas iniciales a la sobrevaloración de los vínculos biológicos pecaron en el sentido opuesto, sobrevalorando lo simbólico (Schneider 1972 y 1984, Strathern 1992, Yaganisako 1979). Esta posición en lugar de resolver el problema, contribuyó a reforzar la dicotomía biología/cultura.”

²⁵ “transforma a los humanos en comida de esos lugares. Los lugares hambrientos, de no ser satisfecha su necesidad, comen humanos.”

Muitas comunidades andinas, quéchuas e aymaras, desenvolvem um vínculo com espaços sagrados (*w'akas*; *apus*) para bênçãos, para a produtividade do solo, sendo caracterizados também como agentes na própria comunidade *ayllu*. Se os lugares possibilitam a produtividade do solo, por meio da qual os indígenas produzem os alimentos, a relação de comensalidade se torna equiparada entre ambos agentes.

IMAGEM 1 – Wajt'a: Alimentando a Pachamama (Comunidade indígena de Parcopata, Bolívia, 2018)



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Uma suposição possível para a relação entre Arguedas e os quéchuas de Puquio, aos quais sempre fez referência, é a de que durante a infância o autor participou de uma rede de comensalidade com os indígenas que o criaram, constituindo um parentesco tanto com os humanos quanto com os *lugares parientes* daquela comunidade, o que repercute nos trabalhos literários e antropológicos do autor. Salas Carreño (2019) denomina esta vinculação como *acostumbramiento*, uma construção de novas relações de parentesco que excedem a família “biológica”.

Para Tim Ingold (2002), existe um vínculo entre a terra e os “humanos”, uma vez que ela detém as condições de desenvolvimento e crescimento dos “seres humanos” através da relação de *growth* (que pode ser traduzido como cultivo, desenvolvimento ou crescimento), assim:

Com base em estudos etnográficos de como as pessoas que realmente cultivam o solo ou mantêm o gado entendem a natureza de suas atividades, mostro que o trabalho que as pessoas fazem não produz plantas e animais, mas estabelece as condições para seu crescimento e desenvolvimento. As distinções entre coleta e cultivo, e entre caça e criação de animais, dependem, assim, do escopo do envolvimento humano no estabelecimento dessas condições.

Além disso, o cultivo de plantas e a criação de animais não são tão diferentes, em princípio, de criar filhos. Ao contrário da sabedoria convencional de que não apenas animais e plantas, mas também crianças são ‘feitas’, através da domesticação e socialização, concluo que crianças, animais, plantas e até – de certa forma – artefatos também são ‘crescidos’.²⁶ (INGOLD, 2002, p. 11, grifo meu, tradução minha).

Deste modo, o *growth*, que resulta nas relações de comensalidade, pode criar um vínculo de parentesco entre a “terra” e os “seus filhos”, que a consideram “pai ou mãe”. Entre os quéchuas e aymaras existem qualificações para os “espaços” que os tornam parentes, como: *tatay/tayta* (pai), *awicha* (avó) e *achachila* (avô). Como sustentou Villafán (2011), no conto *Warma Kuyay*, José María Arguedas traz um diálogo do menino Ernesto com a montanha da comunidade categorizando-a como *tayta Chawala*. Assim, para Salas Carreño (2009) a relação de parentesco entre os “seres humanos” e os “espaços” não se trata de uma metáfora do conhecimento quéchua, mas sim de uma relação de caráter ontológico entre entes *vivos*. Em vista disso: “No entanto, quando pensamos o parentesco privilegiando noções em que o alimento é considerado a substância que relaciona as pessoas, concluimos que o parentesco entre

²⁶ “Drawing on ethnographic studies of how people who actually live by tilling the soil or keeping livestock understand the nature of their activity, I show that the work people do does not make plants and animals, but rather establishes the conditions for their growth and development. The distinctions between gathering and cultivation, and between hunting and animal husbandry, thus hinge on the scope of human involvement in establishing these conditions.

Moreover, growing plants and raising animals are not so different, in principle, from bringing up children. Contrary to the conventional wisdom that not only animals and plants but also children are ‘made’, through domestication and socialization, I conclude that children, animals, plants and even – in a sense – artefacts as well, are ‘grown’.”

lugares e humanos assume um sentido mais concreto e real”²⁷ (SALAS CARREÑO, 2009, p. 145, tradução minha).

Em outro trabalho, Tim Ingold (2015) propõe uma “visão pessoal do que é a antropologia”, embasada em duas áreas, a arte e a arquitetura. A preocupação inicial do autor é repensar a antropologia como uma área descritiva, rearticulando a antropologia com o mundo vivo, uma antropologia com os pés no chão, que relaciona tanto humanos quanto “não humanos” nas linhas entrelaçadas de construção contígua do mundo. A teoria que produzimos, assim, deve estar relacionada com o mundo vivido, rompendo com uma perspectiva descartiana de que o pensar e o agir estão desvinculados. Deste modo, o movimento, a ação, o conhecimento e a descrição estão intrinsecamente conectados à construção do próprio mundo e à construção do ser, são facetas da vida. A *vida*, então, é percebida por Ingold como movimento, um percurso que não deve ser lido como uma conexão entre pontos finais e iniciais, mas como um “movimento de abertura”. Esta mesma *vida* como movimento, para o autor, é determinante para o fazer – o outro e a si mesmo – da antropologia.

Se tomamos o rio Pachachaca como a centralidade da obra de Arguedas, podemos perceber que o que interessa ao autor é o movimento do rio, que aparece mais que a própria existência da ponte colonial. Pensar em relação, em movimento, pode estar relacionado à figura paradoxal de Ernesto, criado por índios, mas que é levado ao mundo branco, ainda que cotidianamente simula fugas deste segundo mundo. A antropologia, associada à *vida*, neste sentido, é, para Ingold, a primazia do movimento. A leitura de Arguedas a partir de Ingold (e vice-versa) se direciona não para um horizonte de mestiçagem harmônica (*melting pot*), como algumas leituras propõem – de que o autor representa uma ponte entre o mundo branco e índio –, mas para um conflito constitutivo, que não procura solucionar harmonicamente, em uma única direção, o “problema entre índios e brancos”.

Arguedas, assim, aparece como um *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui (2010). A concepção de um sujeito *ch'ixi* comunga características da epistemologia ocidental e de outras tantas epistemologias, como a aymara e a quéchua, sem necessariamente anexar o sujeito em um

²⁷ “Sin embargo, cuando pensamos el parentesco privilegiando nociones en las cuales la comida es considerada como la sustancia que relaciona a las personas, entonces tenemos que el parentesco entre los lugares y los humanos, cobra un sentido más concreto y ‘real’.”

processo de devir. O *ch'ixi* são opostos que convivem sem se mesclar, em uma condição de portadores de contradições que não buscam uma síntese, sendo, portanto, uma dialética sem síntese. O *ch'ixi* seria este antagonismo complementar, presente e compreensível a partir da epistemologia aymara que, segundo Rivera Cusicanqui, apresenta uma ampla capacidade de manejo das contradições, nesse processo de dialética sem síntese, a partir de categorias de leitura da história como o *Pachakuti*, que representa destruição e renovação articuladas.

Para Rômulo Monte Alto (2011), o rio Pachachaca é a metáfora de um “abismo cultural” entre a serra (tradição andina) e a costa (modernidade urbana), tradição que não consegue realizar esta travessia pela falta de “posse da língua e da validade do discurso” – um discurso arquitetado pelos mecanismos da hegemonia ocidental – e que cria uma massa de excluídos nos centros urbanos. É importante situar que Monte Alto se debruça especificamente sobre a última obra de José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971),²⁸ no entanto o que me interessa é a metáfora de um elemento presente na obra *Los Ríos Profundos* que o autor toma emprestado.

É necessário, de entrada, superar as divisões entre “tradição” e “modernidade” e pensar a partir dos interstícios desta relação, que não passa de simulacros construídos para a classificação de sujeitos. Se modificamos a lógica de tradição fixa e da modernidade como avanço, para uma perspectiva que abre a modernidade a partir de suas fendas históricas, possibilitamos uma transformação na própria epistemologia ocidental.²⁹ Michel-Rolph Trouillot (1995), antropólogo haitiano, analisa

²⁸ Publicada postumamente.

²⁹ Em diálogos com a antropóloga Julia Silva (doutoranda do PPGAS-UNICAMP) sobre o trabalho que desenvolve em Angola, ela me informou que há uma grande dificuldade em categorizar o próprio campo considerando que as categorias “ocidentais” não dão conta das relações que ela presenciou. As lógicas de tradição e modernidade são limitadas para explicar Angola, pois, uma vez que o tradicional é o próprio movimento de incorporação de elementos externos, a tradição implica na transformação. O trabalho de Artionka Capiberibe (2017) analisa os fenômenos de crises, possessões e o cristianismo dos indígenas do baixo rio Oiapoque. A autora chega à conclusão que as polaridades entre mudança e continuidade não são suficientes para explicar as relações destas comunidades. Para Capiberibe, quando a “tradição” se apresenta como transformação nas contínuas relações que essas populações estabelecem com o cristianismo, as polaridades se extinguem, visto que na própria mudança há continuidade e na continuidade existem

que até a atualidade era *impensável* pelas elites intelectuais no Haiti que negros lutassem pela independência de um país, dado que estes mesmos negros “pré-rationais” excederiam as categorias conceituais e políticas que estavam historicamente definidas nas academias. A modernidade deve ser pensada como uma dessas categorias, que possui limitações para explicar os movimentos dos indígenas na história do Peru, por isso deve ser aberta. A modernidade *versus* tradição é a grande armadilha dos discursos ocidentais até os dias atuais. O rio Pachachaca é lido, nesta dupla torção, como movimento, como *vida* e não metáfora, como sujeito impensável que produz fendas, não abismos.

A modernidade, na leitura que Macedonio Villafán Broncano faz dos trabalhos de Arguedas, é o próprio movimento, mas considerando movimentos diversos em espaços diferentes, movimentos que respeitam as conjunturas e tempos específicos. O autor tampouco pensa a modernidade como único caminho possível: “A modernidade é o mundo da mudança, mas cada país oferece seus modos particulares de modernidade”³⁰ (VILLAFÁN, 2011, p. 65, tradução minha). Para Villafán, a atualidade do trabalho de José María Arguedas é a relação que ele tece na escrita entre os mundos que habita, é o que define o seu movimento, portanto sua modernidade.

Por fim, mas não menos importante, o exercício de Arguedas, de construção de uma literatura aliada não só à estrutura linguística do quéchua, mas aos seus pressupostos ontoepistemológicos, afasta-o dos interesses assimilacionistas dos indigenistas da época, que pregavam uma leitura de mestiçagem harmônica do Peru (*melting pot*), leitura que não dava conta dos conflitos constitutivos daquelas sociedades. Nas palavras de Arguedas, explicando os problemas da produção de novelas no país associada à expressão literária:

E por que chamar indigenista a literatura que nos mostra a face alterada e nebulosa de nosso povo e nossa própria face, assim atormentada? É claro que não se trata apenas do índio. Mas os classificadores da literatura e da arte freqüentemente caem em conclusões imperfeitas e desorientadoras. No entanto, devemos

mudanças. Estes são exemplos de que, em diversos espaços, a diferença binária entre tradição fixa e modernidade móvel não dá conta de explicar relações.

³⁰ “La modernidad es el mundo de lo cambiante, pero cada país ofrece sus modos particulares de modernidade.”

agradecê-los por terem nos forçado a escrever esse tipo de auto-análise, ou confissão, que o fazemos em nome daqueles que sofrerão e sofrem do mesmo drama de expressão literária nessas regiões.³¹ (ARGUEDAS, 2009 [1950], p. 160, tradução minha).

Palavras finais: As fendas de Arguedas

Arguedas conferia à Antropologia um caráter *urgencial* de “colocar-se ao serviço das mudanças que afetam os indivíduos e comunidades como um todo”³² (MONTE ALTO, 2007, p. 75, tradução minha). Para Monte Alto, o fato de Arguedas ser informante – como sujeito enunciador – e informado – por ter sido formado em meio aos que faz referência –, influi tanto em sua obra antropológica quanto na literária, que chegam a se mesclar, considerando que sua última obra – prenúncio de seu suicídio – *El zorro de arriba y el zorro de abajo* – foi primeiramente um projeto antropológico. O que a narrativa arguediana, tecendo estas duas áreas, implica na atualidade é na constituição de um incômodo necessário entre o pensar, o viver e o narrar os mundos a partir de seus próprios termos, “o escritor peruano trança os fios dos discursos literários e antropológicos ao redor do seu corpo”³³ (MONTE ALTO, 2007, p. 83, tradução minha).

A atualidade do movimento construído por Arguedas em seu trabalho *Los Ríos Profundos* está em seu diálogo vigente com a literatura antropológica (DE LA CADENA, 2015; INGOLD, 2002; KOHN, 2013; SALAS CARREÑO, 2019) nas preocupações acerca dos sujeitos *com* quem elabora suas pesquisas. A figura do menino Ernesto em seus diálogos com os espaços, nas perguntas que faz ao pai e na associação

³¹ “¿Y por qué llamar indigenista a la literatura que nos muestra el alterado y brumoso rostro de nuestro pueblo y nuestro propio rostro, así atormentado? Bien se ve que no se trata sólo del indio. Pero los clasificadores de la literatura y del arte caen frecuentemente en imperfectas y desorientadoras conclusiones. No obstante les debemos agradecer por habernos obligado a escribir esta especie de autoanálisis, o confesión, que lo hacemos en nombre de quienes han de padecer y padecen el mismo drama de la expresión literaria en estas regiones.”

³² “ponerse a servicio de los cambios que afectan a los individuos y comunidades como un todo.”

³³ “el escritor peruano trenza los hilos de los discursos literarios y antropológicos en torno a su cuerpo.”

com os indígenas que o criaram (“que hicieron mi corazón semejante al suyo”) não é apenas uma relação com a biografia do próprio autor, mas um vínculo ontoepistemológico entre José María Arguedas e as lógicas andinas de humanidade, de parentesco e de comunidade.

A antropologia como meta-antropologia, assim como a literatura como metaliteratura, para Nodari (2015), desnudam os encontros possíveis que colocam em jogo sujeito e objeto, real e imaginário, humano e não humano, pressupostos em constante redefinição. Tomamos, assim, a relação como existente à medida que entendemos o movimento como referente.

O desafio da antropologia, assim, é abrir-se para a *vida*, o movimento dos sujeitos *com* quem estrutura o seu trabalho, e não sujeitos *sobre* quem, ou *de* quem faz trabalho. Esse trabalho em conjunto, com etnografias colaborativas, com a expansão dos seus autores e intelectuais, legitimando as epistemologias e ontologias nos seus textos, pode aparecer como um caminho frutífero de transformação da antropologia como área de conhecimento, mas também da transformação dos conhecimentos como possíveis, como pensáveis. E nessa empreitada, na utopia como horizonte, temos muito a ganhar em um diálogo com a literatura, Arguedas é a grande expressão disto.

Para Marisol de la Cadena, Arguedas é uma “impensável revolução epistemológica”, em suas palavras:

A pessoa pública de Arguedas – como indicado pelo seu trabalho e seus testemunhos de vida – propôs uma alternativa política de conhecimento, que via a necessidade da razão ocidental e sua incapacidade de traduzir, capturar ou substituir os modos de ser andinos.³⁴ (DE LA CADENA, 2009, p. 270, tradução minha).

Dedico as reflexões deste artigo a Roger Adan Chambi Mayta, quem me apresentou nas madrugadas de trabalho nos andes bolivianos as histórias de José María Arguedas, e por narrar, enquanto subíamos a rodovia de La Paz – El Alto, o conto *El sueño del pongo*.

³⁴ “La persona pública de Arguedas – como lo indican su trabajo y sus testimonios de vida – propuso una alternativa política de conocimiento, una que vio la necesidad de razón occidental y su incapacidad de traducir, capturar o reemplazar las maneras andinas de ser.”

Referências

ARGUEDAS, José María. Intervención en Arequipa (1965), de Primer Encuentro de Narradores Peruanos. In: ROVIRA, José Carlos (ed.). José María Arguedas: Una recuperación indigenista del mundo peruano. *Anthropos*, Barcelona, n. 31, p. 7-9, 1992.

ARGUEDAS, José María. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú (1950). In: _____. *Qepa Wiñaq... Siempre Literatura y Antropología*. Madrid: Iberoamericana, 2009. p. 153-160.

ARGUEDAS, José María. *Los Ríos Profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1958.

CAPIBERIBE, Artionka. A língua franca do suprassensível: sobre xamanismo, cristianismo e transformação. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 311-340, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/1678-49442017v23n2p311>

DE LA CADENA, Marisol. *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822375265>

DE LA CADENA, Marisol. La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿de una antropología andinista a la interculturalidad? In: RIBEIRO, Gustavo Lins; ESCOBAR, Arturo (ed.). *Antropologías del Mundo: Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2009. p. 255-284. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ifea.6023>.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London/New York: Routledge, 2002. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203466025>

KOHN, Eduardo. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1525/california/9780520276109.001.0001>

MONTE ALTO, Rômulo. *Descaminhos do Moderno em José María Arguedas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MONTE ALTO, Rômulo. La escritura entre la antropología y la literatura en José María Arguedas. *Caligrama*, Belo Horizonte, n. 12, p. 71-84, dez. 2007. DOI: <https://doi.org/10.17851/2238-3824.12.0.71-84>.

NODARI, Alexandre. A literatura como Antropologia Especulativa. *Revista Anpoll*, Florianópolis, n. 38, p. 75-85, jan./jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i38.836>.

PINO DÍAS, Fermín del. Arguedas como escritor y antropólogo. In: Seminario Internacional “Arguedas y el Perú de hoy”, Lima, 12-19 ago. 2004. *Ponencia* [...]. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 2004.

RESTREPO, Eduardo. Descentrando a Europa: aportes de la teoría postcolonial y el giro decolonial al conocimiento situado. *Revista Latina de Sociología*, Coruña, v. 6, n. 1, p. 60-71, 2016. DOI: <https://doi.org/10.17979/relaso.2016.6.1.1965>.

RIVERACUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa*: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SALAS CARREÑO, Guillermo. La sustancia del parentesco entre lugares y humanos en la región del Cusco. *Crónicas Urbanas*: análisis y perspectivas urbano-regionales, Lima, a. XIII, n. 14, p. 135-150, 2009.

SALAS CARREÑO, Guillermo. *Lugares Parientes*: Comida Cohabitación y mundos andinos. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2019.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past*: Power and the Production of History. Boston: Beacon Press, 1995.

VARGAS LLOSA, Mario. *José María Arguedas, entre sapos y halcones*. In: ARGUEDAS, José María. *Los Ríos Profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1958. p. 191-206.

VILLAFÁN, Macedónio Broncano. José María Arguedas: El arte de un quechua moderno. *Pueblo Continente*, Trujillo, v. 22, n. 1, p. 64-74, 2011.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 03 de fevereiro de 2020.



Inscriver o acontecimento, transmitir a recordação: espaços recordantes de Ayacucho¹

Inscribe the Event, Transmit the Memory: Ayacucho's Remembering Spaces

Carla Dameane Pereira de Souza

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia / Brasil

carladameane@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6283-4930>

Resumo: Neste artigo recupera-se a minha passagem por dois espaços recordantes e recordados, em Ayacucho, para a partir deles formular uma reflexão sobre as dramaturgias ausentes e sua relação com a memória, com os acontecimentos que nos espaços se encerram e que, uma vez inscritos, condicionam a sua transmissão e a capacidade de afetação. Toma-se como insumos teóricos provocadores as considerações de Aleida Assmann (2011) e Pierre Nora (1993), sobre memória cultural e sua relação com a história e os estudos de Ileana Diéguez (2017) sobre imagem, memória e cenários de perda. Baseia-se em uma reflexão sobre os espaços da recordação, locais e ambientes de memória dialogando com exemplos apresentados a partir da pesquisa em contexto de imersão. Parte-se também de dois casos específicos – a comunidade de Cuclluchaca, em Huanta, e o Santuario de la Memoria La Hoyada, ambos em Ayacucho, a fim de destacar como esses dois espaços potencializam dramaturgias ausentes que, paralelas ao que se entende, no bojo dos estudos das Artes Cênicas, sobre dramaturgias, permitem

¹ Destaco que este trabalho é resultado de pesquisas realizadas durante o período em que estive academicamente afiliada à Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) (agosto de 2018 a agosto de 2019), desenvolvendo meu projeto de pesquisa de pós-doutorado “Sujeitos andinos em cena: teatro, performance e as dramaturgias ausentes” com a colaboração da Profa. Dra. María Eugenia Ulfe, do Departamento de Ciencias Sociales. Sinalizo a relevância da instituição para que os objetivos desse projeto pudessem ser alcançados

que os acontecimentos ali inscritos se desdobrem em teatralidades que amplificam a dimensão dos acontecimentos reais e das cenas que ali recordadas reverberam o seu *locus* recordante.

Palavras-chave: espaços recordantes; dramaturgias ausentes; Ayacucho.

Abstract: This article recovers my passage through two remembering and remembered spaces, in Ayacucho, from which to formulate a reflection about the missing dramaturgies and its relationship with memory, with the events that closes in the spaces and, once inscribed, affects its transmission and affectability. It is taken as provocative theoretical inputs the considerations of Aleida Assmann (2011) and Pierre Nora (1993), about cultural memory and its relationship with the history and studies of Ileana Diéguez (2017) about image, memory and loss scenarios. It starts from a reflection about the spaces of memory, places and environments of memory dialoguing with examples presented from the research in immersion context. It also starts from two specific cases – the Cuclluchaca community in Huanta and the Santuario de la Memoria La Hoyada, both in Ayacucho, in order to highlight how these two spaces potentiate the missing dramaturgies that, parallel to what is meant in the scope of studies of the Performing Arts, about dramaturgies, which allow the events inscribed there unfold into theatricalities that amplify the dimension of the real events and the scenes that are remembered there reverberate their remembering *locus*.

Keywords: remembering spaces; missing dramaturgies; Ayacucho.

1 Primeiras aproximações

Gosto de pensar nas reflexões de Aleida Assmann (2011), quando ao falar da “memória dos locais”, explora a condição “sugestiva e cômoda” dessa expressão. Ela nos chama atenção ao fato de que se trata de “um *genetivus objectivus*, uma memória que se recorda dos locais, ou de um *genetivus subjectivus*, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais” (ASSMANN, 2011, p. 317). Considerando a possibilidade de pensar no espaço como potência para a criação de linguagens artísticas, no espaço como esse lugar do qual nos recordamos, mas também que compreende a própria recordação como sua, e partindo do ponto de vista da criação teatral ou de performances, sinto-me à vontade para inferir que nestes espaços recordantes podemos vislumbrar dramaturgias ausentes.

Na esteira da epistemologia dos conhecimentos ausentes de Boaventura de Sousa Santos (2017), denomino dramaturgias ausentes

acontecimentos sociais dramáticos marcados pela teatralidade ou passíveis de produzir uma partitura cênica (assim como são os textos dramáticos, a partir dos quais se adaptam as montagens) que possam torná-las visíveis e gerar uma epistemologia dessa perspectiva. Essas dramaturgias geram conhecimentos ou mostram experiências e formas de vida ocultadas pelo projeto de modernidade eurocêntrica que tem início com a invasão de nossos territórios e continuidade com a consolidação do capitalismo global. A colonialidade do poder² que nos atravessa como indivíduos latino-americanos não foi capaz de anular as diferenças que

² A partir da teorização de Anibal Quijano (1992, p. 12), a colonialidade do poder se dá por meio da estrutura colonial do poder, com a invasão do território hoje conhecido como América Latina. Esta estrutura, segundo o autor “produziu as discriminações sociais que posteriormente foram codificadas como ‘raciais’, ‘antropológicas’ ou ‘nacionais’, segundo os momentos, os agentes e as populações implicadas. Essas construções intersubjetivas, produto da dominação colonial por parte dos europeus, foram inclusive assumidas como categorias (de pretensão ‘científica’ e ‘objetiva’) de significação a-histórica, quer dizer, como fenômenos naturais e não da história do poder. Tal estrutura de poder foi e ainda é o marco dentro do qual operam as outras relações sociais, de tipo classista ou estamental. Em efeito, si se observam as linhas principais da exploração e da dominação social a escala global, as linhas matrizes do poder atual, sua distribuição de recursos e de trabalho entre a população do mundo, é impossível não ver que a vasta maioria dos explorados, dos dominados, dos discriminados, são exatamente os membros das ‘raças’, das ‘etnias’, ou das ‘nações’ em que foram categorizadas as populações colonizadas, no processo de formação desse poder mundial, a partir da conquista da América em diante” (QUIJANO, 1992, p. 12, tradução nossa).

No original: “produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como ‘raciales’, étnicas, ‘antropológicas’ o ‘nacionales’, según los momentos, los agentes y las poblaciones implicadas. Esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión ‘científica’ y ‘objetiva’) de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder. Dicha estructura de poder, fue y todavía es el marco dentro del cual operan las otras relaciones sociales, de tipo clasista o estamental. En efecto, si se observan las líneas principales de la explotación y de la dominación social a escala global, las líneas matrizes del poder mundial actual, su distribución de recursos y de trabajo entre la población del mundo, es imposible no ver que la vasta mayoría de los explotados, de los dominados, de los discriminados, son exactamente los miembros de las ‘razas’, de las ‘etnias’, o de las ‘naciones’ en que fueron categorizadas las poblaciones colonizadas, en el proceso de formación de ese poder mundial, desde la conquista de América en adelante” (QUIJANO, 1992, p. 12).

compõem as nossas subjetividades. Desse modo, reivindico à natureza acadêmica deste artigo um diálogo horizontal em relação aos sujeitos que estão compreendidos no tema de estudo, de modo a se considerar a imersão cultural que possibilita as reflexões aqui propostas e que alinha o artigo no bojo de uma práxis intelectual aberta aos riscos da afetação.

Neste artigo, recupero a minha passagem por dois espaços recordantes e recordados, em Ayacucho, para a partir deles formular uma reflexão sobre as dramaturgias ausentes e sua relação com a memória, com os acontecimentos que nestes espaços se encerram e que, uma vez inscritos, condicionam a sua transmissão e a capacidade de afetação. Tomo como insumos teóricos provocadores as considerações de Aleida Assmann (2011) e Pierre Nora (1993), sobre memória cultural e sua relação com a história; estudos de Ileana Diéguez (2017) sobre imagem, memória e os cenários da perda. Este trabalho baseia-se em uma reflexão sobre os espaços da recordação, locais e ambientes de memória dialogando com exemplos apresentados a partir da pesquisa em contexto de imersão. Parte-se também de dois casos específicos – a comunidade de Cuclluchaca, em Huanta, e o Santuario de la Memoria La Hoyada, ambos em Ayacucho, a fim de destacar como esses dois espaços potencializam dramaturgias ausentes que, paralelas ao que se entende no bojo dos estudos das Artes Cênicas, sobre dramaturgias, permitem que os acontecimentos ali inscritos se desdobrem em teatralidades que amplificam a dimensão dos acontecimentos reais e das cenas que ali recordadas reverberam o seu *locus* recordante.

2 O que me conta o Razuhuillca?

Sobre “La guerra”, um dos capítulos de seu livro *Carta al teniente Shogún*, Lurgio Gavilán, descreve a seguinte passagem:

O que eu posso te mostrar sobre a guerra, tenente Shogún?
Talvez nada. Um pouco. O que vivemos na guerra. Aquilo que se tenta calar. Penso que talvez recordando podemos mostrar aos nossos filhos que não é o caminho e que não deveria voltar nunca. Hoje, desde minha casa em Ayacucho, observo cada manhã a montanha de Razuhuillca onde você me capturou em março de 1985. A partir de então passaram-se muitos anos e uma guerra

fratricida. Ainda continuo vivo e os meus conterrâneos também [...] (GAVILÁN, 2019, p. 65, tradução nossa).³

A carta aberta que Gavilán escreve destinada ao tenente que poupou a sua vida trata-se de um testemunho sobre a sua vivência antes, durante e depois dos anos de Conflito Armado Interno (1980-2000) – doravante CAI vividos pelo Peru. São memórias tão profundas e sensíveis quanto aquelas que se conhece por meio de *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* (2014), texto que o tornou célebre por relatar, igualmente, sua experiência de vida ao longo do CAI. Lurgio Gavilán passou, durante sua infância e adolescência, pelas bases do Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso. Resgatado pelo tenente Shongún, passou a integrar as Forças Armadas Oficiais do Peru para, depois, incursionar na ordem dos franciscanos e, finalmente, tornar-se antropólogo, acadêmico e escritor. Sua literatura revela, como é o caso de sua última publicação, a relação intrínseca dos acontecimentos desse evento histórico com o espaço, com os caminhos que o levaram a viver e experimentar a guerra, desbravando territórios e neles camuflando-se de tal modo a tornar-se um mesmo corpo que com o espaço se recorda de memórias comuns. Depois da guerra, conforme conta na citação apresentada, a recordação se faz em mão dupla: a montanha de Razuhuillca onde Lurgio foi capturado é o foco matinal de sua observação, recordação marcada pela data pujante: um março de 1985 como um passado presente. O corpo do sujeito é o local da recordação, mas também o corpo da montanha o é.

Para Pierre Nora (1993), memória e história estão sempre em uma relação de tensionamento com relação à abordagem dos acontecimentos. Desde a perspectiva dos estudos dos lugares na França, no final do século XX, ele comenta que há

de um lado um movimento puramente historiográfico, o momento de um retorno reflexivo da história sobre si mesma; de outro lado um movimento propriamente histórico, o fim de uma tradição

³ ¿Qué te puedo enseñar yo de la guerra, teniente Shogún?

¡Quizá nada! Un poco. Lo que vivimos en la guerra. Lo que se intenta callar. Pienso que quizá recordando podemos mostrar a nuestros hijos que no es el camino y que no debería volver nunca.

Hoy, desde mi casa en Ayacucho, observo cada mañana la montaña de Razuhuillca donde me capturaste en marzo de 1985. Desde entonces han pasado muchos años y una guerra fratricida. Aún sigo vivo y mis paisanos también. [...] (GAVILÁN, 2019, p. 65).

de memória. O tempo dos lugares, é esse momento preciso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sob o olhar de uma história reconstituída. (NORA, 1993, p. 12).

Ora, se pensamos no contexto posterior ao CAI e nas discussões inerentes às batalhas pela memória, que tem início durante o processo de constituição da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR), passando pela entrega de seu relatório final e seus desdobramentos que, como consequência, incide na construção de Lugares de Memória,⁴ podemos situar o debate aqui também como um tensionamento no qual observamos a necessidade manifestada por parte do Estado e de outras organizações pela criação desses lugares de memória mais ou menos no sentido em que os considera Nora:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o mais velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões da eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio, sinais de reconhecimento e pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1993, p. 12-13).

⁴ Sugiro ao leitor consultar as pesquisas realizadas sobre este tema por Tamia Portugal Teillier (2015). A autora menciona em nota (2015, p. 82), por exemplo a página *web* “Mapeo de Espacios de Memoria del Movimiento Ciudadano Para que No Se Repita” ([acesse](#)), plataforma muito importante pois nos fornece o acesso a uma lista e localização bastante ampla de lugares de memória construídos antes e depois da CVR- Peru (cf. TEILLIER, 2015, p. 82).

Em momento posterior ao CAI, junto às medidas de reparações aos afetados, a criação de lugares e monumentos em relação aos acontecimentos históricos valeu-se de justificativas associadas à inclusão social, com a finalidade de garantir espaço para representações dos afetados pela violência. Podemos exemplificar o LUM – “Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social”, que fica em Lima, localizado no bairro de Miraflores como um projeto de Lugar de Memória que dialoga com o que propõe Nora, sobretudo pelo esforço desse espaço, construído na capital do país, em manter-se como referência principal ao CAI como um acontecimento do passado recente. O LUM sedia inúmeros eventos e organiza exposições e atividades de outras naturezas como feiras e sessões de cinema, assumindo assim a responsabilidade em manter o diálogo com a sociedade aberto e direcionado a pensar em questões do presente, associadas a esse acontecimento exemplar, pelo modo como afetou e afeta de distintas maneiras todos os peruanos. Porém, antes do LUM, a ANFASEP – “Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú” –, fundou entre 2004 e 2005 o seu “Museo de la Memoria ‘Para que no se repita’”. Tamia Portugal Teillier considera a ANFASEP como um “lugar da memória não material” (PORTUGAL TILLIER, 2015, p. 114).⁵ Segundo ela,

a organização evoca a longa e perseverante procura de reconhecimento e justiça para familiares de desaparecidos; é a organização mais antiga, e a representatividade que adquiriu sua presidente honorária, Angélica Mendonza Arcarza, “Mamá Angélica”, é simbólica para a memória da primeira década do conflito armado interno.

Este lugar da memória não material encarna-se em seu local. Nele se reatualiza o laço entre as sócias; relembra-se o passado, e sobretudo, estendem-se as redes para encontrar o reconhecimento que não se encontra em seu contexto social mais próximo (PORTUGAL TEILLIER, 2015, p. 114, tradução nossa).⁶

⁵ “lugar de la memoria no material” (PORTUGAL TEILLIER, 2015, p. 114, tradução nossa.)

⁶ “la organización evoca la larga y perseverante búsqueda de reconocimiento y justicia por familiares de desaparecidos; es la organización más antigua, y la representatividad que adquirió su presidenta honoraria, Angélica Mendoza de Arcarza, ‘Mama Angélica’, es simbólica para la memoria de la primera década del conflicto armado interno.

O “Museo de la Memoria ‘Para que no se repita’” da ANFASEP conserva a autenticidade dos objetos que expõe. Composto por três ambientes, no primeiro deles temos o contato direto com peças de roupas, documentos históricos, artesanato, objetos que acompanhados por suas narrativas apresentam a precariedade desses “restos” de acontecimentos violentos. No segundo ambiente, o museu recria um quarto de tortura, uma espécie de cela diante da qual o visitante do museu é surpreendido pela cena que ali está sendo protagonizada por dois bonecos em tamanho natural. Também neste espaço, encontramos uma réplica de um processo de exumação. Por último, o museu apresenta ao visitante o mural de associadas e associados. Trata-se de um exercício de reconhecimento das pessoas – em sua maioria mulheres, que desde 1983 construíram uma história de luta pela justiça e resistência em relação ao não esquecimento, por parte da sociedade civil, de suas reivindicações.

Em frente ao Museu, está o “Parque de la Memoria”, também gerido pela Associação, onde se encontra o monumento “El Tótem de la memoria”, uma escultura na qual reside a intertemporalidade do CAI que no passado, no presente e no futuro se representa por imagens visuais que aludem a violência durante o conflito, o período de reconstituição dos acontecimentos e escrita da história, com o trabalho investigativo e documental realizado pela CVR-Peru e, por último, o futuro no qual as armas dão lugar ao florescimento de uma planta. A ideia da reconciliação se faz presente através das imagens das mãos entrelaçadas. O monumento contrasta com a fachada do Museu. Colorida, tem vários murais pintados que informam aos que por ali transitam a história encerrada naquele lugar de memória. A ANFASEP gere, ainda, um Santuário no interior do Museu considerado pela associação como um lugar de “contemplação e recordação” (ANFASEP).⁷

Baseio-me novamente em Nora, em sua reflexão sobre os lugares de memória. No caso do “Museo de la Memoria” da ANFASEP e de outros lugares de memória a ela anexos, considero esses lugares como espaços em que a memória íntima dos familiares das vítimas e afetados pela violência podem estar juntos, cumprindo, por exemplo, com um

Este lugar de la memoria no material se encarna en su local. En él se reactualiza el lazo entre las socias; se rememora el pasado, y sobre todo, se extienden redes para encontrar el reconocimiento que no se encuentra en su contexto social más cercano”. (PORTUGAL TEILLIER, 2015, p. 114).

⁷ “contemplación y de recuerdo” (ANFASEP, tradução nossa.)

ritual que não puderam realizar, o funerário, e, além disso, atribuindo a estes locais a qualidade de ambientes de memória.

Sobre os ambientes de memória, estou considerando os estudos de Pierre Nora (1984), nos quais os ambientes de memória (*milieux de mémoire*) são todos aqueles espaços que se nutrem de repertórios de memória sem necessariamente estar arquivados e preservados em museus ou bibliotecas, que são lugares de memória mais comumente reconhecidos (*lieux de mémoire*). Também considero as investigações de Leda Maria Martins (2003), sobre o tema, principalmente quando diz que

[...] a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos *ambientes de memória* (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação de saberes. (MARTINS, 2003, p. 69).

Cabe assinalar, considerando o “Museo de la Memoria” da ANFASEP e outros lugares de memória a ela associados, que esses são ambientes de memória alimentados pela performance da recordação das mães e dos familiares com os quais os desaparecidos tiveram seu último contato. Essas pessoas transformam os lugares em ambientes ao reproduzirem em seu comportamento repertórios que transmitem a persistência da memória e da dor.

3 “La Hoyada” em dia de finados: no lugar dos mortos, a celebração das vidas em luta

Dialogando com Ilena Diéguez (2017), que tece considerações importantes sobre o trabalho das famílias de desaparecidos no México, penso com ela que a complexidade da perda e da dor desses familiares devem ser considerados “fora deste instalado marco respectivo ao luto” (DIÉGUEZ, 2017, p. 24, tradução nossa)⁸ e que, partindo de uma práxis política “tem-se insistido no poder transformador da dor” (DIÉGUEZ, 2017, p. 25, tradução nossa).⁹ Na impossibilidade de concretização

⁸ “fuera de este instalado marco respecto al duelo” (DIÉGUEZ, 2017, p. 24).

⁹ “se ha insistido en el poder transformador del dolor” (DIÉGUEZ, 2017, p. 25).

de um trabalho de luto, mediante a incerteza da morte e da garantia de poder enterrar os familiares, surge com a ANFASEP um trabalho sobre a dor que permanece condicionando um trabalho de luta na esfera política. Desse modo, a dimensão dada aos lugares de memória, geridos pela ANFASEP, dão visibilidade e potência aos acontecimentos que transformaram os lugares. Atravessados pela violência, também aludindo a Diéguez, referindo-se à experiência da violência no Chile, estes lugares em Ayacucho podem ser considerados “cenários de perda” (DIÉGUEZ, 2017, p. 26, tradução nossa).¹⁰ Para ela:

Os restos de relatos que esperam ser olhados e lidos nos muros, pisos e nos cantos de múltiplos espaços da realidade chilena, revelam tensões, irresoluções e lutos que fazem com que as feridas ainda supurem demasiados rumores. Ou incendeiem o palimpsesto da memória. Certos espaços guardam o rumor de vozes e corpos que já não estão. São um arquivo que mostram bem a sociedade fantasmal de nosso presente (DIÉGUEZ, 2017, p. 26, tradução nossa).¹¹

Considerando a experiência do trabalho que realiza ANFASEP, durante e após o CAI, podemos aqui mencionar a relação estreita dessas pessoas atravessadas pela dor com os cenários da perda, isto é, com esses lugares/arquivos onde se inscrevem de alguma forma os corpos desaparecidos de seus familiares. Em seu testemunho, Mama Angélica conta como seu filho, Arquímedes Ascarza, foi sequestrado e narra sobre a sua peregrinação, junto a outras mães, por vários recintos da região, a procura de seus filhos. Ela menciona “Paracuti”, “Infernillo”, “Qachqarumi” e o “Rio Lambras”. Na época dos massacres que assolavam Ayacucho, esses lugares foram transformados em cemitérios clandestinos ou simplesmente, lugares onde os cadáveres eram deixados para serem devorados por animais. Em seu testemunho, ela narra:

¹⁰ “escenários de pérdida” (DIÉGUEZ, 2017, p. 26).

¹¹ Los restos de relatos que esperan ser mirados y leídos en los muros, pisos y rincones de múltiples espacios de la realidad chilena, develan tensiones, irresoluciones y duelos que hacen que las heridas aún supuren demasiados rumores. O incendien el palimpsesto de la memoria. Ciertos espacios guardan el rumor de voces y cuerpos que ya no están. Son un archivo que bien muestra la sociedad fantasmal de nuestro presente (DIÉGUEZ, 2017, p. 26).

Então, depois, eu fui ao posto. Não sei com que cara eu havia chegado ali, porque ali no posto os policiais me deram um comprimidinho. E depois, trazendo-me, acompanhando-me, eles tiraram, um por um, os cadáveres, para que pudéssemos reconhecê-los, para eu reconhecer. Mas não encontrei o meu filho ali. E passando isso assim, nós já temos caminhado, todas as senhoras. Aqui, em Paracuti, já é sabido. Em Infernillo, já é sabido. Em Qachqarumi encontrei, aqui em Santa Bárbara, no rio Lambras, encontrei muitas almas aos montões. Ali, em Paracuti, eu cheguei a entrar até o fundo de um grande fosso. E então havia um buraco encurvado, desta forma. Ali me agachei porque estavam saindo quantidades de moscas. “Então, de repente, aí dentro meteram vivo o meu filho” dizendo isso, comecei a chamar pelo nome do meu filho com força. “Arquímedes! Está aqui?” dizendo. (ASCARZA, 2002, tradução nossa).¹²

Esses espaços afetados pelo horror tornam-se espaços recordantes, cenários da perda pela forma como os acontecimentos que ali se inscrevem, fazem deles espaços de uma cena, se não a do crime, a do abandono dos corpos, a da indiferença pela matéria última que comprova a nossa existência como seres humanos. Destaco, assim, a potência do testemunho de Mama Angélica em referência a esses lugares de incursão das mães a procura por seus filhos e a forma como o lugar chamado de “La Hoyada”, hoje “Santuario de la Memoria La Hoyada”, imageticamente alcança a dimensão de um arquivo fantasmal, de uma dramaturgia ausente que, associada a sua permanente ocupação pelos familiares, dá visibilidade aos acontecimentos ali inscritos.

¹² “Entonces, después, me fui al puesto. No sé con qué cara habré llegado allí, porque allí en el puesto los policías me dieron su pastillita. Y después, trayéndome, acompañándome ellos, sacaron, uno por uno, los cadáveres, para que podamos reconocerlos, para yo reconocer. Pero no encontré allí a mi hijo. Y pasando esto así, nosotras hemos andado ya todas las señoras. Acá, en Paracuti, ya es sabido. En Infernillo, ya es sabido. En Qachqarumi encontré, acá en Santa Bárbara, en el río Lambras, encontré muchas almas en montones. Allí, a Paracuti, yo llegué a entrar hasta el fondo del zanjón. Y entonces había habido un hueco abovedado, de esta forma. Allí me agaché porque estaban saliendo cantidad de moscardones. “Entonces, de repente, ahí dentro lo metieron vivo a mi hijo” diciendo esto, comencé a llamar por el nombre de mi hijo con fuerza. “¡Arquímedes! ¿Estás acá?” diciendo.” (ASCARZA, 2002).

Segundo as informações da página *web* do “Santuario de la Memoria La Hoyada”, a existência desse lugar esteve condicionada à instalação do Centro Principal de Operações Militares – Cuartel General N.º 51, conhecido como “Los Cabitos”: “o Quartel converteu-se no principal centro clandestino de detenção ilegal, sequestro, tortura execução extrajudicial e desaparecimento forçado de pessoas de todo o estado” (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”, tradução nossa)¹³ e, posteriormente, “em 1985, o General Wilfrido Mori Orzo, chefe político militar de Ayacucho, ordenou a construção de um forno, para a incineração dos cadáveres enterrados no Quartel desde 1983, no setor denominado ‘La Hoyada’ (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”, tradução nossa).¹⁴

Com mais de sete hectares, cujo nome remete a um espaço de particularidade geográfica plana capaz de dificultar a sua localização, o terreno encontra-se hoje marcado pelas intervenções das equipes de antropólogos forenses dedicadas às exumações. Foi promovido à categoria de Santuário e se tornou um espaço recordante que compreende os acontecimentos e a matéria orgânica dos que por ali passaram para serem torturados, assassinados, enterrados, queimados.

Minha visita a Ayacucho, coincidindo com o dia dois de novembro, foi condicionada pela minha participação no “XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 2018”. Entre uma atividade e outra no contexto da programação do Encontro, aproveitei meus dias em Huamanga para conhecer o “Museo de la Memoria ‘Para que no se repita’” da ANFASEP e nas visitas realizadas fui informada de que uma missa pelo dia dos finados seria realizada no local de “La Hoyada”. Foi neste contexto que pude conhecer o espaço, chegando com bastante antecedência, e participar da missa, rezada em quéchua, para os mortos ainda não identificados, que seguem estando ali, ainda desaparecidos para suas famílias, e para aqueles que já foram identificados, porém estiveram sepultados neste lugar por décadas. Durante a missa pude

¹³ “el Cuartel se convirtió en el principal centro clandestino de detención ilegal, secuestro, tortura, ejecución extrajudicial y desaparición forzada de personas de todo el departamento” (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”).

¹⁴ “en 1985, el General Wilfredo Mori Orzo, jefe político-militar de Ayacucho, ordenó la construcción de un horno, para la incineración de los cadáveres enterrados en el Cuartel desde 1983, en el sector denominado ‘La Hoyada’”. (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”).

escutar a canção das mães da ANFASEP *¿Hasta cuándo tu silencio?* e que também deu título ao reconhecido livro de testemunhos *¿Hasta Cuándo tu Silencio? Testimonios de dolor y coraje*, publicado por essa organização em 2007, com a finalidade de registrar o seu histórico de lutas e intervenção política pelos direitos humanos, além de difundir as histórias pessoais das mães e familiares. Eu escutei essa canção pela primeira vez em visita ao LUM, subindo a rampa do edifício, do primeiro para o segundo andar. Essa era a música ambiente e me lembro de ter ficado um tempo tentando compreender o que dizia. Nunca pensei que ouviria essa música sendo cantada pelas mães da ANFASEP, muito menos que isso aconteceria em “La Hoyada”.

IMAGEM 1 – “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Huamanga, Ayacucho, Peru.
02 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 2 – “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Huamanga, Ayacucho, Peru.
02 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

“La Hoyada” é um espaço recordante e um cenário da perda. Os responsáveis pelos acontecimentos que ali foram desencadeados também podem recordá-los, mas não na magnitude desse local que, se considerarmos as reflexões de Assmann sobre os locais das gerações, está “sufocado sob o fluxo da modernização, e também da volta à sua força simbólica” (ASSMANN, 2011, p. 321-322).¹⁵ Isso porque, segundo a autora, os locais de geração estavam associados às histórias familiares, às gêneses e ao arcaico: “a magia do local está associada a algo suspeito; o ser humano arcaico, o antigo colono, não é um ser que se autodetermina, mas que deixa poderes alheios influenciarem seu destino” (ASSMANN, 2011, p. 321). Esse condicionamento e vínculo do homem com a terra como lugar sagrado, vista de forma suspeitosa pelo colonizador, é destituído com a modernidade e “a América moderna não apenas se separa de seu passado, mas sim, em suma, de uma consciência da tradição, típica para a velha Europa, por um

¹⁵ Esta reflexão é realizada por ASSMANN, 2011, p. 321-322 ao analisar o romance *Ceremony*, de Leslie Marmon Silko.

lado, e para os índios, por outro, cujas culturas são vinculadas aos locais e cultivam o contato com os mortos” (ASSMANN, 2011, p. 321). Se este terreno é o lugar do horror, onde funcionava uma máquina genocida, este lugar passa a ser reivindicado pelas famílias e organizações defensoras dos Direitos Humanos como um espaço sagrado em sua dimensão mais íntima.

IMAGEM 3 – “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Huamanga, Ayacucho, Peru.
Missa pelo dia dos Mortos. 02 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 4 – “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Huamanga, Ayacucho, Peru.
Missa pelo dia dos Mortos. 02 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

O “Santuario de la Memoria La Hoyada”, como um espaço recordante, é o meio pelo qual os familiares se contatam com seus mortos. Potencializando a força espiritual desse solo, a incursão dos familiares que ali frequentam incorpora a esse espaço uma particularidade sacra. Ele se torna um santuário, um lugar onde se performatiza um encontro não consolidado, um ritual não cumprido, uma incerteza em tramitação. Principalmente, se performatiza a dor como agenciamento da luta. A ocupação desse espaço pelos familiares agrega a ele novas inscrições fazendo surgir dali uma dramaturgia que se vale da inscrição anterior, o acontecimento violento, e de uma nova inscrição, a presença viva de seus familiares em permanente vigília.

IMAGEM 5 – “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Huamanga, Ayacucho, Peru. Missa pelo dia dos Mortos. 02 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

4 *Qunakuy* em Cuclluchaca

Eugenio Barba diz que

o teatro se revela como resíduo arqueológico. Neste resíduo arqueológico, que tem perdido sua imediata utilidade, injetam-se de vez em quando valores diferentes. Podemos adotar os valores do espírito do tempo e da cultura na qual vivemos. Podemos, pelo

contrário, procurar nele nossos próprios valores. (BARBA, 2017, p. 53, tradução nossa).¹⁶

Atendendo a esta reflexão, percebo que os resíduos arqueológicos que fazem do teatro ser o que é, em determinadas circunstâncias, são resultados das pesquisas dos atores criadores em relação ao que, em sua cultura, pode ser importante para sua formação, porém que, às vezes, já está perdido ou ausente de seu campo de visão. Os atores criadores, como arqueólogos, tentam identificar os resíduos materiais de sua cultura para criar sua própria linguagem estética, com os valores das culturas as quais pertence e com a soma de outros valores oriundos de outras culturas. No caminho desse debate, também durante o “XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 2018”, fui afetada pelo modo como outro cenário de perda, dessa vez em Huanta, Ayacucho, revelou-se como espaço recordante por meio da inscrição cênica do *Qunakuy* que ali se realizou.

O *Qunakuy*, palavra quéchua que pode ser traduzida como um “encontro para intercâmbio”, no contexto dos Encontros de Teatro de Grupo Ayacucho constituem-se como uma troca artística realizada nas comunidades. Os grupos e artistas participantes do encontro visitam a comunidade para ali apresentar demonstrações, ações cênicas de curta duração, e por sua vez, a comunidade anfitriã também se apresenta, revelando os gestos de criação e expressão¹⁷ próprios de sua cultura de representação e performance teatral. Miguel Rubio Zapata, diretor fundador do Grupo Cultural Yuyachkani e participante do Encontro Ayacucho desde a sua primeira edição, ressalta o caráter integrador do *Qunakuy* como uma atividade de troca e aprendizagem por permitir que

¹⁶ “el teatro se revela como residuo arqueológico. En este residuo arqueológico, que ha perdido su inmediata utilidad, se inyectan de vez en cuándo valores diferentes. Podemos adoptar los valores del espíritu del tiempo y de la cultura en la cual vivimos. Podemos, por el contrario, buscar en él nuestros valores”. (BARBA, 2017, p. 53).

¹⁷ Para Ramón Griffero (2011, p. 30), os gestos de expressão estão associados ao “uso cultural da teatralidade, em atos individuais ou manifestações populares” (tradução nossa), enquanto os gestos de criação manifestam-se “através da aprendizagem e desenvolvimento de uma linguagem artística” (tradução nossa). No texto fonte: “uso cultural de la teatralidad, en actos individuales o en manifestaciones populares” e “a través del aprendizaje y desarrollo de un lenguaje artístico” (GRIFFERO, 2011, p. 30)

os artistas possam conhecer estilos e teatralidades distintas. Recuperando a experiência do Encontro realizado em 1978, ele comenta:

O Encontro Ayacucho, apesar de todas as objeções e rechaços, havia criado fios condutores de uma corrente invisível que sentíamos com muita força. A central de energia vinha do infatigável trabalho do Odin nas ruas, nas comunidades camponesas e mercados, propiciando trocas artísticas ao modo do intercâmbio de trabalho. Eles chegavam a um lugar previamente estabelecido, apresentavam seu trabalho e depois a comunidade lhe respondia também com um trabalho artístico. Nestes encontros verbalizava-se pouco, isto potencializava outros níveis de comunicação que vão mais além das palavras; o assombroso era ver o nível de resposta que se estabelecia ao colocar-se o grupo de igual para igual com a comunidade, propondo o intercâmbio como base antes que a doutrina ou o paternalismo no qual, é preciso reconhecê-lo, caímos muitos dos que levávamos às cidades as “ideias corretas”. Esta é uma lição pela qual me sinto agradecido porque foi muito útil para repensar nossos estilos. (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 184-185, tradução nossa).¹⁸

Nesta edição do Encontro Ayacucho, ocorrida entre os dias 21 de outubro a 4 de novembro de 2018, o *Qunakuy* se realizou na comunidade de Cuclluchaca,¹⁹ Huanta. Ali fomos recebidos pelos anfitriões, especialmente pelos jovens que estavam prontos para oferecer suas apresentações e conosco dialogar. A primeira apresentação foi uma

¹⁸ El Encuentro Ayacucho, a pesar de todas las objeciones y rechazos, había creado hilos conductores de una corriente invisible que sentíamos con mucha fuerza. La central de energía venía del infatigable trabajo del Odin en las calles, en las comunidades campesinas y mercados, propiciando trueques artísticos a manera de intercambio de trabajo. Ellos llegaban a un lugar previamente establecido, presentaban su trabajo y luego la comunidad le respondía también con un trabajo artístico. En estos encuentros se verbalizaba poco, esto potenciaba otros niveles de comunicación que van más allá de las palabras; lo asombroso era ver el nivel de respuesta que se establecía al ponerse el grupo de igual a igual con la comunidad, planteando el intercambio como base antes que la prédica o paternalismo en el que, hay que reconocerlo, caímos muchos de lo que llevábamos al pueblo las “ideas correctas”. Esta es una lección de la que me siento agradecido porque fue muy útil para repensar nuestros estilos. (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 184-185).

¹⁹ Centro Poblado de San Antonio de Cuclluchaca.

montagem teatral que seguia uma estrutura dramática. Construíram um cenário, delimitaram os personagens e um tema com início, desenvolvimento e desenlace foi encenado de forma exitosa. A peça teatral dava testemunho à história do atual prefeito da comunidade que, na década de 1980, teve que fugir de Cuclluchaca para sobreviver à violência depois que o seu pai, que naquele contexto era o prefeito, foi assassinado.

IMAGEM 6 – *Qunakuy* em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 7 – *Qunakuy* em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

A violência vivida pelos moradores foi encenada seguindo uma dramaturgia, uma vez que era possível vislumbrar a marcação das ações dos personagens, os seus diálogos e o modo como as ações se davam pelo pressuposto de que queriam tornar visíveis situações vividas no passado recente. Tivemos a informação de que os estudantes que participaram da encenação contaram com a ajuda do Professor Raúl Minaya Cruz, do Colégio Secundário. Os demais moradores que acompanhavam o evento divertiam-se com a apresentação teatral. A memória sobre o passado recente havia, pois, se tornado a matéria orgânica de uma criação coletiva, se considerarmos o modo como os jovens traduziram para a

cena todas as complexidades do CAI como um evento macropolítico, porém, na perspectiva micropolítica, dos moradores de Cuclluchaca que o vivenciaram.

As cenas recordadas e levadas ao espaço público, uma vez que foram encenadas na Praça, reconstituíram ali toda a circularidade dessa memória que recorda: o momento anterior ao conflito, os acontecimentos violentos que envolveram os moradores, a morte como uma presença física (personificada) acompanhando os eventos, os assassinatos e a ocultação de cadáveres, a abertura e depois a descoberta de fossas clandestinas, a emigração e a volta dos afetados e, por último, a possibilidade de reconciliação.

IMAGEM 8 – *Qunakuy* em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 9 – *Qunakuy* em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal

Se por um lado, causou riso nos moradores assistir aos jovens representarem essa memória recente de violência e perdas, por outro, a imagem da fossa clandestina com corpos vivos que também se divertem durante a apresentação nos leva a pensar que o exercício da recordação compartilhada com e neste espaço recordante é uma forma de lidar com a possibilidade de superação comum na qual todos que se reconhecem partícipes dessa memória sabem sobre o seu dever em não deixá-la inerte; ao contrário, tornam-na visível nesse cenário da perda que é o espaço do convívio cotidiano e onde a conexão com os moradores que morreram durante do CAI se faz possível, recordando-os.

Após a apresentação da montagem, deu-se prosseguimento ao carnaval de Cuclluchaqa. Outros jovens dedicados a compartilhar sua música e dança, reinscreveram nesse espaço compartilhado²⁰ uma dramaturgia ausente que parte da transmissão oral dos saberes de seus ancestrais em relação às celebrações da vida e dessa conexão especial que estabelecem com o espaço ao lançarem seu corpo festivo sobre ele, como parte dele.

IMAGEM 10 – *Qunakuy* em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 nov. 2018.²¹



Fonte: Arquivo pessoal.

²⁰ Referência à recente definição de dramaturgia de Miguel Rubio Zapata (2018). Trata-se da dramaturgia “entendida como a organização da ação em um espaço compartilhado” (tradução nossa). Do texto fonte: “es la dramaturgia “entendida como la organización de la acción en el espacio compartido”.

²¹ Na foto a mensagem de boas-vindas em quéchua significa: “Com todo meu coração te recebemos porque te queremos”.

5 Considerações finais

As reflexões aqui apresentadas tendem a seguir em desenvolvimento, a fim de delimitar as estratégias que, sendo parte de uma práxis política, são as que dimensionam a amplitude visual e imagética que pode alcançar um cenário de perda que se constitui espaço recordante. Penso na qualidade de afetação dos cenários de perda, como espaços recordantes em permanente transformação que se dá, tanto no que se refere ao modo como o tempo afeta esses espaços em sua estrutura quanto pelo modo em que, pensando com Diéguez (2017, p. 29) “a tensão entre o que tem sido um “lugar de barbárie” e busca ser assimilado como “lugar de cultura”, nos traz de volta à legendária polêmica em torno aos limites do visível, que é também os limites do dizível e do representável” (Tradução nossa).²²

No caso dos dois exemplos mencionados neste artigo temos um “lugar de barbárie”, o “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Penso que não seja objetivo da ANFASEP sua assimilação como um “lugar de cultura” através da institucionalização desse espaço para a transmissão de informação ou saber histórico e cultural, mas pela necessidade de que seja ressignificado como um lugar sagrado por conta da relação com seus mortos dentro de uma agenda política de reivindicação por justiça, reparação, reconhecimento e identificação dos desaparecidos²³.

A comunidade de Cucelluchaqa é um local de geração, onde “uma força especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradora com a história de famílias” (ASSMANN, 2011, p. 320). Ambos espaços, pelo modo como estão atravessados pelas inscrições de eventos violentos, constituem-se no nosso entender potentes suportes para outras inscrições, entre elas a cênica, considerando a relação dessa com uma performance política – a práxis da ANFASEP em seu movimento de ocupação e ressignificação de

²² “la tensión entre lo que ha sido un “lugar de barbarie” y busca ser asimilado como “lugar de cultura”, nos regresa a la legendaria polêmica en torno a los límites de lo mirable, que es también los límites de lo decible y de lo representable” Diéguez (2017, p. 29).

²³ No Peru tem-se a Ley n° 30470 de procura pelas pessoas desaparecidas durante o período de violência 1980-2000, publicada em 22 de junho de 2016 e em 08 de setembro de 2018 publicou-se o decreto legislativo n° 1398 para a criação de um Banco de dados genéticos para facilitar a procura e identificação de pessoas desaparecidas no Peru.

La Hoyada como santuário, ou com o teatro – no caso, a montagem dos estudantes do Colégio Secundário de Cuclluchaca apresentada durante o “XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho”.

Ramón Grifféro, em sua teorização do conceito de dramaturgia do espaço, considera o espaço como “formato para a construção de linguagens cênicas e, portanto, de autorias” (GRIFFERO, 2011, p. 170, tradução nossa),²⁴ estando no acontecimento cênico a escritura que conjuga texto e espaço. Espaços recordantes condicionam a visibilidade de dramaturgias ausentes. Eles são índices autorais de uma enunciação ampla e localizada, se consideramos que o texto está para a autoria tal como o acontecimento. Os espaços recordantes e recordados neste texto são formatos a partir do qual se cria uma linguagem, se demonstra e se performatiza uma ação política ou cênica, uma ação política e cênica que é capaz de nos afetar tanto pela sua relação com a referencialidade quanto pelo seu alcance estético.

Referências

ASCARZA, Angélica Mendoza De. *TESTIMONIO DE ANGÉLICA MENDOZA DE ASCARZA/TESTEMUNHO DE MAMÁ ANGÉLICA*. Testimonio de las Audiencias Públicas de la CVR Caso: Ascarza Mendoza, Arquímedes Audiencia Pública de Huamanga. 1 Vídeo. LUM, 2002. Disponível em: <https://lum.cultura.pe/cdi/video/mendoza-de-ascarza-ang%C3%A9lica>. Acesso em: 27 set. 2019.

ASCARZA, Angélica Mendoza De. *TESTIMONIO DE ANGÉLICA MENDOZA DE ASCARZA/TESTEMUNHO DE MAMÁ ANGÉLICA*. LUM, 2002. Testimonio de las Audiencias Públicas de la CVR Caso: Ascarza Mendoza, Arquímedes Audiencia Pública de Huamanga. Disponível em: <https://lum.cultura.pe/cdi/sites/default/files/video/tpdf/Castellano%20testimonio%20de%20Ang%C3%A9lica%20Mendoza%20Huamanga.pdf>. Acesso em: 27 set. 2019. (Transcrição Traduzida ao Castelhana).

²⁴ “formato para la construcción de lenguajes escénicos y, por lo tanto, de autorías” (GRIFFERO, 2011, p. 170).

ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARBA, Eugenio. *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral*. Traducción de Rina Skeel. Lima: Ensad – Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2017.

DIÉGUEZ, Ileana. De cuerpos y sombras. A propósito de la mirada y la pérdida. In: DIÉGUEZ, Ileana; FARÍAS, Maritza; INSUNZA, Iván; SAAVEDRA, Lorena (comp.). *Poéticas del Dolor: Hacer un trabajo de muerte un trabajo de Mirada*. Santiago de Chile: Oxímoron, 2017. p. 11-36

EL MUSEO de la memoria “para que no se repita”. *ANFASEP*. Ayacucho, Peru, ©2016. Disponível em: <http://anfasep.org.pe/museo-de-la-memoria/>. Acesso em: 27 de set. 2019.

GAVILÁN, Lurgio. *Carta al teniente Shogún*. Lima: Editorial Debate, 2019.

GRIFFERO, Ramón. *La dramaturgia del espacio*. Gobierno de Chile: Ediciones Frontera Sur, 2011.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os Congados. *O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano 11, p. 68-83, 2003.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763> Acesso em: 25 set. 2019.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire: La République*. Paris: Gallimard, 1984. v. I.

PORTUGAL TEILLIER, Tamia. Batallas por el reconocimiento: lugares de memoria en el Perú. In: DEGREGORI, Carlos Iván; PORTUGAL TEILLIER, Tamia; SALAZAR BORJA, Gabriel; SULCA, Renzo Aroni. *No hay mañana sin ayer: Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2015. p. 70-236.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad /Racionalidad. *Perú Indígena*, Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2019.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *Discurso de Promoción*. Yuyachkani. Creación Colectiva. Programa de Mano. Lima, 2018.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *Raíces y semillas*. Maestros y caminos del teatro en América Latina. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Justicia entre Saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. Madrid: Ediciones Morata, 2017.

SANTUARIO de la memoria Blog “La Hoyada”. “La historia de “La Hoyada”. Ayacucho, Peru. Disponível em: <http://santuario.lahoyada.info/el-santuario-la-hoyada/historia-de-la-hoyada>. Acesso em: 25 set. 2019.

SOTO. Heeder. *¿Hasta Cuándo tu Silencio?* Testimonios de dolor y coraje. Ayacucho: ANFASEP, 2007.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 27 de janeiro de 2020.



“Vanguardismo andino” más allá de Perú

“Andean avant-garde” Beyond Peru

María Lucila Fleming

Universidad Nacional de Salta (UNSa), Salta / Argentina

Universidad Nacional de General San Martín (UNISAM), Buenos Aires / Argentina

lucilafleming@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7527-4239>

Irene Noemí López

Universidad Nacional de Salta (UNSa), Salta / Argentina

irenlopez@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-6138-7419>

Resumen: El grupo Orkopata y su *Boletín Titikaka* tendieron un amplio sistema de redes que coadyuvaron a la “exportación” de su estética a otros puntos como Bolivia y Argentina. En este trabajo indagamos la potencialidad de utilizar la noción de “vanguardismo andino” más allá del límite peruano, a fin de enriquecer los estudios literarios localizados en otras regiones. Previamente, realizamos un recorrido por las diferentes categorías que se fueron ensayando para pensar la estética del *Boletín*: “Indigenismo de vanguardia” (VICH, 2000), “Vanguardismo andino” (MAMANI MACEDO, 2017), “Vanguardia del Titikaka” (MONASTERIOS PÉREZ, 2015), “Indianismo de vanguardia” (DE LLANO, 2015). La variación en el modo de enunciar y delimitar el objeto propio de cada una de estas nociones repercutirá en la posibilidad de considerar otros fenómenos estéticos en dichos términos. Proponemos en esa línea la pertinencia de comprender la producción del poeta Manuel J. Castilla, localizada en el noroeste argentino, desde las coordenadas provistas por la noción de “vanguardismo andino”.

Palabras clave: Boletín Titikaka; categorías críticas; vanguardismo andino.

Abstract: The Orkopata group and its *Titikaka Bulletin* had a broad system of networks that contributed to the “export” of their aesthetics to other places such as Bolivia and Argentina. In this work we investigate the potential of using the notion of “Andean

avant-garde” beyond the Peruvian limit, in order to enrich literary studies located in other regions. Previously, we made a tour of the different categories that were rehearsed to reflect on the aesthetics of the *Bulletin*: “Avant-garde Indigenism” (VICH, 2000), “Andean Vanguardism” (MAMANI MACEDO, 2017), “Vanguardia del Titikaka” (MONASTERIOS PÉREZ, 2015), “Avant-garde Indianism” (DE LLANO, 2015). The variation in the way of stating and defining the object of each of these notions will have an impact on the possibility of considering other aesthetic phenomena under these terms. Therefore, we propose the relevance of understanding the production of the poet Manuel J. Castilla, located in the northwest of Argentina, from the coordinates provided by the notion of “Andean avant-garde”.

Keywords: Titikaka Bulletin; critical categories; Andean avant-garde.

Este trabajo propone reflexionar acerca de la posibilidad de utilizar la noción de “vanguardismo andino”, que consiste en una de las formas de nombrar la estética del *Boletín Titikaka*, para pensar otros fenómenos literarios más allá del Perú. Como es ampliamente conocido, el grupo Orkopata y su *Boletín* tendieron un amplio sistema de redes que coadyuvaron a la “exportación” de su estética a otros puntos como Bolivia y Argentina. Incluso, podemos preguntarnos por la posibilidad de extrapolar esta nomenclatura no sólo espacialmente, sino también temporalmente, para emparentar autores que no necesariamente hayan coexistido. Entonces, específicamente la pregunta se orienta a pensar si es posible incluir en esta categoría a algunos representantes de la región del noroeste argentino, tales como el poeta Manuel J. Castilla y, en particular, algunos de los textos que conforman su amplia producción.¹

¹ Manuel José Castilla nació en Cerrillos, localidad de Salta, provincia ubicada en el noroeste argentino, el 14 de agosto de 1918 y murió en la ciudad de Salta el 18 de julio de 1980. Su obra comprende: *Agua de lluvia* (1941), *Luna muerta* (1943), *Copajira* (1949), *La tierra de uno* (1951), *Norte adentro* (1954), *De sólo estar* (prosa, 1957), *El cielo lejos* (1959), *Bajo las lentas nubes* (1963), *Posesión entre pájaros* (1966), *Andenes al Ocaso* (1967), *El verde vuelve* (1970), *Cantos del Gozante* (1972), *Triste de la lluvia* (1977), *Campo del cielo* (edición póstuma, 2000), *¿Cómo era?* (prosa, edición póstuma, 2000). Su producción abarca además significativos aportes al cancionero folklórico, con canciones compuestas junto a los músicos Gustavo “Cuchi” Leguizamón, Rolando Valladares, Eduardo Falú, Fernando Portal, Ramón Navarro, entre otros. Publicó dos libros de recopilación de coplas populares: *Coplas para cantar con caja* (Ediciones El Estudiante, Salta, 1951) y *Coplas de Salta* (Fundación Michel Torino, Salta, 1973).

Pero antes de comenzar estas reflexiones, resulta necesario hacer un recorrido por la genealogía del término “Vanguardismo andino” y revisar aquellas alternativas que la crítica pensó para definir al *Boletín*, ya que la multiplicidad nos muestra que el debate aún sigue en vigencia.

En el año 2000 se publicó de la mano de Cynthia Vich uno estudio fundamental dedicado al *Boletín*. En él, propone el término “Indigenismo de vanguardia” para caracterizar las producciones de este grupo, tomado de Mariátegui, quien lo había utilizado para referirse a la fusión entre el socialismo (entendido como la vanguardia) y el indigenismo, como una alternativa para el Perú de principios de siglo. Vich (2000, p. 52) afirma que “El término resulta útil para describir el espíritu que estaba detrás de una revista como el *Boletín*, que al declararse bastión de la revolución vanguardista tenía como consigna la reivindicación de la cultura autóctona andina”. La autora argumenta que, tradicionalmente, se estudiaron vanguardia e indigenismo por canales separados, asociando al segundo con posturas estéticas más realistas, o hasta restringiendo el análisis a sus implicancias ideológicas. Muy pocos abrieron el abanico del indigenismo “clásico” hacia manifestaciones diversas, sobre todo en el siglo XX. Por eso, su estudio viene a llenar ese vacío de la mano de los cruces entre estas dos corrientes que se manifiestan en el *Boletín Titikaka*.

Además, revisa algunos supuestos que estaban instalados en la crítica sobre la vanguardia latinoamericana, como por ejemplo que muchos la consideraban como un espacio de cosmopolitización y asimilación pasiva de lo extranjero, en contraposición a un arte regionalista e indigenista. En cambio, ella propone que se debe profundizar en el estudio de los espacios de coexistencia de estas dos tendencias.

El acierto de Vich es haber rotulado de manera precisa la estética del *Boletín*, razón por la cual se convirtió en la categoría más usada al momento de definir la revista de Churata. En una ampliación del radio de acción, Vich utiliza “Indigenismo vanguardista” en el sentido de “la *actitud* artística e intelectual que articulaba la tradición autóctona con

Entre las numerosas distinciones que recibió por su obra podemos mencionar el Premio Regional del Norte, otorgado por la Dirección de Cultura en 1954; el Premio Michel Torino en 1964; el Tercer Premio Nacional, Primer Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes en 1965; el Primer Premio Nacional de Poesía y el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores en 1973. Ese mismo año recibió el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Salta.

el lenguaje y el espíritu de la modernidad occidental” (VICH, 2000, p. 57), lo que le permite utilizar dicha definición para casos variados como Nicolás Guillén, Diego Rivera, Carlos Oquendo de Amat y el propio Alejandro Peralta. Esta posibilidad de apertura en la aplicación del nombre “indigenismo vanguardista” está en consonancia con una actitud continentalista presente en el *Boletín*. Para Vich, el continentalismo es un lugar común en la revista puneña, que se manifiesta ya sea a través de ensayos como los dedicados al “Indoamericanismo”, comentarios de todo tipo (reseñas, adelantos, noticias), hasta la red de canjes con toda América Latina. Este continentalismo se basó en el rescate de lo autóctono de cada región bajo el gran manto del “nativismo”:

La insistencia en lo autóctono (es decir, en lo que la diferenciaba esencialmente de Europa y de los Estados Unidos), fue la bandera de la comunidad imaginada latinoamericana, que se preciaba de contar con una tradición nativa, a la vez de participar de la modernidad universal. De ahí que en el campo estético, la militancia vanguardista sólo fuera un recurso utilizado con el fin de exaltar las tradiciones autóctonas, aquello que era único y característico del continente americano. (VICH, 2000, p. 56).

Adelantamos que la potencialidad de esta categoría llevó a que el crítico argentino Ricardo Kaliman (2007) la utilice para avanzar sobre las relaciones entre el *Boletín Titikaka* y el poeta salteño Manuel J. Castilla.

Muy cerca de la propuesta de Vich, encontramos la caracterización de Aymará de Llano, quien en el año 2015 publicó un artículo en el que se refiere al *Boletín* como “revista indianista de vanguardia”. La diferencia entre considerarla “indigenista” como lo hacen Vich y muchos otros, es que para De Llano hay una distancia en el lugar de enunciación que hace que la experiencia puneña sea absolutamente distinta a la de Lima, pues los intelectuales del grupo Orkopata hablaron desde una situación regional y subalterna (ideas de Zevallos Aguilar) por un lado, y por otro, no hablaron de indigenismo sino de indianismo y neoindianismo.

Otro dato significativo para nuestra reflexión es que De Llano asegura que Churata y el *Boletín* tuvieron una pertenencia geo-cultural andina y no nacional, por lo que su incidencia se puede ver tanto en Bolivia como en Perú. Entonces, desde este marco, se torna posible pensar las incidencias y convergencias entre ambas localizaciones, contenidas a su vez en un macroespacio que incluye a la región andina argentina.

En el año 2007 el puneño Dorian Espezúa Salmón publicó un lúcido artículo titulado “Vanguardismo andino en el *Boletín Titikaka* (1926-1930)”, en el que concluye con un nuevo aporte para la definición de la revista: el “vanguardismo andino”:

Se puede calificar de muchas formas el proyecto estético, social, cultural y político de los miembros del GO que publicaron el BT, pero todo parece indicar que el debate gira básicamente en torno a tres denominaciones que cuentan con fundamentación y que a saber son: vanguardismo indígena o vanguardismo nativista, vanguardismo indigenista o, lo que no es necesariamente lo mismo, indigenismo de vanguardia y, finalmente, vanguardismo andino. En efecto, el BT no es plenamente indígena, indigenista, indianista, vanguardista o socialista, es más bien la confluencia e incorporación de todas estas tendencias [...] yo creo que estamos frente a un vanguardismo andino que supera dicotomías tradicionales. (ESPEZÚA SALMÓN, 2007, p. 236-237).

En consonancia con esta línea, en el año 2017 Mauro Mamani Macedo editó una antología del vanguardismo literario andino llamada *Sitio de la tierra*, la cual cuenta con poemas, prosas, ensayos y correspondencias de toda una constelación de escritores que se ubican en las coordenadas de este vanguardismo: Emilio Armaza, Armando Bazán, Federico Bolaños, Serafin Delmar, Alberto Guillén, Alberto Hidalgo, los hermanos Peralta, entre muchos otros. El importante rol de este libro es empezar a llenar un vacío crítico alarmante existente alrededor de los grandes poetas del vanguardismo andino. Con esta Antología, entonces, se propone despertar el interés de los investigadores, ampliar el corpus de la literatura peruana y reconfigurar el canon literario. La ampliación del canon la define en términos de sistemas en pugna, representados por un vanguardismo cosmopolita y otro *desarrollado en los Andes*, el cual, como se mencionó, ha recibido poca atención en su especificidad, a pesar de ser el más fructífero. A su vez, la poca atención es resultado de que gran parte de los poemarios aquí recogidos son inhallables, por lo que Mamani reclama un trabajo de reedición urgente.

Resulta interesante que este crítico mencione que la expresión vanguardista andina es plural, con orientaciones y relaciones en su interior, a pesar de que presenta mecanismos integracionistas, que “parten de afirmar lo propio y asimilar lo ajeno, a la vez que nos señalan el recorrido transversal que universaliza lo regional y andino” (MAMANI MACEDO,

2017, p. 21). De acuerdo a esta perspectiva, se puede ubicar la producción del poeta salteño Manuel J. Castilla según esas coordenadas, en tanto existe un proyecto que implica una dinámica de afirmación de lo propio y asimilación de lo ajeno, tensiones transversales similares y una comunión de sentires dada por una pertenencia a ese macroespacio andino.

Si bien Mamani sólo incluye representantes del *vanguardismo andino* peruano, con lo cual muestra ser un estudio muy focalizado en la región, podríamos en este punto recordar la propuesta de Elizabeth Monasterios, quien elige la denominación *vanguardismo del Titikaka*, abriendo el juego hacia la región del Titikaka, es decir, una zona transnacional que incluiría a representantes bolivianos. Siguiendo esta lógica, podríamos preguntarnos por la posibilidad de ampliar aún más el radio de discusión hacia las restantes regiones que conforman la llamada zona andina.

Monasterios comienza su libro partiendo de reflexiones sobre las vanguardias, y puntualiza en que, durante el siglo XX, la crítica fundamentalmente se dedicó a estudiar la “ruta París-Madrid-Buenos Aires-Sao Paulo en eje de circulación del arte” (MONASTERIOS PÉREZ, 2015, 12) Por el contrario, en lo que va del siglo XXI se revitalizó la crítica a partir del estudio de autores, grupos y regiones antes poco abordadas; o la actualización del aparato teórico-crítico. El balance de la autora es el siguiente:

Así, hemos llegado a entender que en América Latina la vanguardia literaria giró alrededor de una porfiada búsqueda de modernidad no reducible al impacto de unas cuantas figuras icónicas (Huidobro, Neruda, Vallejo, Girondo), ni a la centralidad de las metrópolis que monopolizaron la actividad vanguardista alrededor del magisterio de los ismos (Sao Paulo, Buenos Aires, Lima, Santiago, México). Los ismos fueron una de las expresiones de la vanguardia, hegemónica sin duda, pero no su totalidad. (MONASTERIOS PÉREZ, 2015, p. 13).

La “otra vanguardia”,² no hegemónica, estuvo representada por Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva y Salvador Novo, precursores de la “anti-poesía” y la “poesía conversacional” de los ‘60.

² Monasterios toma el término de José Emilio Pacheco, quien lo utilizó en 1979 para dar cuenta de una corriente vanguardista que se desarrolló en México por fuera de los ismos. Combinaba la fascinación por la modernidad vanguardista de Estados Unidos con la búsqueda de una identidad nacional (MONASTERIOS PÉREZ, 2015, p. 13-20).

A diferencia de la vanguardia de los “ismos”, cuyo meridiano intelectual estaba en París y en el modelo de modernización europeo, la “otra vanguardia” bregaba por un modelo diferente de modernización, de corte estadounidense, pero al mismo tiempo se mostraba reticente con las políticas intervencionistas del gobierno norteamericano en territorio americano. Para completar el panorama, Monasterios hace ingresar otra modalidad vanguardista independiente de las dos anteriores, la llamada desde Mariátegui “vanguardia indigenista”, cuyo objetivo fue la modernización a través de la vía étnica. La crítica afirma que “la dupla modernidad/etnicidad continúa incomodando, entre otras cosas, porque vulnera la percepción generalizada que se tiene del indigenismo como tercamente apegado a la tradición y opuesto a cosmopolitismos modernizantes” (MONASTERIOS PÉREZ, 2015, p. 22). Según Monasterios, los principales referentes de esta tercera posición fueron José Carlos Mariátegui y César Vallejo.

En este punto, la autora se distancia de las propuestas críticas que adoptaron la nomenclatura de Mariátegui (piénsese en Cynthia Vich) para entender el vanguardismo de Churata y el grupo Orkopata ya que afirma que, justamente, fue un fenómeno diferente, independiente de otras corrientes. Por el contrario, la autora califica al vanguardismo puneño de “insurrección estética”, y prefiere utilizar el nombre que el propio Gamaliel Churata le dio: “Vanguardia del Titikaka”.

Hasta el momento, sin embargo ningún estudio de la vanguardia consigna la existencia de un “vanguardismo del Titikaka”. Entramos pues al estudio de una criatura cultural no indagada por la crítica literaria. Pese a este impasse inicial, el susodicho vanguardismo parece estar muy bien equipado para dejarse conocer, porque a diferencia de la “vanguardia andina”, que no mereció realmente una reflexión sostenida por parte de Churata, el “vanguardismo del Titikaka” constituye cuerpo propio. Es una intervención cultural con conciencia de sí misma y de lo que quiere hacer en el terreno de la lengua, de la historia, la cultura, el arte y la literatura. (MONASTERIOS PÉREZ, 2015, p. 43).

Posturas como la de Monasterios nos hacen repreguntarnos la factibilidad de “extrapolar” el “vanguardismo del Titikaka” a otros contextos. Es decir, su gesto epistemológico de localizar a este vanguardismo en ese contexto específico, con esos actores particulares (y no otros), pone en duda la posibilidad de pensar en “redes” estéticas o

ideológicas. Podríamos traer a colación en este punto a un autor que nos ayudará a continuar con nuestras reflexiones: el paceño Omar Estrella. Este escritor publica dos poemas en el *Boletín*, el primero, de tono más intimista y con resabios modernistas, se titula “Poema” y aparece en el número de agosto de 1928 y el segundo, de mayor consonancia con la estética andina promovida por los Orkopatas, lleva como nombre “Puna” y aparece en el número de diciembre de ese mismo año.

En el poema citado, se tematiza un viaje del yo lírico hacia el Ande y el Titikaka, como una “vuelta a la vida”, donde “beberá un poco de cordillera” y “se llevará frío en los ojos”. El entorno es construido a partir de imágenes y personificaciones que lo vuelven amigable (“el viento hincha alegre”, “la aurora viste de faldas”, “los árboles se están bebiendo el río”, “el sol descuelga su primavera por las ramas”). En este ambiente natural paradisiaco, aparece el hombre andino, que es “doce horas diarias un accesorio del arado”. A la vez, figuran elementos que dan cuenta de una modernización, como “el camino nos entrega su cuerpo/ alegría desvelada a 60 kilómetros por hora”, y que establecen una distancia entre el yo lírico y su referente. Todo lo anterior se presenta envuelto en una estética vanguardista con marcas como los cambios tipográficos, el uso no habitual de la ortografía y el lenguaje coloquial (“Presto, hermano, la aurora viste de faldas...”).

Además de las mencionadas intervenciones líricas de Estrella, en el número de agosto de 1929, en la sección del *Boletín* titulada “Periódicos Libros Revistas Comentarios”, Gamaliel Churata presenta un breve elogio de su libro *Brijuja*:

Aquí tenemos a un verdadero poeta. *Brijuja*, primer engendro de poesía proletaria; estética del pueblo en manos de un hombre con emoción social, sin aditamento ni falsas raigambres: un espectáculo mental de la inteligencia. Técnica indoamericana, ideología avancista, lograda interpretación del paisaje alto de Bolivia. Así entendemos nosotros a los poetas y así debe ser la poesía de hoy”. (CHURATA, 1929 *apud* MAMANI MACEDO, 2016, p. 135).

Las palabras de Churata bastan para entender los lazos estéticos e ideológicos que pueden haber existido entre él y Estrella. A su vez, al ser Estrella un escritor “del otro lado del lago”, nos recuerda la factibilidad de la tesis de Monasterios de que la “Vanguardia del Titikaka” debe ser pensada desde esa macro región, y no únicamente como fenómeno peruano (MONASTERIOS PÉREZ, 2015).

No nos resulta para nada problemático develar las similitudes entre Estrella y el proyecto estético del grupo Orkopata, incluso fuimos cómodamente entre este poeta y Alejandro Peralta, por ejemplo. Sin embargo, existen algunos datos biográficos de Estrella que nos llevan a profundizar nuestras reflexiones, pues después de pasar su primera juventud en Bolivia, emprendió viaje hacia el Sur y se radicó en la provincia argentina de Tucumán. Allí integró un grupo vanguardista llamado La Carpa, en el cual participaron escritores de todo el Noroeste, incluido Castilla, quien junto a dos pintores (García Bes y Raspa) realizó viajes por el interior de la provincia de Salta, por distintas zonas de Perú y Bolivia ofreciendo funciones de títeres.

Este rol itinerante por la zona andina fue crucial para libros como *Luna Muerta* (1943) o *Copajira* (1949). Basta para ilustrar las relaciones subyacentes con la producción vanguardista andina dos poemas que tematizan un referente indígena: los del Chaco Salteño que trabajan en la zafra en “El machete”³ y los mineros de Oruro en

³ El machete (*Luna muerta*)

Al cañaveral
se fueron los indios
y no volverán.
¡El machete, el machete
que se quiebre ya!
¡El machete, el machete
de acero y de sal!
¡Que no pelen caña los indios jamás!
El filo del machete
el cano degollará.
Que en las manos desolladas
los machetes
pondrán terrones de sal.
No corten la caña
que en el tolderío
las sombras de aquellos que no volverán,
bailarán de noche
bailes de alquitrán.
Se fueron los indios
al cañaveral.

“Letanía de Oruro”,⁴ a través de una forma vanguardista moderada. En un primer momento, y a diferencia de los poemas analizados de Omar Estrella, aquí el yo lírico se encuentra desdibujado, y da la impresión de una tercera persona que observa. Sin embargo, esta misma voz poética, en “El machete” por ejemplo, enuncia a la manera de una letanía, con rasgos marcadamente orales: el poema se constituye como una súplica al machete para que termine el suplicio del indio. La idea de letanía aparece en el segundo poema desde el título, aunque luego en su cuerpo el tono sea más atemperado. Al igual que en el primero, se perfila una crítica social a las condiciones de los trabajadores, sean estos los indígenas del cañaveral o los mineros de Oruro.

¡El machete, el machete
De acero y sal!
(CASTILLA, 2015, p. 64).

⁴ Letanía de Oruro (*Copajira*)

Cuando el minero baja
desde la mina de Oruro,
Oruro se le quema
en luz sobre el carburo,
que Oruro suena como
un ronco río oscuro.

Oruro y su espejismo
vuelto mar al crepúsculo
transforma a los mineros
en marineros turbios,
mientras las hilanderas
de grises pies desnudos
transitan por el cielo
como vellones de humo.

Cuando el minero baja
desde la noche de Oruro,
Oruro se le duerme
sobre su pecho duro,
Oruro como un niño,
Oruro,
Oruro ya en el sueño,
Oruro

(CASTILLA, 2015, p. 105).

¿Es posible, entonces, inscribir la poética de Castilla bajo las coordenadas de un “indigenismo de vanguardia”? ¿Alcanza la construcción de un referente indígena o andino para asegurar una comunión entre las propuestas de los puneños y el escritor salteño? Si bien no encontramos los giros vanguardistas más radicales de los Orkopatas, sí hay en Castilla (y en La Carpa en general) una voluntad de novedad y una praxis que sigue las lógicas de las agrupaciones de vanguardia. Al respecto, María Eugenia Carante (2007, p. 51-53) afirma:

La influencia vanguardista se manifiesta, en estos poetas, en el deseo de crear un arte nuevo pues las normas esclavizan al creador, en la tendencia a un arte no figurativo ya que encuentran en la palabra un valor extraordinario por medio del cual el artista crea un mundo autosuficiente, y en la tendencia a agruparse en torno a una estética, a una sensibilidad común, y a darlas a conocer en manifiestos, boletines, revistas [...] se genera así una poesía de corte telúrico, revitalizada por el vanguardismo, y una nueva preocupación por el hombre situado en esta geografía, la americana.

Es en *Copajira* donde se evidencia con mayor nitidez la sintonía de Castilla con el programa, principalmente ideológico, del grupo Orkopata en cuanto a la denuncia de la explotación del indígena. Conmovido por la situación de los mineros de Oruro,⁵ escribe sus versos, los cuales son repartidos por los mismos mineros en sus huelgas (CASTILLA;

⁵ “Este transitar por esta parte de América es inacabable. Se piensa a veces que sólo el lugar del planeta que se está pisando contiene, ciñe y euforiza un poco tristemente el alma. Yo me acuerdo mucho de la alta tierra de Bolivia. Andaba por ella como asentando mis pies sobre el corazón del continente. Miraba cosas que llegaban hasta mí violentamente. Yo podría decir que en ese país está la vena más fuerte o una de las más poderosas, la vena esencial de esta parte del mundo. Viene una larga llovizna y la memoria, como un perdido hilo de agua, rameándose se mete en ese pozo de puro sueño que es La Paz. Sobre su transparencia se reflejan abobes de años y piedras de siglos. Es la noche recién llegada, a veces. Y el aire de esa ciudad, el aire que rodea su cintura humilde, es un permanente desflecarse de música. Las quenas sollozantes se le meten a uno en el pecho como redondos puñales, no de metal y sí de tibias humanas, de huesos de muchachas enamoradas, como quiere la leyenda que sea la arcilla de esa música tristísima. Dentro, bien dentro de la noche, una mujer vende cabezas de corderos humeantes. Pareciera que uno comiese en esos rostros la cara de Dios.” Conversación del poeta en LW8 Radio Jujuy, año 1956 (CASTILLA; CASTILLA, 2018, p. 90).

CASTILLA, 2018). En este libro, Castilla amplía su referente y se entronca con problemáticas continentales más que localistas.

Los ecos del despertar indigenista de Castilla también repercutieron en la crítica literaria. Una rama de los estudios dedicados al poeta, si bien no la dominante, resalta esta veta del salteño y hasta lo asocian con manifestaciones latinoamericanas parecidas. Ricardo Kaliman (1994; 2007), uno de los pioneros en pensar las relaciones entre el poeta y el grupo de Churata, sostiene:

Podemos presumir, en consecuencia, que hay ciertas condiciones estructurales que han dado origen al indigenismo de vanguardia, por lo que, para asimilar Luna Muerta a esta tendencia, no es necesario comprobar que Castilla haya tenido contacto directo con la poesía de Peralta, sino simplemente reconocer si fue afectado por las mismas coordenadas en las que ella se originó (KALIMAN, 2007, p. 19).

Por su parte, Leonardo Martínez (2015, p. 8) en el Prólogo a las *Obras Completas* de Castilla, afirma que “Manuel es el poeta argentino de Amerindia. El primero que se animó a reconocerse heredero del Tawantinsuyo”. Y avanza hacia la idea de que en su lenguaje se transparenta una matriz quechua. Pero, quien mejor definió la naturaleza del lenguaje castillano fue el crítico cordobés Aldo Parfeniuk (2016), quien posicionó a Castilla como poeta ex-céntrico por “funcionar” desde *locus* diferentes a la norma centralista de Buenos Aires.

El sugerente título de su ensayo *Manuel J. Castilla: Desde la Aldea Americana*, juega con la idea de que se puede entroncar a este poeta con la matriz “india” y americanista. Este hecho se evidencia en cuestiones como su “vuelta a la tierra”, en el sentido de un *panterismo*, de una interconexión metafísica hombre-naturaleza, propia de la cultura andina (a la vez, ex -céntrico para quien lo mira desde la cultura moderna); en su temporalidad particular, reflejada en el uso de gerundios y demás formas verbales durativas, de la particularización intimista y de otros elementos de la tradición oral traducidos a una forma “cult”; y en la evidencia de un sustrato indígena en su lenguaje y cosmovisión:

Si bien muchas de las particularidades son propias de la lengua oral de la ciudad de Salta, otras pertenecen a regiones como el Chaco salteño, los Valles Calchaquíes y la región fronteriza con

Bolivia, teniendo su origen- o recibiendo influencias- en culturas aborígenes como el guaraní (a través de las comunidades tobas, chiriguano y matakas) o en quechua/aymara. En lo acentual, la tonada del esdrújulo tiene su origen- aunque ciertamente discutido- en la desaparecida lengua cacana. El descripto espectro constituye el marco de la tradición lingüístico-literaria con la cual Castilla constituye su escritura. (PARFENIUK, 2016, p. 93).

Recapitulando, el estudio de Parfeniuk es importante porque ausculta en el lenguaje poético de Castilla para argumentar a favor de su inserción en la “americanidad”, entendida como la identificación con lo indígena. Es importante, además, que no limite sus reflexiones a los poemarios iniciales del poeta, en los que hay referencias explícitas a lo andino, sino que entiende que en Castilla se construye un modo de estar en el mundo, un quehacer poético atravesado por un sustrato “americano” que los poetas de otras latitudes se empeñaron en silenciar.

En conclusión, parece admisible repensar la producción poética de Castilla rompiendo el cerco regionalista, para profundizar en las apreciaciones que tengan en cuenta espacios macro, pero a la vez entrelazados desde un “sentido de pertenencia” en términos de Claudio Maíz. Aquí, retomo el concepto de “región cultural” de Zulma Palermo y Elena Altuna (1996), según el cual el Noroeste argentino se incluiría en una macrorregión andina. A su vez, es fundamental a la hora de definir esta región la localización en los Andes, cuyo corazón se asienta en Perú, pero que abarca desde Colombia hasta el Norte de Argentina (RAMA, 1984) Por lo tanto, nos habilita a preguntarnos por los posibles lazos entre las zonas que integran dicha macrorregión y, a la vez, permite pensar en que los escritores del NOA pudieron haber tomado como referentes estéticos a los del Grupo Orkopata, como también avanzar en la hipótesis adelantada por Ricardo Kaliman (2007) acerca de aquellas condiciones que han dado origen al indigenismo de vanguardia, para reconocer en qué medida actúan las coordenadas que dieron origen a ambas producciones. En este trabajo propusimos un inicial planteo del problema tomando para ello el bagaje crítico existente sobre el vanguardismo andino para ubicar la producción del poeta salteño Manuel J. Castilla, lo cual puede constituir un paso más para enriquecer futuros análisis críticos y estéticos de los poetas y artistas de las regiones andinas peruana, boliviana y argentina.

Referencias

CARANTE, M. E. Vanguardismo y América en Manuel J. Castilla. In: CASTILLA, M. J.; ROYO, A.; ARMATA, O. *Por la huella de Manuel J. Castilla*: Edición homenaje. Salta: Ediciones del Robledal, 2007. p. 49-62.

CASTILLA, G.; CASTILLA, L. *Manuel J. Castilla*: Crónica biobibliográfica. Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta: EUDEBA, 2018.

CASTILLA, M. J. *Obras completas*. Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta: EUDEBA, 2015.

DE LLANO, A. “Yo voy a sembrar palabras”: Tres escritores bolivianos en el Boletín Titikaka. *Telar*: Revista del Instituto Interdisciplinario de estudios latinoamericanos, San Miguel de Tucumán, v. 10, n. 15, p. 107-117, 2015.

ESPEZÚA SALMÓN, D. Vanguardismo andino en el Boletín Titikaka (1926-1930). *CELEHIS*: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Mar del Plata, a. 16, n. 18, p. 219-245, 2007.

KALIMAN, R. Sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla (Prólogo). In: CASTILLA, M. J.; ROYO, A.; ARMATA, O. *Por la huella de Manuel J. Castilla*: Edición homenaje. Salta: Ediciones del Robledal, 2007. p. 9-28.

MAMANI MACEDO, M. *Boletín Titikaka*: Edición Facsimilar. Lima: Lluvia editores, 2016.

MAMANI MACEDO, M. *Sitio de la tierra*: Antología del vanguardismo literario andino. Lima: FCE, 2017.

MARTÍNEZ, L. Pensar la poesía y sentir la poesía de Manuel J. Castilla. In: CASTILLA, M. J. *Obras completas*. Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta: EUDEBA, 2015. p. 7-10.

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

PALERMO, Z.; ALTUNA, E. Región cultural y región literaria. In: PALERMO, Z. *Una literatura y su historia*: Fascículo 2. Salta: CIUNSa, 1996. p. 1-18.

PARFENIUK, A. *Manuel J. Castilla*: Desde la aldea americana. Córdoba: Alción Editora, 2016.

RAMA, Á. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1984.

VICH, C. *Indigenismo de vanguardia en el Perú*: Un estudio sobre el Boletín Titikaka. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

Recebido em: 9 de outubro de 2019.

Aprovado em: 24 de janeiro de 2020.



O narrador de *Los ríos profundos* e suas relações com a heterogeneidade e a melancolia¹

The Narrator of Los ríos profundos and Its Relations with Heterogeneity and the Melancholy

Elayne Castro Correia

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

elaynecastro8@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3533-9349>

Resumo: O presente trabalho realiza uma leitura sobre o narrador de *Los ríos profundos* (2016), de José María Arguedas (1911-1969), a partir da relação entre a heterogeneidade e a melancolia. Cornejo Polar (2008), a exemplo, foi pioneiro ao inserir, dentro de suas discussões sobre a heterogeneidade – isto é, a interseção conflituosa de dois ou mais universos socioculturais distintos em um só extrato literário – reflexões acerca do narrador-personagem e suas memórias. Ángel Rama (2008), por sua vez, elaborou uma teoria que frisa a pertinência de dois narradores, um principal e outro etnológico, que formam um todo sintético. De modo a retomar a validade das contribuições de Cornejo Polar, assim como também fizeram Alberto Moreiras (2001) e Marcos Natali (2005), procura-se relacionar a heterogeneidade e a melancolia ao narrador, visto que aquela, conflituosa por natureza, permite o surgimento desta, também conflituosa, dupla e ambígua. Além disso, empreende-se, de forma rápida, uma aproximação da heterogeneidade com a tradução e, evidentemente, com a melancolia. Ressalta-se que este estudo não possui comprometimento com a área clínica ou psicanalítica. Para dar

¹ Este artigo é uma adaptação de parte da minha dissertação intitulada *Uma leitura de Los ríos profundos, de José María Arguedas, a partir da heterogeneidade e da melancolia no narrador* (CORREIA, 2018), sob orientação da Professora Doutora Roseli Barros Cunha (UFC), e se encontra disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/47311>.

cabo ao projeto analítico, conta-se principalmente com as contribuições de Cornejo Polar, além de Walter Benjamin (2013; 2016) e Susana Kampff Lages (2007).

Palavras-chave: Arguedas; *Los ríos profundos*; narrador; heterogeneidade; melancolia.

Abstract: This work aims at addressing one perspective of reading about the narrator of *Los ríos profundos* (2016), written by José María Arguedas (1911-1969), based on the relations between the heterogeneity and the melancholy. Cornejo Polar (2008), for example, was a pioneer in discussing, within his discussions about the heterogeneity – i.e., the conflictuous intersection of two or more sociocultural universes in only one literary extract – reflections about the narrator-character and his memories. Ángel Rama (2008), in turn, elaborated a theory that emphasizes the relevance of two narrators, one main and one ethnological, who form a synthetic whole. In order to retake the validity of the Cornejo Polar's contributions, also Alberto Moreiras's (2001) and Marcos Natali's (2005), we try to relate the heterogeneity and the melancholy to the narrator, since the former, conflicting by nature, allows the emergence of the latter, also conflicting, double, and ambiguous. In addition, an approximation of heterogeneity with translation and, of course, with melancholy is rapidly undertaken. It is noteworthy that this study does not commit to the clinical nor to the psychoanalytical area. Cornejo Polar's, Walter Benjamin's (2013, 2016) and Susana Kampff Lages's (2007) contributions were considered to carry out the analytical project.

Keywords: Arguedas; *Los ríos profundos*; narrator; heterogeneity; melancholy.

O narrador arguediano e suas profundezas

No artigo “A formação do romance latino-americano”,² Ángel Rama (2001) utilizou-se da imagem do “peixe ensaboado” para definir o caráter essencialmente escorregadio, por isso difícil de ser aprisionado em uma classificação ou norma, do gênero romance. Se o peixe lambuzado de sabão é metáfora do romance e suas limitações, pensamos que o peixe pode ser o romance e o sabão, o narrador, um dos principais elementos da narrativa e, conseqüentemente, um dos que mais instiga os leitores.

² Esse artigo, em verdade, foi uma conferência apresentada por Rama na mesa-redonda “O Romance Latino-americano” no *VII Congress of International Comparative Literature Association*, Montreal-Ottawa, ago. 1973 e depois publicada na *Revista Sin Nombre*, IV, 3, San Juan, jan.-mar. 1974.

No caso de *Los ríos profundos* (2016), romance do escritor, antropólogo, etnólogo, professor, entre outros ofícios exercidos, José María Arguedas (1911-1969), a crítica arguediana já empreendeu inúmeras embarcações a fim de identificar qual tipo de sabão – narrador – ou a quantidade do produto permite esse deslizamento do peixe, isto é, do romance, pelas mãos dos leitores. Por meio deste trabalho, tentamos esboçar mais uma especificação a partir do manejo de duas categorias em relação ao narrador do romance, a saber: a heterogeneidade e a melancolia. Ressalta-se o não ineditismo da proposta, visto que as duas categorias já foram aplicadas à narrativa, no entanto, podemos considerar satisfatória a aproximação dos conceitos, ainda que momentânea e instável – como todas as outras –, uma vez que permite novos pontos de contato, inclusive com trabalhos anteriores.

Ainda sobre o peixe ensaboado, ou melhor, sobre a impossibilidade de trancafiar os segredos do narrador do romance em uma interpretação engessada, faz-se necessário contextualizar a obra de Arguedas. *Los ríos profundos* levou mais de vinte anos depois de sua primeira publicação (RAMA, 2008) para gozar junto a outros títulos o reconhecimento como uma das mais emblemáticas obras da literatura latino-americana. Quiçá essa demora para tal ocorreu devido à óbvia – e nem por isso acertada – ancoragem no porto da leitura extraliterária, valorizando mais os traços autobiográficos ou sociais do que a literariedade contida nas páginas dos livros.

Que a obra de Arguedas está intimamente interligada a esses fatores, não podemos negar nem se afastar, com o risco de desconsiderar o tom confessional dos textos, quando o próprio autor travou uma imensa luta para defender a literatura como vida (FORGUES, 1989, p. 30). Cornejo Polar (2008, p. 112-113), por exemplo, sintetiza bem essa filiação ou motivação literária de Arguedas ao compreender que seus escritos possuem um “fundo inocultavelmente autobiográfico”, todavia, a utilização do extrato extraliterário, como os dados biográficos, deve ser feita de forma parcial, conforme a análise suscitar.

Dessa forma, seguiremos o conselho analítico acima para desenvolver este trabalho. De modo geral, o romance é narrado por Ernesto, um homem adulto que evoca sua adolescência, “Eu tinha catorze anos” (ARGUEDAS, 2005, p. 23).³ O fato de o narrador evocar

³ “Yo tenía catorce años” (ARGUEDAS, 2016, p. 160).

seu passado foi mote para autores como Vargas Llosa (2008 [1996]) e Cornejo Polar (2008) considerarem que a matéria criativa do narrador é a memória, como o trecho a seguir explicita:

Passara minha infância numa casa estranha, sempre vigiado por pessoas cruéis. O dono da casa, o pai, tinha olhos com pálpebras avermelhadas e sobrelanceiras grossas; gostava de atormentar os que dependiam dele, criados e animais. Depois, quando meu pai me resgatou e comecei a vagar com ele pelos povoados, vi que em toda parte as pessoas sofriam. (ARGUEDAS, 2005, p. 23).⁴

Ernesto não recebeu carinho do dono da casa onde passou parte da infância quando se separou de seu pai, contudo, recebeu afeto e cuidado dos indígenas que viviam na fazenda: “Eu não me sentia mal nesse quarto. Era muito parecido com a cozinha em que fora obrigado a viver na infância; com o quarto escuro onde recebi os cuidados, a música, os cantos e o falar dulcíssimo das criadas índias e dos concertados. (peões com salário anual)” (ARGUEDAS, 2005, p. 11).⁵

Em outras palavras, o livro é narrado por uma voz que, no presente, necessita retornar ao seu passado, na forma do personagem Ernesto, para tentar reviver momentos de alegria, mas também de sofrimento. Realiza, então, uma trajetória narrativa pouco linear, cheia de digressões e reflexões, com descrições de locais e cenas. Percebe-se, de início, uma conflituosidade instaurada na infância do narrador: ele era *criollo/misti*,⁶ porém, conviveu bastante com indígenas, e recebeu deles não só carinho e cuidado, mas sua cultura – recorrentemente evocada em sua narrativa.

⁴ “había pasado mi niñez en una casa ajena, vigilado siempre por crueles personas. El señor de la casa, el padre, tenía ojos de párpados enrojecidos y cejas espesas; le placía hacer sufrir a los que dependían de él, sirvientes y animales. Después, cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré que en todas partes la gente sufría” (ARGUEDAS, 2016, p. 160).

⁵ “Yo no me sentía mal en esa habitación. Era muy parecida a la cocina en que me obligaron a vivir en mi infancia; al cuarto oscuro donde recibí los cuidados, la música, los cantos y el dulcísimo hablar de las sirvientas indias y de los ‘concertados’ (peones a sueldo anual)” (ARGUEDAS, 2016, p. 142-143).

⁶ Utilizaremos o termo *criollo* em espanhol para nos referirmos àquele que nasceu na América hispânica. Além disso, *misti*, segundo Arguedas (1989, p. 35), não é o branco, mas os dominantes que seguem política, social e economicamente os paramentos ocidentais.

Cornejo Polar, por exemplo, interpreta que o narrador:

se distancia do protagonista, apesar do uso da primeira pessoa, e tem de testemunhar não somente sobre um tempo passado, que é próprio de toda evocação, mas também sobre um espaço distante; não um espaço neutro, simplesmente “outro” espaço, e sim um âmbito comprometido na dialética das oposições acima mencionadas. O narrador, situado na costa, toma para si a voz do protagonista, situado na serra. (CORNEJO POLAR, 2008, p. 138, tradução nossa).⁷

A crítica literária desse autor (CORNEJO POLAR, 2000 [1994], p. 77)⁸ reside justamente em maturar sobre esses textos complexos surgidos pelo confronto de dois ou mais universos socioculturais, iniciados, segundo sua visão, com os discursos sobre a conquista e a colonização da América, no que chamou de heterogeneidade:

o funcionamento dos processos de produção de literaturas em que se cruzam dois ou mais universos socioculturais, desde as crônicas até o testemunho, passando pela gauchesca, o indigenismo, o negrismo, o romance do Nordeste brasileiro, a narrativa do realismo mágico ou a poesia conversacional, literaturas as quais chamei heterogêneas” [...]. Gostaria que ficasse claro, no entanto, que essa categoria me foi inicialmente útil, como fica insinuado mais acima, para dar razão aos processos de produção de literaturas em que se cruzam conflituosamente dois ou mais universos socioculturais, de maneira especial o indigenismo, pondo ênfase na diversa e encontrada filiação das instâncias mais importantes de tais processos (emissor/discurso-texto/referente/

⁷ “El narrador se distancia del protagonista, pese al uso de la primera persona, y tiene que testimoniar no sólo sobre un tiempo pasado, que es lo propio de toda evocación, sino también sobre un espacio lejano; no un espacio neutro, simplemente “otro” espacio, sino un ámbito comprometido en la dialéctica de las oposiciones arriba mencionadas. El narrador, situado en la costa, toma para sí la voz del protagonista, situado en la sierra.”

⁸ Este trecho pertence ao artigo “Os discursos coloniais e a formação da literatura hispano-americana: reflexões sobre o caso andino”, contido no livro de ensaios traduzidos para o português de Cornejo Polar, *O condor voa: Literatura e Cultura Latino-Americanas* (2000), organizado por Mario J. Valdés. O ensaio foi publicado originalmente em 1994, com o título: “Los discursos coloniales y la formación de la literatura hispano-americana”.

receptor, por exemplo). Entendi mais tarde que a heterogeneidade se infiltrava na configuração interna de cada uma dessas instâncias, fazendo-as dispersas, quebradiças, instáveis, contraditórias e heteróclitas dentro de seus próprios limites. (CORNEJO POLAR, 2003 [1993], p. 10, tradução nossa).⁹

Evidentemente, o crítico reconhece a anterioridade da heterogeneidade nas textualidades ameríndias, a depender de cada etnia, costume, discurso, todavia, enxerga nos discursos dos conquistadores e colonizadores “o começo mais visível da heterogeneidade que caracteriza, desde então e até hoje, a produção literária peruana, andina e – em boa parte – latino-americana” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 220). Isso, porque, conforme o autor, os conquistadores, “à quase incontrolável metástase do poder”, tentaram rebaixar as forças dos já moradores das terras, “a ponto de converter-se em espetáculo de si mesmo, um poder capaz de reproduzir-se inclusive nas instâncias mais privadas da vida colonial, até nos sonhos, na imaginação e nos desejos” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 77). Entretanto, o universo sociocultural indígena opôs-se, embora “subterraneamente”, com “gestos, atitudes e movimentos de resistência” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 77).

Para o autor, a própria escrita, imposta nessas culturas, foi a primeira derrota, nesse caso, da voz. Desde esse momento, segundo ele: “nossa literatura inicia a conquista e a apropriação da letra, mas instalada nesse espaço – o da ‘cidade letrada’, não deixa de sentir, nem sequer agora, como nostalgia impossível, o desejo da voz” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 271). É por isso – e aqui a chave de leitura para compreender a

⁹ “el funcionamiento de los procesos de producción de literaturas en las que se cruzan dos o más universos socio-culturales, desde las crónicas hasta el testimonio, pasando por la gauchesca, el indigenismo, el negrismo, la novela del nordeste brasileño, la narrativa del realismo mágico o la poesía conversacional, literaturas a las que llamé “heterogéneas” [...]. Me gustaría que quedara en claro, sin embargo, que esa categoría me fue inicialmente útil, como queda insinuado más arriba, para dar razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/discurso-texto/ referente/ receptor, por ejemplo). Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites.”

heterogeneidade – que esses discursos foram e são complexos: porque estão inscritos num meio de conflituosidade, cheio de “complicadas e férreas ou débeis redes de negociações e entrelaçamentos” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 77).

À luz dessa realidade complexa, o crítico literário peruano finaliza o raciocínio que desenvolveu no primeiro parágrafo do artigo “Os discursos coloniais e a formação da literatura hispano-americana (Reflexões sobre o caso andino)”, citado no começo dessa discussão, ao dizer que a: “transculturação torna-se adequada mas incompleta” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 77). Em resumo, o termo:

trata de demonstrar que é possível uma alta invenção artística a partir de humildes materiais da própria tradição, que não provém somente de assuntos mais ou menos pitorescos, mas também de elaboradas técnicas, sagazes estruturas artísticas que traduzem cabalmente o imaginário dos povos latino-americanos, que, ao largo dos anos, têm elaborado radiantes culturas. [...] Porque elas são o mais alto esforço inventivo dos povos americanos; isto é, o sistema simbólico no qual se expressam e se reconhecem como membros de uma comunidade. De fato, a mais alta construção intelectual e artística que o homem é capaz. (RAMA, 2008, p. 141-142, tradução nossa).¹⁰

A transculturação narrativa de Rama seria, conforme a interpretação de Cunha (2007, p. 400), “uma maneira harmônica e sintética – um ponto ótimo –” para compreender e amparar “a proposta de modernização cultural sem deixar de valorizar as peculiaridades internas das regiões do subcontinente.” Por conseguinte, Ángel Rama (2008, p. 141-142) elegeu o livro *Los ríos profundos*, de Arguedas, como caso exemplar da transculturação por exibir respostas conciliatórias de um universo em relação ao outro.

¹⁰ “trata de demonstrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición y que ésta no provee solamente de asuntos más o menos pitorescos sino de elaboradas técnicas, sagaces estructuraciones artísticas que traducen cabalmente el imaginario de los pueblos latinoamericanos que a la largo de los siglos han elaborado radiantes culturas. [...] Porque ellas son el más alto esfuerzo inventivo de los pueblos americanos, el sistema simbólico en el cual se expresa y se reconocen como miembros de una comunidad, de hecho la más alta construcción intelectual y artística de que son capaces los hombres.”

Contudo, como já iniciamos acima, Cornejo Polar parece ser, de certa forma, contra essa celebração da harmonia cultural porque enxerga mais contradições e conflitos do que seleções e conciliações dentro de um mesmo discurso. No artigo “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”, publicado em 1997, o crítico peruano ratifica sua opinião, um tanto pessimista, sobre os riscos da ideia de transculturação narrativa e outros conceitos literários oriundos da antropologia, como mestiçagem, hibridez:

Acrescento que – apesar do meu irrestrito respeito por Ángel Rama – a ideia de transculturação se converteu cada vez mais na cobertura mais sofisticada da categoria de mestiçagem [...]. O que ponho ressalvas é a interpretação segundo a qual tudo havia ficado harmonizado dentro de espaços tranquilos e amenos (e por certo enfeitados) de nossa América. (CORNEJO POLAR, 2013 [1997], p. 155, tradução nossa).¹¹

Se Cornejo Polar põe ressalvas, anos depois, Alberto Moreiras (2001, p. 228) reforça que “a transculturação crítica – que vai até o fim de si mesma e explora, como tem de fazer através de sua lógica, seu próprio excesso em relação a si mesma – não consegue prosseguir e sofre um colapso”. De acordo com esse autor Moreiras (2001, p. 222), a transculturação narrativa, como derivada da de Ortiz, que deveria descrever “qualquer mistura cultural”, de modo contrário, é “uma forma de promoção da sobrevivência cultural empreendida como uma resposta reativa à modernização” (MOREIRAS, 2001, p. 222-223).

Consoante o raciocínio do crítico espanhol, elaboramos uma questão: se é decretado o fim do conceito de Rama, os textos fermentadores da teoria e os analisados sob a sua custódia também serão exemplos de fim transcultural? Sendo assim, como ficam os casos mais bem-sucedidos da transculturação narrativa eleitos por Rama? Evidentemente, há necessidade de uma nova reflexão. A respeito de José María Arguedas e do livro *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), último livro do autor, Moreiras (2001, p. 229) disserta:

¹¹ “Añado que – pese a mi irrestricto respeto por Ángel Rama – la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje. [...] Lo que objeto es la interpretación según la cual todo habría quedado armonizado dentro de espacios apacibles y amenos (y por cierto hechizos) de nuestra América.”

José María Arguedas deu-nos talvez um exemplo paradigmático na tradição latino-americana desta transculturação final da transculturação – sua derrocada, que vem a ser, em última análise, sua possibilidade teórica mais própria. [...] A versão forte e otimista que Rama nos ofereceu da escrita de Arguedas contribuiu para obscurecer a já obscura verdade que Arguedas explora em seu último trabalho: uma verdade que desestabiliza não apenas o pretenso fundamento da escrita anterior de Arguedas, mas, mais concretamente, a leitura que Rama nos deu e com ela a versão dominante da transculturação crítica no pensamento latino-americano.

Para Moreiras, a análise “forte e otimista” de *Los ríos profundos* realizada por Rama contrasta visceralmente com a última obra de Arguedas – publicação cuja leitura necessita, conforme Moreiras, da cifra do suicídio: “*El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* terá sempre que ser lido como fantasmaticado pelo cadáver do escritor, dado o efeito de assinatura de Arguedas, dado o fato de que Arguedas assinou o final do livro com duas balas” (MOREIRAS, 2001, p. 240).

Em contrapartida, o autor aponta que a heterogeneidade, embora tenha sido “amplamente ignorada” (MOREIRAS, 2001, p. 234), é mais esclarecedora e prolífica porque reconhece o conflito, em contraste com o otimismo da transculturação narrativa. Mais adiante, analisa que o último romance de Arguedas é favorável à heterogeneidade em razão de: “ao devolver a heterogeneidade para onde ela deve estar, Arguedas desmascara a tática conciliadora da transculturação como cura ou ‘apropriação de desafio’” (MOREIRAS, 2001, p. 234).

O investigador Marcos Piason Natali (2005) segue a esteira de pensamento iniciada por Cornejo Polar e cultivada por Moreiras ao questionar a limitação do conceito de literatura cuja transculturação narrativa implica, pois resulta na tradução da cultura local à cultura global. Nesse sentido, supõe que não há, nas proposições de Rama, o “desconforto provocado pela literariedade e a ficcionalidade” (NATALI, 2005, p. 119) daquilo que não é moderno, que não é escrito com a pena de outra cultura, outra língua. Utilizando o raciocínio de Cornejo Polar, seria o desconforto causado pela impossibilidade do desejo da voz.

Para comprovar esses questionamentos, o crítico brasileiro cita *Los ríos profundos*, e o episódio da carta, em que é perceptível o desconforto diante da perda da oralidade:

Também no romance *Los ríos profundos* está presente, em mais de um trecho, a consciência da tensão do processo de produção linguística. Em um deles, o narrador Ernesto tenta escrever, em nome de um amigo, uma carta romântica, até que “un descontento repentino, una especie de aguda vergüenza”, faz com que ele interrompa a redação da carta. O adolescente então imagina, como destinatárias da carta, meninas indígenas de seu povoado, perguntando-se: “¿Y si ellas pudieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?”. Imaginar a mudança do leitor empírico é suficiente para levar Ernesto a passar do espanhol ao quéchua e a escrever uma nova carta, que ele compara a um canto e o romance reproduz, primeiro em quéchua, depois em espanhol, em algumas das linhas mais poéticas de todo o livro. A necessidade da passagem a outro idioma, bem como a constatação soturna de que “Escribir para ellas era inútil, inservible”, assinala que estamos distantes da simples recuperação de uma cultura através de sua inserção em uma sociedade alheia, como gostaria Rama. (NATALI, 2005, p. 119-120).

Como vemos, tanto Alberto Moreiras quanto Marcos Natali tateiam indícios do fim da transculturação em *Los ríos profundos*, romance-gérmén, motivador potencial para o pensamento de Rama. De forma a continuar esse movimento crítico de revalorização das contribuições de Cornejo Polar sobre a obra de Arguedas, esta pesquisa propõe a leitura da heterogeneidade e da melancolia no narrador. Conjectura-se a legitimidade da heterogeneidade na obra e a sua correlação com a melancolia.

Heterogeneidade, sustentáculo da melancolia em *Los ríos profundos*

A história do termo melancolia, que é a junção dos dois vocábulos gregos *mélas* (negra) e *khólos* (bile), *atrabilis* em latim, (PIGEAUD, 2009, p. 21), inicia-se principalmente com a utilização do termo para caracterizar a doença melancolia, alteração em um dos quatro humores (ou fluídos) do corpo humano: a *bilis* negra (a melancolia), daí o nome. Como a teoria desenvolvida era somática, acreditava-se que os sintomas se apresentavam da mesma forma, por exemplo, alterações de fezes e presença de vômitos. O famoso 23º Aforismo de Hipócrates, “Se o medo e a *distimia* duram por muito tempo, um tal estado está ligado à

bile negra” (HIPÓCRATES, 1854),¹² revela, contudo, dois sintomas não necessariamente fisiológicos: a *distimia* e o medo.

No entanto, como afirma Moacyr Scliar (2009, p. 4): “Para os gregos antigos, melancolia não era apenas uma doença. Platão distinguia duas formas de loucura: uma resultante de doença, outra de influências divinas; poderia ocorrer o mesmo com a melancolia”. Em seguida, o autor cita uma passagem de Aristóteles, que repetimos aqui:

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? (ARISTÓTELES, 1998, p. 81).

Scliar (2009, p. 5) interpreta o texto aristotélico como uma defesa à melancolia desligada da doença, embora ela exista, ao dizer que os homens de exceção (propensos à criatividade, à genialidade) são melancólicos, mas não doentes. Para embasar essa hipótese, o filósofo peripatético entende que “a mistura da bile negra, da mesma maneira que nas doenças torna as pessoas inconstantes, da mesma maneira é, em si mesma, inconstante” (ARISTÓTELES, 1998, p. 97). Por isso: “todos os melancólicos são portanto seres de exceção, e isso não por doença, mas por natureza” (ARISTÓTELES, 1998, p. 101).

Passada a Idade Média, sua fase de transição para a Modernidade e a Modernidade propriamente dita, o tratamento prescrito continuava a ser o mesmo do tempo humoral, embora a medicina tenha avançado. Somente com a criação da psicanálise por Sigmund Freud o termo melancolia passa a ter outro enfoque significativo. Em um pequeno ensaio chamado *Luto e melancolia*, Freud (2011) discorre sobre essa nova abordagem a partir de uma comparação entre o luto e a melancolia: “o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2011, p. 47). Por sua vez, a melancolia:

¹² Utilizamos a tradução que Alexei Bueno fez da Apresentação de *O Homem de Gênio e a Melancolia*, de Aristóteles (1998, p. 29), escrita por Jackie Pigeaud.

se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecremizações de autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2011, p. 47).

A justificativa para essa pequena mas considerável divergência é que o enlutado não predispõe a ser afetado pelo sentimento da autoestima (FREUD, 2011, p. 47). De forma resumida, vejamos o que Lages entende sobre a melancolia de base freudiana:

A pergunta que se faz Freud é: por que a profunda tristeza decorrente da perda de um ente querido (ou outras abstrações, como pátria, ideais etc.) passa com o tempo, e a intrigante tristeza da melancolia permanece teimosamente, apesar de não apresentar motivo aparente para tanto? A resposta está exatamente nessa aparente falta de motivo: o objeto perdido do melancólico é um objeto recalcado e, ainda, o próprio fato de ter existido alguma perda parece ter sido recalcado pelo melancólico. Todo drama de relacionamento do melancólico com o objeto perdido é um drama que se dá no ambíguo cenário inconsciente, estando sujeito, portanto, as suas leis arbitrárias e ambivalências.

A autora recorda que, na psicanálise, a melancolia, em seus casos graves, pode ser aproximada da psicose maníaco-depressiva cujos sintomas são comparados ao trabalho artístico, em especial o da tradução:

Esse mesmo movimento pendular, com idêntica polarização, caracteriza o ponto de vista que nossa tradição filosófico-literária assumiu historicamente diante do processo e do produto da história da tradução, de seu status no mundo das ideias e das letras. [...] Essas duas posições correspondem, respectivamente, ao aspecto “melancólico” propriamente dito e ao aspecto maníaco do traduzir, e podem ser verificadas em inúmeras afirmações de escritores, tradutores, críticos e teóricos da tradução. (LAGES, 2007, p. 66-67).

Ao que nos parece, Susana Lages (2007) interpreta que o melancólico, consciente da impossibilidade da não separação do objeto, ou procura no atraente passado idealizado o encontro com o objeto perdido, ou, como que na extremidade, vislumbra um futuro que propicie

o encontro com objeto ainda mais perdido (porque sequer foi perdido, já que se trata de outro objeto). Somente a compulsão ao trabalho seria uma saída cabível para a não destruição total do indivíduo melancólico (a morte). Ou seja, já que o melancólico sofrerá algum tipo de destruição, que ela seja menor quando ele admite o espírito criativo proveniente das tantas provas da realidade sem o objeto querido. Por isso a existência da aproximação cultural melancolia-arte, iniciada na Antiguidade, que tem Aristóteles (1998) como o principal cultivador.

Para sustentar sua hipótese sobre a aproximação melancolia e tradução, Lages convoca e explica como a escrita de Walter Benjamin e sua relação com a melancolia, intimidade que aproveitamos para este trabalho, é gestada:

Opera ao se constituir como articulação, a cada texto renovada, entre planos que se contrapõem. Essa contraposição de planos corresponde, no texto de Benjamin, a uma prosa que se constrói sob o signo das duplicidades: o recurso do texto benjaminiano a oposições, ambivalências, comparações, polaridades tem também seu duplo na tentativa de realizar sua dissolução, procurando efetuar transições, aproximações, fusões, ao mesmo tempo em que percebe a impossibilidade de fazê-lo. (LAGES, 2007, p. 101).

Eis a decifração teórica desta pesquisa: a relação do que entendemos por heterogeneidade e essas ideias acerca da melancolia principalmente nos textos de Benjamin (2013; 2016) e Lages (2007) aplicada ao narrador arguediano. Passemos, por conseguinte, à análise de um episódio de *Los ríos profundos*: a carta que Ernesto escreve para Salvinia, considerada para Cornejo Polar (2003 [1989], p. 194, tradução nossa)¹³ como um fragmento em que a “heterogeneidade é introduzida no próprio sujeito e o desestabiliza”.¹⁴ O narrador-protagonista descreve o momento em que no passado, como adolescente, escreveu uma carta para Salvinia, rainha de Abancay, pondo-se no lugar de Antero, o Markask’a.

A partir do pedido do companheiro, vários questionamentos são postos para o narrador, por exemplo, colocar-se no lugar de alguém para escrever para outrem: “Como começaria a carta? Eu não me lembrava

¹³ Este trecho pertence ao capítulo três do livro *Escribir en el aire* (2003), de Cornejo Polar. Em nota de rodapé, o autor declara que parte do capítulo já havia sido publicada em seu livro *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989).

¹⁴ “la heterogeidad se introyecta en el próprio sujeto y lo desestabiliza”.

dessa pequena rainha de Abancay [...]. Em que casa, a que distância do final da avenida viveria a rainha do Markask'a? Era um caminho bonito para se esperar a menina amada. Eu não conhecia as senhoritas do povoado" (ARGUEDAS, 2005, p. 99-100).¹⁵

O narrador relembra algumas situações vivenciadas em Abancay a fim de esboçar um perfil da rainha de Abancay, entretanto só consegue vislumbrar a imagem de outra jovem, vista em sua viagem a Apurímac, a moça do terraço, "jovem branca; seus cabelos castanhos, os braços esguios apoiados no balaústre do terraço" (ARGUEDAS, 2005, p. 101),¹⁶ que contemplava indiferente as rochas negras do precipício defronte. Com o mesmo desinteresse que a moça olhava para as rochas, Ernesto imagina que o olharia também. Para o menino, os dois, embora *criollos*, eram distantes, diferentes: "Que distância existia entre seu mundo e o meu?" (ARGUEDAS, 2005, p. 101).¹⁷ Ernesto é ainda mais peculiar entre os *criollos* por ter vivido desde muito pequeno com índios de comunidade, motivo de se considerar mestiço e – inclusive – indígena.

Logo, dentro do universo sociocultural dominante, há outros espaços socioculturais, todos relacionados mediante uma dinâmica conflitiva. Nesse episódio em que se relata o processo de composição da carta, o narrador utiliza o espanhol correto para, assim, aproximar-se da destinatária Salvinia e, como consequência, da moça do terraço, próxima de seu "mundo":

Eu sabia, apesar de tudo, que podia atravessar essa distância, como uma seta, como um carvão aceso que sobe. A carta que devia escrever para a adorada do Markask'a chegaria às portas desse mundo. "Agora você pode escolher suas melhores palavras", disse para mim mesmo. "Escrevê-las". Não importa que a carta fosse alheia; talvez fosse melhor começar desse modo. "Levante voo, gavião cego, gavião vagabundo", exclamei. Um orgulho novo me queimava. E, como quem entra num combate, comeci a escrever

¹⁵ "¿Como empezaría la carta? Yo recordaba a esa pequeña reina de Abancay [...]. ¿En qué casa, a qué distancia del término de la avenida viviría la reina del "Markask'a"? Era un camino hermoso para esperar a la niña amada. Yo no conocía a las señoritas del pueblo." (ARGUEDAS, 2016, p. 247-248).

¹⁶ "joven blanca; su melena castaña, sus delgados brazos apoyados en la baranda; y su imagen bella veló toda la noche en mi mente" (ARGUEDAS, 2016, p. 249).

¹⁷ ¿Qué distancia había entre su mundo y el mío? (ARGUEDAS, 2016, p. 249).

a carta do Markask'a: "Você é a dona de minha alma, adorada menina [...]. (ARGUEDAS, 2005, p. 101).¹⁸

Não obstante, a escrita da carta em espanhol é interrompida devido às aflições causadas pela condição dupla do narrador, pertencente a universos tão antagônicos como dissimiles:

Mas um repentino descontentamento, uma espécie da aguda vergonha, fez-me interromper a redação da carta. Apoiei meus braços e a cabeça sobre a capa do caderno; com o rosto escondido parei para escutar esse novo sentimento. "Aonde você vai, aonde você vai? Por que não continua? O que o assusta, quem cortou seu voo?" Depois dessas perguntas, voltei a me escutar ardentemente. "E se elas soubessem ler? Se eu pudesse escrever para elas?". E elas eram Justina ou Jacinta, Malicacha ou Felisa; que não tinham madeixas nem franja, nem usavam tule sobre os olhos. E sim tranças negras, flores silvestres na fita do chapéu... (ARGUEDAS, 2005, p. 102).¹⁹

Como lemos, o narrador se "escuta". A partir daí, trava uma luta interior. Estratégias, como a utilização do espanhol culto, com palavras difíceis e bonitas para se comunicar com a destinatária *criolla*, despertaram no narrador, de início, muita expectativa, pois escrever conforme as leis desse mundo seria a garantia de mais adesão a ele, por

¹⁸ "Yo sabía, a pesar de todo, que podía cruzar esa distancia, como una saeta, como un carbón encendido que asciende. La carta que debía escribir para la adorada del "Markask'a" llegaría a las puertas de ese mundo. "Ahora puedes escoger tus mejores palabras – me dije –. ¡Escribirlas!". No importaba que la carta fuera ajena; quizá era mejor empezar de ese modo. "Alza el vuelo, gavián ciego, gavián vagabundo", exclamé. Un nuevo orgullo me quemaba. Y como quien entra a un combate empecé a escribir la carta del "Markask'a". "Usted es la dueña de mi alma, adorada niña. [...]" (ARGUEDAS, 2016, p. 249).

¹⁹ "Pero un descontento repentino, una especie de aguda vergüenza, hizo que interrumpiera a redacción de la carta. Apoyé mis brazos y la cabeza sobre la carpeta; con el rostro escondido me detuve a escuchar ese nuevo sentimiento. '¿Adónde vas, adónde vas? ¿Por qué no sigues? ¿Qué te asusta; quién ha cortado tu vuelo?' Después de estas preguntas, volví a escucharme ardentemente. 'Y si ellas supieran leer? Si a ellas pudiera yo escribirles?' Y ellas eran Justina o Jacinta, Malicacha o Felisa; que no tenían melena ni cerquillo, ni llevaban tul sobre los ojos. Sino trenzas negras, flores silvestres en la cinta del sombrero..." (ARGUEDAS, 2016, p. 250).

isso o orgulho – que queimava – em redigir. Todavia, o narrador não era de todo pertencente ao mundo *criollo* porque possuía vínculo social e sentimental com o mundo indígena: eis, para nós, uma das justificativas do descontentamento. A ampliação da luta interna é confirmada com as perguntas entre aspas, espécie de diálogo interno consigo mesmo. Em seguida, Ernesto percebe repentinamente a impossibilidade de se filiar ao mundo *criollo* por completo, de levantar voo plenamente em direção a Salvinia e, também, à moça do terraço.

Mas não só isso. Conforme a leitura do trecho, percebemos que os questionamentos continuam e retornam ainda mais complexos. Envolvem agora outras destinatárias: as indígenas com que conviveu na infância. Elas saberiam ler, ainda que fosse em quéchua? O narrador, depois, chega à conclusão da inutilidade de escrever para elas. Ernesto reflete que o mais seguro sistema comunicativo seria a oralidade, ou melhor, o canto:

“Escrever! Escrever para elas era inútil, imprestável. “Ande, vá esperá-las nos caminhos, e cante! E se fosse possível, se eu pudesse começar isso?”. E escrevi: *Uyariy chay k’atik’niki siwar k’entia...*”. “Escute o beija-flor esmeralda que a segue, vai lhe falar de mim; não seja cruel, escute-o [...]” (ARGUEDAS, 2005, p. 102).²⁰

Como podemos perceber, o narrador-personagem escreve e elege sua forma comunicativa. No entanto, escolher a escrita não finaliza o conflito, apenas o atenua:

Dessa vez, meu próprio choro me fez parar. Felizmente, a essa hora, os internos brincavam no pátio e eu estava sozinho na classe. Não foi um choro de sofrimento nem de desespero. Sai da sala ereto, com um orgulho seguro; como quando cruzava a nado os rios de janeiro carregados da água mais pesada e turbulenta. Caminhei por alguns instantes no pátio empedrado. ***²¹ O sino que tocavam durante um longo momento anunciado a hora de ir para o refeitório acordou-me dessa espécie de arroubo. [...] Eu continuava atordoado; meus colegas pareciam mover-se num espaço turvo e

²⁰ ““¡Anda; espéralas en los caminos, y canta! ¿Y si fuera posible, si pudiera empezarse? “Y escribí: “Uyriy chay k’atk’niki siwar k’entia...” “Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te hablar de mí; no seas cruel, escúchale [...]” (ARGUEDAS, 2016, p. 250).

²¹ Esses marcadores, inseridos pelo próprio autor, simbolizam uma pausa ou espaço entre linhas no texto, como se demarcasse uma separação entre texto anterior e o seguinte.

ondulante; eu os enxergava alongados e estranhos. O que houve? Perguntou-me Palacitos. – Você parece assustado. Os *zumbayllus* o estão deixando louco. (ARGUEDAS, 2005, p. 102).²²

Essa cena, portanto, ilustra a complexidade de uma literatura que traz à tona a interseção conflitiva de dois universos socioculturais distintos, marcados em diversos níveis, como podemos resumir por meio do texto de Cornejo Polar (2003):

De uma parte, o deslocamento é entre a imagem de Ernesto que se sente “índio” e o espaço das “senhoritas”, mas também desde a sua posição de adolescente *misti*, educado, capaz de exercer a modernidade da escritura até o “arcaísmo” das moças índias analfabetas, com que alegoriza tanto a distância que separa dois tempos que, no entanto, são simultâneos quanto à possibilidade de ir e vir de um ao outro em uma oscilação que é por vezes dolorosa e exultante. Por outra parte, esses mesmos deslocamentos desenham a índole de um sujeito instável, até internamente dividido, cuja constituição remete mais a um complexo jogo de posições e relações drasticamente variáveis que a uma identidade estável e compacta. (CORNEJO POLAR, 2003, p. 194, tradução nossa).²³

²² “Esta vez, mi propio llanto me detuvo. Felizmente, a esa hora, los internos jugaban en el patio interior y yo estaba solo en mi clase. No fue un llanto de pena ni de desesperación. Salí de la clase erguido, con un seguro orgullo; como cuando cruzaba a nado los ríos de enero cargados del agua más pesada y turbulenta. Estuve unos instantes caminando en el patio empedrado. *** La campanilla que tocaban durante largo rato anunciando la hora de entrar al comedor me despertó de esa especie de arrebato [...]. Yo seguía aún aturdido; mis compañeros parecían moverse en un espacio turbio y ondulante; los veía alargados y extraños. – ¿Qué te pasa? – me preguntó Palacitos –. Pareces como asustado. Los *zumbayllus* te están loqueando” (ARGUEDAS, 2016, p. 251).

²³ “De una parte, el desplazamiento es entre la autoimagen de Ernesto que se siente ‘índio’ y el espacio de las ‘señoritas’, pero también desde su posición de adolescente *misti*, educado, capaz de ejercer la modernidad de la escritura, hacia el “arcaísmo” de las muchachas indias analfabetas, con lo que alegoriza tanto la distancia que separa dos tiempos que sin embargo son coetáneos, cuanto la posibilidad de ir y venir de uno a otro en una oscilación que es a la par dolorosa y exultante. Por otra parte, esos mismos desplazamientos dibujan la índole de un sujeto inestable, hasta internamente escindido, cuya constitución remite más a un complejo juego de posiciones y relaciones, drásticamente variables, que a una identidad estable y compacta.”

Cornejo Polar (2003, p. 192) ainda analisa outros níveis de heterogeneidade narrativa: o narrador que realiza a tradução do quéchua aos leitores ocidentais; que escreve em quéchua, mas com base em um conteúdo que não é seu propriamente dito, e sim da coletividade, pois maneja canções seculares, poemas etc. No que se refere à tradução o crítico também identifica a preocupação do narrador em colocar o texto em quéchua, já que seria ele o original cuja leitura, como um voo, chegaria às indígenas ou aos leitores da língua indígena. Não obstante, de que forma o seu conteúdo pode ser entendido pelo leitor ocidental, público em potencial? Instala-se, assim, o conflito da tradução diante do original. Mais que isso, estamos diante do problema da tradução cultural, se considerarmos que a diferença cultural interfere radicalmente na forma como o autor elabora sua escrita. Dora Sales Salvador (2002, p. 5), eminente estudiosa arguediana, considera Arguedas como tradutor cultural,²⁴ pois: “Seus esforços, como verdadeiro tradutor cultural, se centraram em construir pontes comunicativas e compreensivas entre culturas. Pensamos que seu projeto literário foi um projeto de tradução”.²⁵

A tradução cultural a que Salvador Sales se refere pode ser associada à teoria elaborada por Benjamin (2013), sobretudo em seu texto “A tarefa do tradutor”. Em seu livro, Lages (2007, p. 81) destaca que Homi Bhabha (1949-), grande teórico dos estudos culturais pós-coloniais, busca referência em Walter Benjamin e sua reflexão sobre a tradução, embora o escritor alemão não tenha “uma dimensão antropológica ou culturalista manifesta”. O êxito de Benjamin reside no fato de criticar o processo tradutório, a tradução e o tradutor tradicionais ao abrir margem para uma nova reflexão crítica sobre essas mesmas categorias. Vejamos a seguir mais algumas dessas questões.

De forma resumida, Benjamin (2013) entende que a busca de uma tradução fidedigna ao original é vã, pois:

Para compreender a autêntica relação entre original e tradução, deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica

²⁴ Interessante também o artigo de Roseli Barros Cunha (2017) intitulado “Tradução cultural e a obra de José María Arguedas”, contido na Revista *Domínios da Linguagem*.

²⁵ “Sus esfuerzos, como verdadero traductor cultural, se centraron en tender puentes comunicativos y comprensivos entre culturas. Pensamos que su proyecto literario fue un proyecto de traducción.”

epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação. Se em tal caso demonstra-se não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso ele consista apenas de imitações do real, em nosso caso, pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original. Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. (BENJAMIN, 2013, p. 107).

Conforme o autor, se a ambição do tradutor é alcançar uma semelhança com o original, essa tradução sempre será uma tarefa irrealizável, nunca possível, pois o “original se modifica na tradução”. Entretanto, Walter Benjamin (2013, p. 112) teoriza que a tradução, embora não seja o primeiro texto, é construção da linguagem: “[...] a tradução, embora não possa pretender que suas obras perdurem – e nisso diferencia-se da arte –, não nega seu direcionamento a um estágio último, definitivo e decisivo de toda construção de linguagem”. Isto é, “consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado” (BENJAMIN, 2013, p. 110). Em suma, o autor reflete que a chave de leitura para esse processo tradutório é encontrar uma forma para que a tradução retenha, no ato de leitura, um eco do original, já que não se pode ter o original em outra língua.

Sendo assim, cabe ao tradutor, ainda que diante da perda do original, traduzir. Susana Lages, ao final do livro *Walter Benjamin: tradução e melancolia* (2007), evidentemente baseada na perspectiva benjaminiana, sugere que as contraditoriedades da tradução devem ser motivo para a reflexão do tradutor sobre o seu material e sobre o seu fazer:

Não se trata de negar a existência de aspectos profundamente contraditórios na reflexão sobre a tradução e mesmo na atividade do tradutor: o que importa é extrair as consequências produtivas que o contraditório pode acarretar. Os comentários escolhidos para ilustrar essa tendência partilham de uma visão da tradução que, ao partir do questionamento benjaminiano, procura incluir a dimensão – tradicionalmente lamentada – da perda como relevante e mesmo desencadeadora de uma reflexão sobre a tradução. (LAGES, 2007, p. 233).

Isto é, perceber a existência de “uma traduzibilidade impossível (mas não de uma impossibilidade da tradução)” (LAGES, 2007, p. 234). Compreender que o tradutor (e a sua tarefa) terá algo da melancolia, se seu desejo é a igualdade original-tradução – irrealizável na tradução. Mas, se, mesmo ciente dessa condição-limite, optar por traduzir, ele e seu trabalho são objetos de reflexão, o que é positivo porque também realizam uma construção da linguagem.

Já em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007 [1985]), Antoine Berman, leitor de Walter Benjamin, defende a necessidade de uma tradução literal, mas não como o senso comum ou a tradição concebe – a simples tradução de palavra por palavra. Ao contrário, o estudioso francês preza pela reflexão que a experiência com a letra, entendida como indissociável do sentido, provoca na tradução. Por isso, refuta a ideia arbitrária da tradução como *etnocêntrica, hipertextual e platônica*.

Para o autor (BERMAN, 2007), a tarefa tradutória não deve ser etnocêntrica, porque não há supremacia linguística ou cultural, isto é, não existe superioridade da língua ou da cultura que receberá a tradução; nem hipertextual, porque não está calcada na imitação ou paródia; muito menos platônica, porque não há distinção letra e sentido, como dissemos acima. Berman reflete que esse processo, por sua vez, necessita ser ético, ou seja, comprometido com a verdade veiculada no original; *poético*, que cria e funda a particularidade literária; e *pensante* ou filosófico, que possibilite a reflexão. Para nossa discussão, a dimensão ética é o que mais nos atrai, já que “o ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro (BERMAN, 2007, p. 95). Visualizemos essas relações por meio da retomada da análise de *Los ríos profundos*.

Quanto à passagem da escrita da carta, o narrador demonstra o desconcerto ante as perdas da tradução. Mas qual é a tradução que empreende? É culturalmente etnocêntrica, hipertextual e platônica ou, de modo contrário, ética, poética e pensante, empregando a nomenclatura bermaniana? A nosso ver, há uma difícil e confusa transição da primeira para a segunda. Inicialmente, há o desajuste de escrever em espanhol; depois, a inutilidade escrever em quéchua para as destinatárias indígenas, pois o verdadeiro original, a voz, já estava perdido. O narrador acaba por eleger o quéchua escrito, próximo do canto, da música, e depois traduz mais uma vez para o castelhano, mas não deixa de sentir as aflições ante a tradução oralidade-escrita; escrita quéchua-escrita castelhana.

Ao final, o narrador descreve o momento em que ele como protagonista chora, mas não um choro de desespero; sente orgulho do que foi capaz de realizar e refletir. Por conseguinte, supomos que esse trecho de *Los ríos profundos* revela as consequências de um narrador inserido em mundos socioculturais distintos e contraditórios, isto é, na sua heterogeneidade, assim como o original e a tradução. Também podemos encontrar um processo tradutório que se aproxima, de forma confusa e conflitiva, da ética, visto que o descritor se preocupa com a língua a ser traduzida e com a sua recepção, pela poética, em que há um processo criativo e lírico na confecção da carta; e, principalmente, pela reflexão, em que o narrador se questiona e causa em si um crescimento interior. Além disso, toda essa oscilação (tristeza-alegria; violência-reflexão; “dor e exultação”, nas palavras de Cornejo Polar) narrativa pode ser relacionada, conforme vimos, dentro da própria heterogeneidade em articulação com a melancolia.

Referências

ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Seleção e prólogo de Ángel Rama. 5. ed. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1989.

ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Edição de Ricardo González Vigil. 14. ed. Madrid: Cátedra, 2016.

ARGUEDAS, José María. *Os rios profundos*. Tradução de Josely Vianna. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*: o problema XXX, I. Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Tradução para o português de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2. ed. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Mauri Furlan, Marie-Hélène Catherine Torres e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras: PGET, 2007.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Prólogo de Mabel Moraña. Bibliografía de Jesús Díaz-Caballero. 2. ed. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003. v. III.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La novela peruana*. Lima: Latinoamericana Editores, 2008.

CORNEJO POLAR, Antonio. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. In: CORNEJO POLAR, Antonio. *Crítica de la razón heterogénea*. Textos esenciales. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013. v. I, p. 155-161.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: Literatura e Cultura Latino-Americanas*. Organização de Mario J. Valdés. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CORREIA, Elayne Castro. *Uma leitura de Los ríos profundos, de José María Arguedas, a partir da heterogeneidade e da melancolia no narrador*. 131 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura Comparada) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

CUNHA, Roseli Barros. Tradução cultural e a obra de José María Arguedas. *Domínios de Linguagem*, Uberlândia, v. 11, n. 5, p. 1583-1603, 21 dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.14393/DL32-v11n5a2017-11>. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/36920>. Acesso em: 13 jul. 2018.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturação narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

FORGUES, Roland. *José María Arguedas del pensamiento dialectico al pensamiento trágico: historia de una utopia*. Traducción al español de Claude Allaire. Lima: Editorial Horizonte, 1989.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

HIPÓCRATES. Aphorismes. In: HIPÓCRATES. *Oeuvres d'Hippocrate*. Traduction nouvelle avec le texte grec en regard, collationné sur les manuscrits et toutes les éditions: accompagnée d'une introduction de commentaires médicaux, de variantes et de notes philologiques: suivie d'une table générale des matières Emile Littré. Paris: Chez J. B. Baillière, 1854. t. IV.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2007.

MOREIRAS, Alberto. O fim do realismo mágico significativo apaixonado de José María Arguedas. In: MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

NATALI, Marcos Piason. José María Arguedas aquém da literatura. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 16, n. 55, p. 117-128, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000300009>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300009. Acesso em: 14 jan. 2018.

PIGEAUD, J. *Metáfora e melancolia*: ensaios médico-filosóficos. Seleção de textos, tradução e prefácio de Ivan Frias. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Contraponto, 2009.

RAMA, Ángel. A formação do romance latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Ángel Rama*: Literatura e cultura na América Latina. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Alza Gaparotto. São Paulo: Edusp, 2001. p. 41-46.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

SALES SALVADOR, Dora. Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas: hervores en la encrucijada de lenguas y culturas. In: I CONGRESO INTERNACIONAL DE TRADUCTORES E INTÉRPRETES/II CONGRESO NACIONAL DE TRADUCTORES, 1-4 out. 2002, Lima. *Actas [...]* Lima: Universidad Femenina del Sagrado Corazón y Universidad Ricardo Palma, 2002. p. 1-12. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/237226644_TRADUCCION_CULTURAL_EN_LA_NARRATIVA_DE_JOSE

MARIA_ARGUEDAS_HERVORES_EN_LA_ENCRUCIJADA_DE_LINGUAS_Y_CULTURAS. Acesso em: 29 maio 2018.

SCLIAR, Moacyr. A melancolia na literatura. *Cadernos Brasileiros de Saúde Mental*, Florianópolis, v. 1, n. 1, jan. abr., 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica*: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. Lima: Alfaguara, 2008.

Recebido em: 12 de outubro de 2019.

Aprovado em: 05 de janeiro de 2020.



A Río Fugitivo de Edmundo Paz Soldán: uma cidade distópica?¹

The Río Fugitivo of Edmundo Paz Soldán: A Dystopian City?

Graciela Ravetti

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

gravetti.graciela@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2018-0638>

Eulálio Marques Borges

Centro Pedagógico da Universidade Federal de Minas Gerais (CP-UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

eulaliomarques@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5214-7683>

Resumo: Este é um estudo sobre dois romances do escritor boliviano Edmundo Paz Soldán, *Sueños Digitales* (2000) e *El delirio de Turing* (2005 [2003]), destacando os tópicos da (1) urbe dividida entre um centro urbano caótico e uma periferia escura e (2) um governo federal com ares totalitários, aspectos pouco abordados até então pela crítica

¹ O presente artigo recolhe fragmentos do primeiro capítulo da dissertação intitulada *Sociedade em crise: uma leitura de Sueños Digitales (2000) e El delirio de Turing (2003), de Edmundo Paz Soldán*, desenvolvida no biênio 2017-2019 por Eulálio Marques Borges e orientada por Graciela Inés Ravetti de Gómez, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pos-Lit/UFMG). Além disso, durante o processo de escrita, alguns trabalhos relacionados ao tema aqui exposto, mas com diferentes roupagens, foram apresentados nos seguintes eventos: VII Seminário de Pesquisa Discente do Pós-Lit/UFMG (2017), I Congresso Internacional CALAS: “Perspectivas de los jóvenes frente a las crisis. Identidad, violencia, desigualdad social y medio ambiente”, na Universidad Nacional de Guadalajara, Jalisco, México (2018); e III Colóquio Brasileiro de Estudos Andinos, na FALE/UFMG (2019). No entanto, nenhuma dessas apresentações foi publicada.

literária especializada. Objetivamos mostrar como a fictícia cidade de Río Fugitivo, onde transcorrem as histórias de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, funciona como uma espécie de microcosmo dos centros urbanos latino-americanos que conhecemos ao incorporar, parcialmente, em sua construção e em sua dimensão, características pertencentes a um subgênero da ficção científica contemporânea conhecido como *cyberpunk*. De acordo com nossa perspectiva, não se trataria de obras de ficção científica, mas sim com ficção científica, – gênero pelo qual o autor sempre demonstrou interesse.

Palavras-chave: ficção científica; *cyberpunk*; distopia; Río Fugitivo; Paz Soldán.

Abstract: This is a study of two novels by Bolivian writer Edmundo Paz Soldán, *Sueños Digitales* (2000) and *El delirio de Turing* (2005 [2003]), underlining the topics of (1) a city divided between a chaotic urban centre and a dark suburb and (2) a federal government leaning towards totalitarianism, elements that are yet to be widely explored by literary critics. The aim is to point out how the fictional city of Río Fugitivo, where the narratives of *Sueños Digitales* and *El delirio de Turing* are set, plays the role of a microcosm of the Latin American centres we know by partially incorporating, in the construction and dimension of the novels, characteristics that belong to the subgenre of contemporary science fiction known as *cyberpunk*. From this point of view, the books studied here would not be considered science fiction works but works containing the genre, which has always interested Soldán.

Keywords: science fiction; *Cyberpunk*; dystopia; Río Fugitivo; Paz Soldán.

1 Introdução

Nascido em Cochabamba, Bolívia, o autor Edmundo Paz Soldán, que vive há cerca de vinte anos nos Estados Unidos, onde leciona na Universidade de Cornell, em Ithaca, Nova York, viveu parte de sua vida na Argentina, doutorou-se nos Estados Unidos e publicou no início do novo milênio duas obras – *Sueños Digitales* (2000) e *El delirio de Turing* (2005 [2003]) – que, mesmo independentes entre si, podem ser trabalhadas concomitantemente devido a elementos que se repetem em seus enredos, como a urbe dividida entre um centro urbano caótico e uma periferia escura, um governo federal com ares totalitários, as complexas relações estabelecidas entre personagens e tecnologia e a gama de seres paranoicos ou, de alguma maneira, enfermos. Apenas os dois primeiros pontos serão por nós abordados neste artigo, já que eles, por mais atuais e pertinentes que sejam, foram pouco explorados pela crítica literária

especializada a partir das narrativas que aqui colocamos, o que justifica nosso interesse em trazê-los à baila.²

Assim, a partir do relativo pouco interesse que os livros citados despertaram na academia, objetivamos mostrar como a fictícia cidade de Río Fugitivo, onde transcorrem as histórias de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, funciona como uma espécie de microcosmo dos centros urbanos latino-americanos que conhecemos ao incorporar, parcialmente, em sua construção e em sua dimensão, características pertencentes a um subgênero da ficção científica da década de 1980 conhecido como *cyberpunk*. Desse modo, as questões atinentes à política e à sociedade que são passíveis de discussão por meio desses romances, como a modernidade em *media res* das urbes da América Latina e governanças apenas teoricamente democráticas, serão tratadas a partir de uma aproximação e distanciamento com o *cyberpunk*, realizado por Paz Soldán, ao escrever os enredos dos livros já mencionados. Não se trata, portanto, de obras de ficção científica, mas sim *com* ficção científica,³ como veremos a partir de agora.

Influenciado por escritores e escritoras de distintas nacionalidades, como Agatha Christie, Franz Kafka e Jorge Luis Borges (DE CERCA, 2018), Edmundo Paz Soldán, com o distanciamento que manteve ao longo de sua vida do que a crítica literária se acostumou a chamar de realismo maravilhoso ou mágico – assim como da literatura produzida na Bolívia –, logrou criar, ao longo de sua trajetória artística, narrativas pouco ou nada relacionadas às questões nacionalistas dos mineiros ou camponeses bolivianos. Esse não interesse por seguir na mesma linha em que os escritores do *boom* latino-americano iniciado na década de 1960, que viam na literatura um compromisso político com seu lugar e tempo, assim como suas heterogêneas influências literárias, acabaram aproximando-o da geração McOndo,⁴ que como é perceptível pelo próprio nome, aludia ironicamente à cidade mágica criada por García Márquez em *Cien Años de Soledad* (2012 [1967]) e trazia, em sua antologia homônima lançada em 1996, uma realidade cosmopolita, urbana e tecnológica a partir de um olhar predominantemente pertencente à classe média.

² Alguns dos autores que analisam *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* são: Amar Sánchez (2008), Brown (2010) e Ramos Ortega (2013).

³ Bianco (2011), Morales (2001) e De Cerca (2018).

⁴ Ver Fuguet; Gómez, 1996.

No que tange especificamente a *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, podemos afirmar que, neles, a urbe cosmopolita e com ares tecnológicos permanece, como veremos adiante, porém junto a uma sociedade estratificada, corrompida e marcada pelos efeitos de uma modernização precária, bem como pela governança federal teoricamente democrática, ambas anteriormente citadas. No primeiro romance, por exemplo, acompanhamos a trajetória de Sebastián, que trabalha no jornal *Tiempos Posmodernos* e, a fim de sair da zona pobre, escura e esquecida de Río Fugitivo, em determinado momento passa a exercer um papel fundamental no governo do presidente Montenegro ao editar algumas de suas fotografias comprometedoras do período ditatorial para reconstruir sua imagem pública perante a sociedade. Já no segundo livro, deparamo-nos com um ataque *hacker* liderado pelo jovem Kandinsky à Câmara Negra governamental no intuito de revelar os crimes orquestrados pelo mesmo líder nacional, presidente Montenegro, que gera uma batalha cibernética contra alguns funcionários do governo, como Miguel Sáenz, conhecido como Turing. Concomitantemente, protestos populares que visam a melhoria no fornecimento de energia elétrica invadem as ruas da cidade, potencializando a sensação de desordem. Essas questões, no entanto, serão melhor desenvolvidas mais adiante.

2 Sobre a ficção científica, o *cyberpunk* e a distopia

Pois bem, com um breve resumo de ambas as narrativas que são nosso foco de análise, nos cabe agora definir o gênero ficção científica, assim como seu subgênero conhecido como *cyberpunk*, com o qual Paz Soldán dialoga tanto em *Sueños Digitales* como em *El delirio de Turing*. Ieda Tucherman (2004) propõe a ficção científica produzida nos últimos anos como a representação do mundo contemporâneo, dado o fato de sermos cada vez mais frequentados por nossos produtos técnicos – e o ciberespaço neles contido –, bem como aqueles advindos de laboratórios ou grandes centros de pesquisa. Não apenas isso, outros eventos, vistos antes dentro da categoria de impossibilidade, podem nos mostrar o rompimento da barreira entre o ficcional e o real, como a criação de uma ovelha clonada, os inúmeros processos de reprodução *in vitro* e a possibilidade de uma máquina possuir inteligência suficiente a ponto de jogar xadrez com um humano e vencê-lo. Assim, nessa integração diária entre o biológico e o maquínico, as máquinas deixaram de ser uma simples extensão do cotidiano, elementos puramente supérfluos, e

passaram a ser parte constituinte das experiências humanas, operando um papel na construção de nossas identidades.

Ainda segundo a autora, é pertinente notar que o nome *ficção científica* reúne em um só termo o que antes eram dois opostos: a ficção, associada à “não verdade”, e a ciência, rigorosa e celebrada como verdadeira. Nascido após as mudanças trazidas pela Revolução Industrial, modificadoras da vida concreta, cotidiana e também do imaginário das sociedades modernas, esse gênero se propôs, em seus primórdios, a pensar e antecipar as consequências sociais, políticas e psicológicas que nos trariam o até então novo desenvolvimento técnico-científico. Porém, devido à desconfiança que tantas novidades traziam e à sua nomenclatura contraditória, a ficção científica ficou relegada a uma espécie de sublitteratura dirigida a um público específico – jovens pouco familiarizados com obras canônicas e mais complexas –, o que nutriu um preconceito ao longo dos anos e a manteve distanciada dos estudos acadêmicos, cenário modificado somente a partir da década de 1970.

Adriana Amaral (2005, p. 83), em tese defendida sobre Philip K. Dick, propõe uma divisão pedagógica para o gênero, o qual pode ser lido e trabalhado a partir de 5 diferentes etapas:

1. O Período Clássico, que contou com autores como Jules Verne e a polêmica sobre o pertencimento ou não do livro *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, à ficção científica;
2. A Época Dourada, a de maior expansão da ficção científica a partir do amadurecimento de suas publicações, autores e público, não restrito apenas a jovens;
3. A *new wave*, que mesclou as lutas político-sociais das décadas de sessenta e setenta e a angústia de um período pós-guerra com as temáticas tecnológicas;
4. O *cyberpunk*, surgido durante a década de 1980 e que trouxe a cultura *hacker* e o ciberespaço – termo criado por William Gibson no livro *Neuromancer* (1984) – para dentro da literatura e de outras expressões artísticas, como a música, o cinema e a arte performática, mostrando-nos que essa nova era não englobava somente o literário, sendo um produto da década de 1980 em relação com as culturas populares mais contemporâneas;
5. E o pós-*cyberpunk*, surgido a partir dos anos 1990 e que se divide em uma série de subgêneros, os quais aqui não serão abordados.

André Lemos (2004), por outro lado, define o termo *cyberpunk* como uma ponte entre a *Hard Science Fiction* da Época Dourada, ao trabalhar com elementos técnico-científicos, com as chamadas ciências duras, como a Física e a Química, e a *new wave* das décadas de 1960 e 1970, dado seu caráter contestatório – lembremos que esse período, a “nova onda”, foi marcado por diversos movimentos, como o feminista, os protestos pela paz mundial e as lutas em prol de direitos civis. Ao explicar mais a fundo a história do movimento *cyberpunk*, o autor afirma que ele surgiu, inicialmente, em *fanzines* estadunidenses e europeus. Suas ficções, ambientadas em um futuro distópico, misturavam a desordem urbana e as altas tecnologias, criticando a ciência por não resolver os problemas sociais como o prometido e dando destaque a personagens marginalizados em meio ao universo cibernético, os *hackers*. Produziu-se, então, uma paródia do presente, na qual seus protagonistas costumam ser anti-heróis que transitam com implantes por espaços físicos e virtuais em um cenário sócio-político pós-apocalíptico dominado por corporações capazes de substituir os governos nacionais.

Ainda segundo Lemos, as situações ligadas às metrópoles atuais, como o caos urbano, o crime, a poluição e a degradação das relações sociais a partir do ingresso diário da tecnologia em nossas vidas tornaram-se um lugar comum dentro do *cyberpunk*, criticado por, aparentemente, apenas replicar fórmulas rentáveis e já conhecidas do grande público, não trazendo nenhuma espécie de novidade e convertendo-se em um fenômeno midiático. Posteriormente, ao longo da década de 1990, especialistas afirmaram que esse subgênero havia chegado ao fim e assumido novas formas – ramificações do já citado *pós-cyberpunk* –, em especial devido ao fato de o ciberespaço, principal ambiente dessas narrativas, ter deixado de ser uma entidade abstrata para tornar-se algo real e cotidiano. A conversão do imaginário em real, em relativo pouco tempo, pareceu fazer da distopia *cyberpunk* – esse subgênero da ficção científica que mistura, de uma só vez, elementos e referências da cultura *pop*, uma sociedade marginalizada, produtos pertencentes à alta tecnologia e seu ciberespaço e a cultura *hacker* dentro de um ambiente futurista, distópico, pós-apocalíptico – a realidade do século XXI.

A distopia, então, uma das características centrais do *cyberpunk* no campo da literatura de ficção, e que aqui passaremos a abordar de maneira mais desenvolvida, pode ser interpretada como o contrário da utopia, dos lugares idealizados, idílicos, como uma maneira diferente de relatar nossos anseios diante da cidade e da sociedade por nós percebidas. Assim, o ideal

de uma ilha onde todos são iguais e possuem tanto os mesmos direitos quanto os mesmos deveres, como vemos no livro *Utopia* (1516), primeiro romance a tratar de uma sociedade idealizada, cede lugar a sociedades futuras e imaginárias fraturadas, nas quais a desigualdade se encontra atravessada pela convivência entre o tecnológico e o catastrófico, bem como por um governo controlador e repressivo. Matias (2015, p. 306) afirma que os cenários distópicos literários, marcados por suas descrições pessimistas sobre o mundo, podem dividir-se entre os que mantêm um horizonte de esperança, ou ao menos dão espaço para os leitores o vislumbrarem, os que permanecem antiutópicos até seu final, prevenindo toda possibilidade transformadora, e aqueles capazes de negociar uma posição ambígua a partir de seus desfechos.

Já segundo Fernando Ayres (2015, p. 240), o lugar distópico, típico das tramas de ficção científica do *cyberpunk*, se define a partir de três características. A primeira é sua existência em um tempo futuro pós-apocalíptico, em que encontramos um *topos* fechado, reacionário e repressivo, configurado por um Estado Totalitário ou por figuras despóticas responsáveis pela supressão da liberdade de homens e mulheres, pelas injustiças sociais e por uma desumanização moral e física a partir do uso de tecnologias avançadas. Sobre o segundo traço comum aos textos distópicos, o autor menciona o desenvolver da ação central ao redor de um personagem de educação diferenciada, descontente com o sistema em que se insere e que encontra, em seu embate final – bem-sucedido ou não – a prisão, a submissão, o exílio ou o sacrifício. Já a última marca é a manutenção ou a destruição desse sistema ao qual o protagonista reage, ao final da narrativa. E serão esses os três preceitos de distopia por nós adotados, a partir de agora, para analisar a cidade de Río Fugitivo de Paz Soldán e pontuar suas semelhanças e diferenças com o conceito referente ao distópico.

3 Uma breve análise da Río Fugitivo de Paz Soldán

Observando o ambiente, primeiramente, de *Sueños Digitales*, encontramos uma Río Fugitivo nublada, com relâmpagos que iluminam nuvens a ponto de desabar sobre a cidade, palco de estruturas arquitetônicas e humanas divergentes e agudamente opostas. Por um lado, a opulência da Ciudadela, edifício histórico localizado ao final de uma colina, pertencente ao governo, protegido por seguranças e no qual começa a trabalhar Sebastián, protagonista da trama, na edição das fotos do período ditatorial comandado pelo líder Montenegro. Do outro lado,

o crescimento desenfreado do centro urbano, onde irrompem vendedores ambulantes, anúncios publicitários dos mais variados tipos, prédios de quinze andares e cabos elétricos, compondo uma paisagem humana na que se observam mendigos de Potosí, com seus filhos de expressões assustadas, pedindo esmola próximos a um antigo bibliotecário de La Paz, agora um andarilho desequilibrado que insulta transeuntes e rouba livros.

A justaposição entre o centro do poder e a margem, constituída por aqueles que seguem, parcial ou totalmente na periferia das rápidas mudanças tecnológicas do processo globalizador é possível de ser vislumbrada também nas relações entre personagens de diferentes gerações. Em *Sueños Digitales*, a mãe de Sebastián nos é apresentada enquanto uma mulher desconhecedora das formas de comunicação possíveis via internet, vivendo isolada, junto ao novo marido, nos arredores da cidade. Apresentação similar é a de seu pai, ainda mais distanciado, que vive em uma cabana sem energia elétrica nos Estados Unidos, comunica-se apenas por cartas e se mostra, ademais, completamente alheio aos acontecimentos mundiais. Já em *El delirio de Turing*, ainda que a Câmara Negra do governo seja comandada por homens com noções de tecnologia, estes se mostram anacrônicos, incapazes de defender-se de um ataque *hacker* projetado por adolescentes.

A marginalidade social que acompanha a modernização urbana se acentua, entretanto, ao observarmos o rio e a ponte que dividem a cidade, separando o centro luminoso e desenvolvido da periferia escura e abandonada, onde motoristas, sem saírem de seus veículos, se aproximam de jovens pobres que lhes entregam “algo” e, por fim, desaparecem abruptamente em seus carros. Essa ideia de uma urbanização e um desenvolvimento social em *media res* pode ser observada, também, em um momento em que Sebastián, de *Sueños Digitales*, volta de seu trabalho:

Apressou o passo. A luz dos postes precisava de força depois da ponte. O rio era uma fronteira que separava a cidade luminosa da zona de sombra. Bairros de casas decrepitas, onde viviam aqueles que haviam escapado da pobreza, mas não haviam terminado de dar o salto à segurança econômica. Janelas azuladas pela luz dos televisores, Volkswagens brasileiros estacionados na rua, triciclos jogados nos passeios, cachorros insolentes e gatos estranhos. Quantos gritos às três da manhã, quantos maridos bêbados e esposas machucadas e adolescentes cheirando cocaína. Tinha que trabalhar para se mudar cinco quarteirões dali, do outro lado

do rio e entre os anúncios, tinha que tirar Nikki desse bairro de perdedores. (PAZ SOLDÁN, 2000, p. 33, tradução nossa).⁵

A complexa realidade de uma cidade desigual, em que modernidade e pobreza contrastam a todo momento, estabelece diálogos mais diretos com a distopia do *cyberpunk* da ficção científica a partir da constante menção – tanto em *Sueños Digitales* quanto em *El delirio de Turing* – do já citado Montenegro, um presidente que, com um disfarce democrático, tece paulatinamente um governo temível e talvez pior que a ditadura comandada por ele mesmo em décadas anteriores, caracterizando-se, portanto, como uma figura despótica comuns aos textos distópicos, como afirma Ayres (2015, p. 240). Esse fictício personagem pode ser lido como uma alusão a Hugo Banzer, ex-presidente boliviano que, nos anos 1970, liderou o governo ditatorial do país e participou da Operação Condor junto a outros países da América do Sul, como Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, e que regressou ao poder, ainda assim, e por vias democráticas, nos últimos anos do século XX, mais precisamente em 1997.

Porém, se em *Sueños Digitales*, Paz Soldán desenha um cenário desigual atendo-se à representação de uma cidade obscura, partida ao meio e assombrada pelo imaginário Montenegro, em *El delirio de Turing*, para além da continuidade dessas características, o que vemos em trechos como: “Negros nimbo no horizonte prefiguram a chuva” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 24, tradução nossa)⁶ e “Río Fugitivo progredia, mas era apenas uma ilha em meio a um país muito atrasado [...] em que todos seus sistemas eram controlados por computadores, e mendigos nas portas desses edifícios” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 25, tradução nossa),⁷

⁵ “Aceleró el paso. La luz del alumbrado público carecía de fuerza pasado el puente. El río era una frontera que separaba la ciudad luminosa de la zona de sombra. Barrios de casas decrepitas, donde vivían aquellos que habían escapado de la pobreza pero no habían terminado de dar el salto a la seguridad económica. Ventanas azuladas por la luz de los televisores, Volkswagens brasileiros estacionados en la calle, triciclos tirados en las aceras, perros insolentes y gatos advenedizos. Cuántos gritos a las tres de la mañana, cuántos esposos borrachos y esposas golpeadas y adolescentes volando en cocaína. Había que trabajar para mudarse cinco cuadras, al otro lado del río y entre los anuncios, había que sacar a Nikki de ese barrio de perdedores.”

⁶ “Negros nubarrones en el horizonte prefiguran la lluvia.”

⁷ “Río Fugitivo progresaba, pero era apenas una isla en medio de un país muy atrasado [...] en el que todos sus sistemas eran controlados por computadoras, y mendigos en las puertas e esos edificios.”

acompanhamos uma guerra cibernética entre o *hacker* Kandinsky e seus aliados contra a Câmara Negra governamental, assim como os enfrentamentos físicos entre a população e a polícia local devido à privatização da energia elétrica, o que potencializa a desordem de Río Fugitivo. O problema de abastecimento de luz da cidade, causado pelo crescimento desenfreado de seu centro urbano e pela terceirização dos serviços públicos pela GlobaLux – empresa internacional responsável pela diminuição qualitativa dos serviços e, contraditoriamente, pelo aumento dos preços – está inspirado em um episódio da historiografia boliviana recente, a *Guerra del Agua*.

Ocorrida entre janeiro e abril de 2000, na cidade de Cochabamba, essa série de manifestações populares foi provocada pela privatização do abastecimento dos recursos hídricos municipais durante o segundo governo Banzer, que vendeu as principais empresas de água potável do país a um consórcio internacional chamado Aguas del Tunari. Tal associação, formada pelas companhias estadunidenses Bechtel e Edison, a espanhola Abengoa e as bolivianas Petrovich e Doria Medina, elevou em até 300% as tarifas pagas pelos cochabambinos e, além disso, com o respaldo da Lei nº 2029, aprovada pelo parlamento, iniciou a cobrança do uso particular dos aquíferos, o que significou que a água utilizada dos rios, poços artesanais e até mesmo da chuva poderia ser cobrada da população local sob o risco de despejo (BERTELLI, 2015).

Ainda de acordo com a jornalista, os protestos, que começaram de forma pacífica e tiveram como centro neurálgico a Praça 14 de Setembro, se transformaram em uma batalha campal após o presidente decretar Estado de Sítio e enviar o exército às ruas para controlar a população com utilização de gases lacrimogêneos e franco-atiradores, o que resultou em centenas de feridos e um morto, Víctor Hugo Daza. Com o assassinato de Daza, o consórcio internacional foi expulso de Cochabamba e a água voltou a ser um bem municipal, porém dezoito anos após a *Guerra del Agua*, muitos cochabambinos continuam sem contar com o acesso seguro à água potável.⁸

O caos produzido pelos protestos e a repressão, que acompanhamos ao longo de *El delirio de Turing*, vai ganhando força ao longo da trama, com jovens manifestantes ocupando a universidade e as ruas aos gritos, enquanto policiais assumem posição de ataque. Um dos momentos de maior tensão está relatado no seguinte fragmento:

⁸ A *Guerra del Agua* foi retratada no filme *Y también la lluvia* (2011), dirigido por Iciar Bollain e protagonizado por Luis Tosar e Gael García Bernal.

A setenta metros da barreira, pode ver os rostos de fúria dos manifestantes: atiram latas e garrafas e iniciaram, com caixas de papelão e papel de jornal, um fogaréu em plena rua. “Para a nação, é hora da Coalizão!”, o refrão dos manifestantes é difuso, sem ritmo. “Para a consciência, é hora da resistência! Vai acabar, vai acabar, esta loucura de globalizar!” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 181, tradução nossa).⁹

As chamadas controladas por bombeiros em meio à cidade, o bloqueio das ruas, as imagens de jornais na televisão das contendas entre a polícia e a população e as cenas com helicópteros sobrevoando os lugares de conflito dialogam com o panorama repressivo e controlado por um Estado Totalitário, que Ayres (2015, p. 240) afirma ser uma das características principais das distopias. Entretanto, a situação caótica e de enfrentamento pela qual passa a escura e segregada *Río Fugitivo* do romance de Paz Soldán não é suficiente para caracterizá-la como distópica, haja vista que não é apocalíptica e nem acontece em um futuro distante. Aproxima-se mais da ideia de uma cidade que, mesmo com um centro “desenvolvido”, apresenta-se desordenada e possui um tom fantasmagórico, com ruas sombrias e chuvosas, uma arquitetura por vezes opulenta e indivíduos com aparência e comportamentos enlouquecidos que perambulam pelo centro – lembremos do Bibliotecário. Isso contribui para aumentar o clima de terror e decadência da urbe moderna, naturalmente ameaçadora e perigosa, como afirma Adriana Amaral (2005, p. 77) em relatos que se referem às roupagens que a cidade, nas obras de ficção científica, costuma receber. Ou seja, percebe-se que a *Río Fugitivo* de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* possui claras semelhanças com as urbes contemporâneas, mais que com as futurísticas.

É, portanto, um ambiente caótico que não se encontra em um tempo futuro, mas sim em um espaço temporal indeterminado, similar à temporalidade da ordem global que Josefina Ludmer (2013, p. 81) considera confirmadora do fim da história, do porvir e da utopia, algo típico da literatura produzida nos anos 2000. Para a autora, esse espaço temporal não é o tempo puramente presente, mas sim o trajeto de um presente eterno

⁹ “A setenta metros de la barrera, puede ver los rostros de furia de los manifestantes: arrojan latas y botellas y han iniciado, con cajas de cartón y papel periódico, una fogata en plena calle. ‘¡Para la nación, es la hora de la Coalición!’ el estribillo de los manifestantes es difuso, asincopado. ‘¡Para la conciencia, es hora de la resistencia! ¡Se va a acabar, se va a acabar, esa locura de globalizar!’.”

e sem determinação, descontínuo, que dá voltas sobre si mesmo, absorve passados e futuros, os engole, os corrói e os justapõe. É o que vemos nas duas narrativas de Paz Soldán, nas quais a modernidade tecnológica aparece ao lado da opulência de edifícios antigos e da pobreza estrutural que assola historicamente grande parte da população indígena do país, nas quais o regresso ao poder de um ex-ditador revive um pedaço traumático da história nacional e interrompe a possibilidade de um progresso. O presente assume a forma de um *déjà-vu*, carecendo de direção e bloqueando o futuro. Ainda em *El delirio de Turing* encontramos o seguinte trecho:

Há policiais na praça, e as ruas limítrofes se encontram desertas, com papéis, pregos, tijolos, pedaços de madeira e laranjas podres disseminadas no pavimento e nas calçadas. [...] O porteiro lhe diz que fez bem em ficar em seu quarto: nas ruas se pode ver os restos do enfrentamento de ontem à tarde e hoje pela manhã. Tudo está bloqueado, um grupo de manifestantes tomou a praça ontem e a polícia a recuperou. Hoje planejam chegar aos edifícios da prefeitura e à sala do prefeito; os policiais acorderam a praça. <<No seu lugar, seguiria no quarto. Isto está ficando feio. Os manifestantes voltarão com mais força, e a polícia lançará gases [...] (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 176-177, tradução nossa).¹⁰

Quanto a seus protagonistas, Sebastián de *Sueños Digitales* e Kandinsky de *El delirio de Turing* – este último sendo uma referência direta ao russo Wassily Kandinsky –, é possível afirmar que eles tampouco correspondem totalmente às definições de personagens centrais de distopia adotadas por Ayres (2015, p. 240) e por nós. Nenhum dos dois possui uma educação diferenciada, e apenas o segundo se propõe a lutar contra o sistema no qual está inserido, a partir de ideias mais anárquicas, enquanto que o primeiro, em um movimento inverso, passa a fazer parte do governo de Montenegro. O final sem esperanças, por outro lado, se mantém em ambas as obras, tanto com a permanência de um governo

¹⁰ “Hay policías en la plaza, y las calles aledañas se hallan desiertas, con papeles, clavos, piedras, ladrillos, listones de madera y naranjas podridas diseminadas en el pavimento y en las aceras. [...] El portero le dice que hizo bien en quedarse en su habitación: en las calles se pueden ver los restos de enfrentamiento de ayer por la tarde y hoy por la mañana. Todo está bloqueado, un grupo de manifestantes tomó la plaza ayer y la policía la recuperó. Hoy planean llegar a los edificios de la alcaldía y la prefectura; los policías acorderaron la plaza. “Yo que usted, me sigo quedando en la habitación. Esto se está poniendo color hormiga. Los manifestantes volverán con más fuerza, y la policía lanzará gases [...].”

corrupto no poder quanto pelo suicídio ou exílio de seus (anti-) heróis. Em *El delirio de Turing*, com o fim das manifestações populares, afirma-se o seguinte: “As respostas falam do triunfo do povo, tomado pela mão pela Coalizão. Iludidos. Em dois dias destruindo a cidade, mais de dez mortos. Um passo adiante, vinte atrás. O povo não ganhou nada, o povo segue sem luz” (PAZ SOLDÁN, 2005, p. 324, tradução nossa).¹¹

4 A modo de conclusão

Percebe-se, de acordo com nossos argumentos, que Edmundo Paz Soldán, a partir da fictícia Río Fugitivo, cenário de *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing*, estabelece um movimento sanfonado no qual se aproxima e, concomitantemente, se distancia dos ambientes distópicos que caracterizaram as narrativas de ficção científica trabalhadas pelo *cyberpunk* surgido em fanzines estadunidenses e europeus (LE MOS, 2004) da década de 1980. A cidade criada pelo autor, porém, não chega a configurar uma distopia em si, principalmente por não se situar em um futuro pós-apocalíptico, apesar de estabelecer elos com esse imaginário a partir da cidade caótica, dividida entre a desordem do centro urbano cheio de prédios e o subúrbio abandonado, da justaposição entre os sujeitos integrados ao ambiente tecnológico e aqueles marginalizados, da repressão policial sob ordem de uma governança autoritária – a do líder Montenegro –, tornando Río Fugitivo, por vezes, o palco de confrontos armados e dos finais pouco esperançosos.

Ainda assim, essa localidade desordenada nos permite questionar, justa e principalmente, como se deu a modernização latino-americana que, como afirmado pelo crítico chileno Rojo (2014, p. 14), sempre se baseou em modelos europeus ou estadunidenses, impondo-se e direcionando o seu foco mais ao desenvolvimento técnico que aos referentes às relações humanas. Isso se pode notar na manutenção, na sociedade imaginada por Paz Soldán, de resquícios do pujante, injusto, privatizador e segregador neoliberalismo iniciado décadas atrás, e ainda visto em muitos países da América Latina. Não suficiente, essas tramas nos abrem espaço para refletir acerca de como esses governantes totalitários são capazes de manter seu caráter violento e repressivo mesmo em sistemas ditos democráticos.

¹¹ “Las respuestas hablan del triunfo del Pueblo, llevado de la mano por la Coalición. Ilusos. Dos días de destrozar la ciudad, más de diez muertos. Un paso adelante, veinte atrás. El pueblo no ha ganado nada, el pueblo sigue sin luz.”

Não há, entretanto, nos enredos aqui trabalhados, uma intenção moralizante. É válido lembrar que o próprio Paz Soldán afirmou, em reportagem feita por Ed Morales (2001, p. 22), seu interesse em tratar temas políticos sem, necessariamente, criar um manifesto nos moldes tradicionais, assim como disse, em entrevista concedida a Adriana Bianco (2011, p. 63), que todo escritor se encontra em uma corda-bamba ao expressar uma determinada visão de mundo e abordar assuntos pertinentes por meio – e sem se esquecer – da arte da linguagem. Portanto, *Sueños Digitales* e *El delirio de Turing* nos possibilitam retirar, a partir de um mundo ficcional, questionamentos relacionados à nossa sociedade, mas que tampouco se reduzem a maniqueísmos, apontando também para as responsabilidades que nós, cidadãos, temos na formação social de nosso entorno, o que pode ser observado, por exemplo, a partir das alterações fotográficas de Sebastián, personagem central de *Sueños Digitales*.

Reiteramos, assim, que ambas as obras de Edmundo Paz Soldán travam diálogos frequentes e interessantes com o gênero ficção científica, mais especificamente com o *cyberpunk*, mas não chegam a pertencer a ele. Nesse sentido, ao tratar de um tempo similar ao presente e baseando-se na percepção que tinha sobre a realidade boliviana, o autor faz de *Sueños Digitales* e de *El delirio de Turing* obras capazes de nos abrir caminhos para reflexões e discussões pertinentes acerca da contemporaneidade, como a modernização questionável da América Latina e a existência de governos que, sob um disfarce democrático, se apresentam totalitários. Até porque, como afirmado por Ieda Tucherman (2004), os elementos da ficção científica já parecem nos falar mais do presente que do futuro.

Referências

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. Del cine al ciberespacio. Narrativa y medios masivos en la tradición literaria latinoamericana. *Iberoamericana*, Berlim, v. 8, n. 29, p. 91-104, 2008. Disponível em: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/834>. Acesso em: 10 ago. 2016.

AMARAL, Adriana. *Visões perigosas – uma arque-genealogia do cyberpunk: do romantismo gótico às subculturas*. Comunicação e cibercultura em Philip K. Dick. 2005. 328f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/410/o/Uma_arque-genealogia_do_cyberpunk_-_do_romantismo_gótico....pdf. Acesso em: 07 fev. 2018.

AYRES, Fernando Guilherme. Distopias futurísticas: aproximações e distanciamentos entre *1984*, de G. Orwell, e *V de Vingança*, de Alan Moore e David Lloyd. In: CAVALCANTI, Ildney; CORDIVIOLA, Alfredo. *Os retornos das utopias: histórias, imagens, experiências*. Maceió: Edufal, 2015. p. 237-264.

BERTELLI, Michelle. La guerra interminable: 15 años de lucha por el agua en Bolivia. *El País*, Cochabamba, 30 jul. 2015. Disponível em: http://elpais.com/elpais/2015/07/13/planeta_futuro/1436796771_984802.html. Acesso em: 10 ago. 2016.

BIANCO, Adriana. Edmundo Paz Soldán. Walking the tightrope. *Américas*, Washington, v. 63, n. 1, p. 62-63, 2011.

BROWN, J. Andrew. Chapter 4: Neoliberal Prosthetics in Postdictatorial Argentina and Bolivia: Carlos Gamerro and Edmundo Paz Soldán. In: _____. *Cyborgs in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 113-144. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230109773_5.

DE CERCA - Edmundo Paz Soldán. [S. l.: s. n.], 14 mar. 2018. 1 vídeo. (55 min). Publicado pelo canal: Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=INNKFHHzsc>. Acesso em: 27 mar. 2017. Versão postada no YouTube de programa veiculado no começo dos anos 2000 na rede de TV boliviana PAT.

FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. 9. ed. Barcelona: Debolsillo, 2012.

GIBSON, William. *Neuromancer*. Tradução de Fábio Fernandes. 5. ed. São Paulo: Editora Aleph, 1984.

LE MOS, André. Ficção científica cyberpunk. O imaginário da cibercultura. *ComCiência Online*, Campinas, 2004. Disponível em: <http://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/2004/10/11.shtml>. Acesso em: 20 jul. 2018.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina*. Uma especulação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MATIAS, Marcus Vinícius. A gênese do mal: distopia e violência na ficção detetivesca. In: CAVALCANTI, Ildney; CORDIVIOLA, Alfredo. *Os retornos das utopias: histórias, imagens, experiências*. Maceió: Edufal, 2015. p. 285-314.

MORALES, Ed. The New America's Virtual Truth. *Library Journal*, Nova York, p. 21-23, 2001.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. *El delirio de Turing*. 3. ed. Buenos Aires: Santillana de Ediciones, 2005.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. *Sueños Digitales*. La Paz: Santillana de Ediciones, 2000.

RAMOS ORTEGA, Belén. Avatares literarios: Edmundo Paz Soldán o las nuevas tecnologías en la narrativa actual. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, p. 225-231, 2013. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/avatares-literarios-edmundo-paz-soldan-o-las-nuevas-tecnologias-en-la-narrativa-actual/>. Acesso em: 01 ago. 2016.

ROJO, Grínor. Para una historiografía cultural de América Latina. In: _____. *Los gajos del oficio*. Santiago: Lom Ediciones, 2014. p. 11-27.

TUCHERMAN, Ieda. A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo. *ComCiência Online*, Campinas, 2004. Disponível em: <http://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/2004/10/09.shtml>. Acesso em: 20 jul. 2018.

Y TAMBIÉN la lluvia. Direção: Icíar Bollaín. Produção: Juan Gordon. Intérpretes: Luís Tosar; Gael García Bernal; Raúl Arévalo; Karra Elejalde; Juan Carlos Aduviri; Carlos Santos. Produtora executiva: Pilar Benito. Direção de fotografia: Alex Catalán. Roteiro: Paul Laverty. Música: Alberto Iglesias. Espanha/México: Morena Films; Mandarin Films; Televisión Española; Vaca Films, 2011. 1 DVD (104 min), color.

Recebido em: 9 de outubro de 2019.

Aprovado em: 6 de janeiro de 2020.



Lo “fantástico andinizado”: de la mitología andina a lo fantástico en *El Ekeko* de Jorge Eduardo Benavides

The “fantástico andinizado”: From the Andean Mythology to the Fantastic Genre in El Ekeko by Jorge Eduardo Benavides

Erwin Snauwaert

Katholieke Universiteit Leuven (KU Leuven), Bruselas / Bélgica

erwin.snauwaert@kuleuven.be

<https://orcid.org/0000-0003-4958-584X>

Resumen: La integración de elementos mitológicos andinos en las letras peruanas, que es evidente en las muchas obras de corte indigenista, también se perfila nítidamente en la narrativa fantástica, hasta tal punto que llega a configurar un subgénero muy específico. Este “fantástico andinizado” integra unos mitos andinos en una realidad por lo demás ciudadana y cotidiana para poner en marcha el proceso de “vacilación” que es consustancial del género. En la narrativa peruana, este procedimiento se ilustra de manera ejemplar en *El Ekeko*, de Jorge Eduardo Benavides. En este cuento, la figura mitológica del mismo nombre genera las dos modalidades básicas de lo fantástico: por irrumpir físicamente en el mundo verosímil que circunda al héroe engancha con ‘lo fantástico de percepción’, mientras, por el desdoblamiento del narrador que provoca y la situación narrativa innatural que de ello se deriva, participa de ‘lo fantástico de lenguaje’. Así, la realidad andina no solo cumple con los requisitos temáticos y técnicos para provocar el efecto fantástico sino que, pasando por este género, abre unas pistas interpretativas sorprendentes.

Palabras clave: mitología andina; lo fantástico; Jorge Eduardo Benavides; narrativa peruana.

Abstract: The integration of mythological elements in Peruvian literature, evident in many works that come under the ‘indigenismo’-movement, is also clearly visible in fantastic narrative to the extent that it constitutes a very peculiar subgenre. This ‘fantástico andinizado’ integrates some Andean myths in the context of daily life in order to set in motion the “vacilación”, which is essential for the fantastic genre as

such. In Peruvian narrative this process is exemplarily illustrated in *El Ekeko*, written by Jorge Eduardo Benavides. In this short story, the homonymous mythological figure generates the two basic modalities of the fantastic genre: by invading the veracious world in which the hero lives it links up with ‘lo fantástico de percepción’, while by configuring a double of the narrator and installing an unnatural narrative situation it participates in ‘lo fantástico de lenguaje’. As a result, the Andean reality can be seen as a technical and thematic process which is able to create the fantastic effect and to open up some surprising interpretative avenues.

Keywords: Andean mythology; fantastic literature; Jorge Eduardo Benavides; Peruvian narratives.

Si la presencia de elementos mitológicos andinos es consustancial a la larga tradición indigenista que a lo largo del siglo XX se ha perfilado en la literatura peruana a través de unos autores emblemáticos como Ciro Alegría o José María Arguedas, en las primeras décadas del siglo XXI también cobra importancia en unos géneros menos evidentes. Por ejemplo, las referencias a la cultura andina alimentan la trama detectivesca de *Abril Rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo. En esta novela, el protagonista se desplaza de Lima a Ayacucho para resolver unos crímenes misteriosos que solo se explican mediante un extraño resurgimiento del terror senderista, lo que llama la atención del lector en el capital simbólico serrano. Otro terreno en el que se observa esta tendencia es el de la narrativa fantástica en donde lo andino se manifiesta de tal manera que ha terminado prestando su nombre a un subgénero muy particular: “lo fantástico andinizado” (HONORES, 2011, p. 31).

Después de describir los principios teóricos fundamentales del género fantástico y de aclarar el carácter insólito que comúnmente se les atribuye a los aspectos andinos, intentaremos demostrar cómo la asimilación de estos últimos a un contexto propiamente cotidiano pone en marcha el proceso de ‘vacilación’ que sienta las bases del género fantástico. Esto lo haremos partiendo del cuento *El Ekeko* de Jorge Eduardo Benavides (Arequipa, 1964), que escenifica a una figura andina que reúne en sí las dos vertientes del género. En efecto, por su presencia inquietante dentro de un ámbito ciudadano moderno, *El Ekeko* origina ‘lo fantástico de percepción’ y, por el desdoblamiento del sujeto narrador-protagonista que induce, instaura una situación narrativa innatural propia de ‘lo fantástico de lenguaje’, por lo que da cuenta de la esencia temática y técnica de la narrativa fantástica en general.

1 Lo fantástico y sus modalidades

El género fantástico es definido de manera más pertinente por Tzvetan Todorov, quien lo fundamenta en la sensación de “vacilación” (“*l’hésitation*”) que induce entre “lo extraño” (“*l’étrange*”) y “lo maravilloso” (“*le merveilleux*”) (1970, p. 29). Más específicamente, esta vacilación se produce cuando los personajes y el lector no saben decidir si el aspecto anormal de lo narrado tiene una explicación racional (lo extraño) o si refiere a lo sobrenatural (lo maravilloso). Por tanto, lo fantástico se diferencia del ‘realismo mágico’ o de ‘lo real maravilloso’. Si bien, este último género también dispensa atención a unos elementos irracionales, los considera como integrados en una percepción convencional de la realidad, mientras lo fantástico experimenta la coexistencia de dos códigos excluyentes como problemática (CHANADY, 1985, p. 23). David Roas opina que, para crear tal vacilación en el lector, es preciso “que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana” (2001, p. 24). Cuanto más verosímil se presente el relato, más llamativa será la aparición de lo insólito. A este fin, suelen emplearse unas técnicas ‘realistas’ como “recurrir a un narrador extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc.” (2001, p. 26-27).

La pertinencia de tales procedimientos narrativos se hace todavía más evidente cuando se consideran las evoluciones por las que pasa el género fantástico como tal. Para Rosalba Campra, se nota en lo fantástico un “viraje, hacia la segunda mitad del siglo [XX], de un fantástico determinado por sus temas, herencia del siglo XIX, a un fantástico que, renunciando a fantasmas y vampiros, explora las posibilidades inquietantes de lo no dicho” (CAMPRA, 2008, p. 8). Este cambio arraiga sobre todo en la superación del modernismo por el postmodernismo, o, en otras palabras, tiene que ver con la sustitución de la “dominante epistemológica” por la “dominante ontológica” (MacHALE, 1987, p. 74-76). Si el modernismo aún se propone una ambición realista al querer representar – aunque sea de manera parcial – la realidad, el postmodernismo simplemente pluraliza lo real y, por tanto, también cuestiona la mera posibilidad de su representación (MacHALE, 1987, p. 75). Visto que el lenguaje se revela incapaz de captar un universo

múltiple, pierde su facultad referencial y llega a constituir una entidad autónoma.

Según Mery Erdal Jordan, esta problematización del poder representativo del texto hace que lo fantástico se despoje en gran parte de sus características tradicionales y que, por tanto, esté obligado a redefinirse. Desde ahora, el género debe aprovechar la autonomía del lenguaje y articularse cada vez más a partir de la propia enunciación (ERDAL JORDAN, 1998, p. 38). Según Tahiche Rodríguez Hernández, esta evolución nos invita a hacer una “distinción entre un *fantástico de percepción* y un *fantástico de lenguaje o del discurso*” (RODRÍGUEZ HERNANDEZ, 2010, p. 4). En ambas modalidades se lleva a cabo una transgresión de lo real, pero, en la primera, la vacilación se produce en el nivel semántico por la escenificación de “una figura” sobrenatural (el vampiro, el objeto maldito, el doble, etc....) en un contexto esencialmente mimético (RODRÍGUEZ HERNANDEZ, 2010, p. 3-4), mientras, en la segunda, pasa por los niveles sintáctico y discursivo. En esta última, la hesitación ya no está ligada a “un hecho puramente de contenido”, sino que viene inducida por unos procedimientos enunciativos en los que “se subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso” (CAMPRA, 2001, p. 189).

2 Lo andino como elemento insólito

Antes de ilustrar cómo lo andino opera en estas dos modalidades, es lícito averiguar de dónde le viene la naturaleza insólita que, acoplada a un ambiente realista, desasosiega al lector y condiciona lo fantástico. Antes que nada, Elton Honores señala que el miedo en el mundo prehispánico y colonial ha sido poco estudiado, principalmente por falta de fuentes escritas, ya que, a su llegada al Perú en el siglo XVI, los conquistadores españoles se esforzaron por destruir toda traza de las culturas amerindias (HONORES, 2014, p. 46). Aunque generalmente se supone que en las sociedades precolombinas habrá existido “una idea de lo fantástico y de la imaginación, como en muchas sociedades antiguas”, estos conceptos principalmente fueron inducidos en el continente latinoamericano por la visión de los invasores europeos “que transponían la idea de los monstruos medievales a la fauna americana” (HONORES, 2014, p. 47).

Esta transposición fue realizada sobre todo por la importación del mundo imaginario cristiano, que se materializaba en el culto de santos,

en la creencia fanática en milagros o en meras supersticiones y se basaba en unos conceptos muy polarizados como el “Más allá”, el “infierno” y el “demonio” (HONORES, 2014, p. 49). Estos términos absolutos a su vez implicaban una heterodoxia política por la que “toda práctica distinta (hábito o costumbre), modo de pensar que se apartara de la norma, de lo regular, del centro, en suma, del discurso hegemónico vigente, debía ser duramente castigado, apartado, controlado y, en último caso, disuelto” (HONORES, 2014, p. 51) y que presentó al indígena, de por su otredad, como un ser pecaminoso y culpable. Así, los atributos asociados a las culturas correspondientes -como en el caso del Perú, la andina y la amazónica- eran vistos por las capas sociales dominantes asentadas por el colonialismo como una amenaza de su orden social y provocaban en ellas un sentimiento de terror.¹

En el Perú, el otro es aquél que no es lo arquetípico o modélico, pues el centro está dado por el espacio cultural limeño lleno de poder simbólico. Todo aquel que se aleje del modelo es considerado como otro: el indígena ya sea andino o amazónico. En la memoria social, las rebeliones indígenas han generado miedo en el ámbito urbano; así como la imagen de la Amazonía como espacio de lo bárbaro, salvaje, primitivo (HONORES, 2014, p. 83).

Aunque lo andino y lo amazónico ambos suscitan la idea de una cultura que se opone a la oficial, lo andino se destaca por marcar de manera más fuerte el contraste entre los ámbitos campesino y urbano, al remitir implícitamente a “las oleadas migratorias hacia la urbe” que tuvieron lugar a mediados del siglo XX. Dado que estos movimientos demográficos generalmente fueron vistos en los círculos burgueses criollos como un peligro para su propio bienestar y poder, lo andino se carga de un valor terrorífico al reactualizar a cada aparición “el miedo al otro, al migrante” (HONORES, 2014, p. 84). De por su carácter descomunal, las figuras mitológicas andinas aún refuerzan este miedo y, tal como

¹ Siguiendo a Stephen King (2010), Honores distingue “el terror” o “el miedo” – que considera como “un síntoma que irrumpe en el orden psicológico, mental del sujeto” y que se deriva de “la posibilidad, la sospecha de encontrarse ‘cara a cara’ con aquello que provoca pánico y pavor” (HONORES, 2014, p. 43)– de otro concepto, el del ‘horror’. Este más bien es “una reacción física”, de orden “somático, corporal”, ante algo feo o deforme, que aparece como “físicamente perturbador” y generalmente causa la repulsión (HONORES, 2014, p. 42).

los “seres fantásticos” (VÍRHUEZ; YAPO, YANES, 2014) que pueblan la Amazonía llevan a un “terror a lo amazónico” (HONORES, 2014, p. 93),² engendran un terror que cabe en el término “fantástico andinizado”, acuñado por Honores (2011, p. 31). Según el especialista peruano, esta variante se manifiesta sobre todo en el cuento. A este respecto, distingue, al lado de unos representantes renombrados de lo fantástico peruano como Julio Ramón Ribeyro o José Güich Rodríguez, a unos autores menos conocidos que apuestan por esta vertiente “andinizada”, como William Guillén Padilla, Walter Lingán Isabel, Sabogal y César Silva-Santisteban (HONORES, 2011, p. 31).³

En cuanto a las figuras mitológicas andinas, Honores se dedica casi exclusivamente al “pingullo” (HONORES, 2014, p. 87), cuyas características son muy difíciles de describir: se trata de un “objeto artificial y amorfo, un objeto inexistente que cobra vida en la ficción y adquiere una dimensión monstruosa porque no se sabe qué es”. Además de esta indeterminación, que posiblemente “también remite a una identidad ambigua respecto de lo andino” (HONORES, 2014, p. 87), esta entidad misteriosa se distingue por su mirada penetrante que incomoda a la persona observada y, a la postre, suele provocar la muerte de tres de sus familiares. Semejante amenaza también parece emanar de *El Ekeko*, una figura a primera vista bondadosa pero que, en el cuento homónimo de Jorge Eduardo Benavides, inducirá en el lector la hesitación, tanto por su propia naturaleza descomunal (“lo fantástico de percepción”) como por los artificios narrativos que arma (“lo fantástico de lenguaje”).

² A estas alturas, Honores se concentra en las capacidades fantásticas del “chullachaqui”, un “diablo del bosque [...] de pies desiguales [...] que se define por su metamorfosis, y por la apariencia familiar que asume para engañar” y en las del “tunchi” (HONORES, 2014, p. 94). Esta última figura encarna las almas de los muertos y “se manifiesta por el sonido de un ave nocturna, que es el anuncio de que alguien de la comunidad, morirá” (HONORES, 2014, p. 96).

³ William Guillén Padilla (Hualgayoc, Cajamarca, 1963) fue galardonado en 2011 por sus minificciones *Microficciones* y *Cuaderno de Almanaquero*. Walter Lingán (Cajamarca, 1954), sobre todo defiende la causa de los autores peruanos locales que quedan al margen de las editoriales internacionales, mientras Isabel Sabogal (Lima, 1958) es conocida por *Entre el cielo y el infierno, un mundo dividido* (1989), una novela fantástica de corte simbólico que se nutre de referencias mitológicas. En lo que a César Silva Santisteban (Trujillo, 1962) se refiere, lo “fantástico andinizado” se perfila en *Fábulas y antifábulas*.

3 Lo andino como fantástico de percepción

En *El Ekeko*, un relato incorporado en la colección *La noche de Morgana* (2005),⁴ Benavides escenifica a una figura andina cuya sola apariencia causa asombro en el lector. Como lo describe Carina Circosta, se trata esencialmente de un muñequito prehispánico que constituye una “divinidad andina de la abundancia” (2010, p. 276) y de la fortuna. Por lo tanto, El Ekeko “estaba presente en todos los hogares aborígenes para atraer la prosperidad y ahuyentar la desgracia” (CIRCOSTA, 2010, p. 277). En lo que se refiere a su aspecto físico, está fabricado “en oro, plata, estaño, piedra o barro”, representa “a un hombre panzudo, con casquete, chullu (gorro puntiagudo) o adorno de pluma en la cabeza”, de “cuerpo bien fornido y desnudo”, llevando los brazos extendidos, las manos abiertas con las palmas giradas hacia arriba, en ellas se le colgaban los frutos de la cosecha, telas y lanas de colores, todo en pequeña escala” (CIRCOSTA, 2010, p. 277). Para que la estatuilla les garantice unas cosechas abundantes o les regale los bienes que más codician, los campesinos tienen que cumplir un rito que consiste en cargarlo de bultos y en “colocar en su pequeña y redonda boca [...] un cigarrillo encendido, hay que hacer ‘fumar’ al Ekeko, y si el deseo o pedido es aceptado, del cigarrillo saldrá humo como si realmente fumara” (CIRCOSTA, 2010, p. 280).

Tal estatuilla se encuentra en un armario del departamento de Laura, la amiga del héroe. Este se declara ser “alguien de referencias tan completamente urbanas”, que “no sabe nada de [s]u propio país” y está bastante abrumado por la presencia de ese “muñequito grotesco, con unas pinceladas negras como bigotes y esa sonrisa congelada y cruel en sus fríos labios de yeso” (BENAVIDES, 2005, p. 69). Esta aversión se remonta a su niñez en la que fue testigo de cómo en su casa una sirvienta puneña adoraba el citado objeto, una veneración que fue calificada rotundamente de “brujería” (BENAVIDES, 2005, p. 74). Siendo “profesora de antropología en la Universidad Católica”, Laura

⁴ Al lado de *El Ekeko*, esta recopilación, que agrupa once textos de temática diversa, incluye cuatro relatos fantásticos más: el cuento titular *La noche de Morgana*, *Tigre*, *Señas particulares*, *ninguna* y *Dedito* (Snauwaert, 2018, p. 204). Esta colección de cuentos es la segunda del autor, después de *Cuentario y otros relatos* (1989). Benavides también escribió las novelas *Los años inútiles* (2002), *El año que rompí contigo* (2003), *Un millón de soles* (2008), *La paz de los vencidos* (2009), *Un asunto sentimental* (2012) y *El enigma del convento* (2014).

está fascinada al extremo por la mitología serrana peruana y le habla sin cesar al narrador-protagonista sobre su interés por “los mitos ancestrales y convenientemente barnizados de hispanidad que sobrevivían en los Andes” así como por sus figuras correspondientes como el “Muki, ese duendecillo que velaba el letargo precolombino de los cerros horadados por la rapiña castellana desde los negros tiempos de la Colonia” (BENAVIDES, 2005, p. 70), “los Apus”, los espíritus de la sierra, o “el Chullachaqui selvático y su engañosa cojera” (BENAVIDES, 2005, p.77). Además de polarizar con tales observaciones las relaciones entre Lima y el mundo andino, la chica parece creer en “aquellos mitos como si estuvieran situados más allá de toda duda, tamizados por la certidumbre de lo real” (BENAVIDES, 2005, p. 71), armada de una “especie de paciencia ancestral que tanto [l]e turbaba” al yo (BENAVIDES, 2005, p. 76).

La obsesión de Laura toca a su apogeo en el culto de El Ekeko y hace que esta estatuilla se acople a un procedimiento de lo más insólito: la duplicación del propio protagonista. Este cambio se produce de manera gradual mediante las historias interminables con las que Laura inicia al yo en las facultades del muñequito. Lo alecciona hasta tal punto que afirma sentir “un principio de malestar [...] como si de pronto me hubiera zambullido en el mundo de Laura, en ese orden preciso que discurría paralelo al mío” (BENAVIDES, 2005, p.77). Esta realidad paralela llega a manifestarse en el momento en que Laura decide mudarse de casa y le pide al héroe que la ayude. Cuando, este, aletargado bajo los efectos de la “chicha dulzona y ácida [...] de un pueblito de Ayacucho” (BENAVIDES, 2005, p. 72) que la chica le ofrece constantemente, empieza a cargar con cajas y paquetes, tal como suele hacerlo la misteriosa figurita, se lleva a cabo una “mudanza” mucho más espectacular.

Laura se rio [...] con un chaleco andino y multicolor en las manos, te he traído esto de Ayacucho, agregó sonriendo, pruébalo a ver qué tal te queda. No quise desairarla y me lo puse [...] y [...] nos apuramos en bajar los primeros paquetes, los más pesados. Lo que ocurrió después entra en ese interregno de locura y estupor inmóvil que vivo desde entonces [...] intenté quitarme la mochila que me puso a la espalda, pero ella [...] me tomó de las manos y se puso a girar conmigo [...] iba sintiendo sobre mis espaldas poco a poco más encorvadas [...] un cansancio humillante y traicionero [...] me empezaba a vencer una sensación de escombros y pánico [...] en los que [...] aparecían los ojos malsanamente alegres de Laura

antes de abandonarme a una negrura densa cruzada por raudas
estrellas fugaces (BENAVIDES, 2005, p.79-80)

Al salir de su aturdimiento, el yo se ve cogido “en ese interregno de locura y estupor inmóvil que vivo desde entonces” (BENAVIDES, 2005, p. 79) y le consta que se ha convertido en El Ekeko: está pertrechado de los atributos del duende y tiene entre “mis entreabiertos labios de yeso” (BENAVIDES, 2005, p. 81) uno de los cigarrillos que los indígenas ofrecen como agradecimiento por los favores concedidos. Concretamente, fue víctima de un desdoblamiento efectuado mediante un proceso de “métamorphose” (DOLEŽEL, 1985, p. 469)⁵ que se hace de manera “irreversible” y “no humana” (HERRERO CECILIA, 2011, p. 42). Efectivamente, por esta modificación corporal que es incompatible con el ambiente realista del relato y origina lo “fantástico de percepción”, el héroe irremediamente se transforma en una efigie de la mitología andina, condenada a la inmovilidad y a la incomunicación, como queda claro cuando intenta lanzar “un grito sordo y desgarrado que sin embargo no escapó nunca de mi garganta” (BENAVIDES, 2005, p. 81). Sin embargo, el hecho de que, a pesar de su mudez, el héroe sigue actuando de narrador del propio relato crea una situación paradójica que hace que el desdoblamiento explicado también repercuta en la enunciación y se vincule con la otra vertiente de lo fantástico: la “de lenguaje”.

4 Lo andino y lo fantástico de lenguaje

Como ya hemos dicho antes, lo fantástico de lenguaje se pone en marcha “mediante mecanismos considerados tradicionalmente como retórico-formales” (RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, 2010, p. 5). En su estudio de la literatura fantástica peruana contemporánea, Honores alega

⁵ Siguiendo a Doležel, Herrero Cecilia distingue este doble por metamorfosis de los dobles “por fusión” y “por fisión” (2011, p. 41-42). En el doble por fusión dos individuos terminan constituyendo uno solo mientras que en el doble por fisión un individuo se escinde en dos. Como lo demuestra Snauwaert, estas dos variantes se producen en otros dos cuentos de *La noche de Morgana*: la primera se ilustra en *Señas particulares*, ninguna en el que un personaje decide matar a su sosía pero que termina eliminando a sí mismo (SNAUWAERT, 2018, p. 212-213) y la segunda en *Dedito* en el que el protagonista es estrangulado por sus propios dedos que se rebelan contra él (SNAUWAERT, 2018, p. 213-214).

que estos procedimientos se concretan en “cierto experimentalismo en las formas – autorreferencialidad, intertextualidad, metaficción, parodia, absurdo [...]” (HONORES, 2011, p. 32). Además, Roas llama la atención en el hecho de que tales técnicas sacan de quicio al lector ya que “en el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible, [la] expresión se vuelve oscura, torpe, indirecta” (ROAS, 2011, p. 264). Por estas vías, también se compatibilizan con unas estrategias discursivas –metáforas, sinécdoques, comparaciones, paralelismos, analogías, antítesis, oximorones [sic], neologismos y expresiones ambiguas [...] así como la utilización de adjetivos fuertemente connotados, como “sinistro”, “fantasmagórico” [...] (ROAS, 2011, p. 265)– o con artificios que manipulan el tiempo y el espacio narrativos o la focalización y la narración de tal manera que dan lugar a situaciones simplemente imposibles, como las que se describen en la rama de la narratología denominada “innatural” (ALBER, 2011, p. 41).⁶

Tal proceso se realiza en *El Ekeko*, donde el desdoblamiento irreversible del yo instala una situación narrativa dominada por una entidad inanimada. De hecho, esta decide de la organización temporal del relato, instaurando una narración autodiegética que opone la relación que el narrador-protagonista tenía en el pasado con Laura, a un presente en el que relata unas extrañas experiencias desde una posición irreal. La propia narración manifiestamente implica una ruptura, ya que le hace percibir al héroe a un antiguo colega y su esposa – la pareja que lo puso en contacto con Laura – como “lejanos, qué imposibles me quedan ambos ahora no obstante su irremediable cercanía” (BENAVIDES, 2005, p. 70). Esta proximidad se confirma en lo familiar que le parecen al narrador-protagonista los atributos de la vivienda de sus amigos, como “la araña en el comedor [...] cuyos chispazos de cristal conozco ahora hasta la saciedad, hasta la náusea” (BENAVIDES, 2005, p. 71). La paradoja entre distancia temporal y proximidad física no solo muestra hasta qué

⁶ Alber presenta la narratología innatural como una variante de la narratología postclásica. Esta trasciende los aspectos puramente estructurales de la disciplina para fijarse en las circunstancias que individualizan cada lectura y, por lo tanto, hace prevalecer el aspecto interpretativo. Concretamente, las situaciones imposibles más evidentes a las que se refiere esta vertiente innatural son las narraciones posmodernas en las que el narrador es un cadáver (ALBER, 2011, p. 41) o abandona su carácter antropomórfico para tomar la forma de un animal o de un objeto (ALBER, 2011, p.49).

punto lo fantástico pasa por la enunciación, sino que le ofrece al yo la clarividencia necesaria para comprender los misteriosos designios de Laura: “ahora sé por qué lo hizo” (BENAVIDES, 2005, p. 71).

Concretamente, se verifica el presentimiento del yo que, desde el principio del relato, notaba en El Ekeko una “inmemorial necesidad de venganza” que “había brotado como una hidra devastadora” (BENAVIDES, 2005, p. 69). La naturaleza vindicativa de la figurilla es explicitada por Laura que, además, la conecta con la temática de la conquista española:

Fui testigo del hambre ecuménico que extendía sus garras negras por remotas regiones de la sierra, las migraciones de pesadilla, las invasiones incaicas, las masacres de los conquistadores, la destrucción lenta de los gamonales, el oprobio de la civilización, y [...] los aletazos del cóndor majestuoso planeando sobre los escarpados andinos donde, en la noche estrellada, se oían las plegarias imperturbables dirigidas al Ekeko, se adivinaban las ofrendas, se intuía la paciente espera de siglos para la venganza minuciosa, las víctimas elegidas por remotísimos designios que escapaban a la comprensión del hombre blanco [...] (BENAVIDES, 2005, p. 75-76)

Es significativo, finalmente, que esta venganza se cristalice en la mirada impotente del héroe. A pesar de que este monopoliza la narración y la focalización del relato, en realidad, no consigue intervenir en su desenvolvimiento. A estas alturas, la incapacidad del yo reanuda con el juego con la mirada que Honores distingue en el “pingullo” que, como se ha visto ya, al dirigirse a sus víctimas, les encamina hacia la muerte. Decidiendo sobre vida y muerte, esta entidad invierte las relaciones de fuerza entre las dos capas étnicas sustanciales del Perú, una inversión por la que “el objeto (andino) pasa a mirar al sujeto, deja de ser *lo contemplado* para ser a la vez *el que contempla*” (HONORES, 2014, p. 86).

En clave cultural, tenemos que se produce un proceso de inversión que provoca una relectura, una exhumación simbólica de lo “andino”, para la cultura urbana-local. Es decir, lo que importa no es cómo hemos mirado nosotros al mundo andino (enclaustrándolo, encerrándolo en un museo, dentro de vitrinas que impiden el contacto físico con el objeto), sino que se sugiere que lo andino, nos “mira”, desde su pasado histórico al presente moderno. O en clave del terror cómo podríamos ser mirados nosotros mismos por lo “andino” (HONORES, 2014, p. 86).

La tragedia del héroe consiste en el hecho de que, pese a ser investido por el mismo poder que el pingullo, él está paralizado por la maldición andina. A este respecto, es revelador que el yo efectúe la focalización desde la “estantería empotrada” del comedor donde se encuentra “junto a la platería” (BENAVIDES, 2005, p. 81) y bajo “la araña [...] de cristal” (BENAVIDES, 2005, p. 71). Ya que está rodeado por unos objetos típicos del contexto burgués, la inmovilidad del narrador-protagonista parece reflejar la inercia de esta misma clase social y aludir a su pronta sustitución por otra, que bien podría ser la campesina.⁷ Así la alteración del yo y la neutralización de su mirada provocadas por el desdoblamiento constituyen una suerte de desquite por parte del universo andino. Imponiendo su idiosincrasia al héroe y privándole de su capacidad de acción, el elemento andino pone de relieve cómo puede trastocar la realidad social generalmente aceptada e invertir los roles entre colonizadores y colonizados. Sugiriendo tal lectura poscolonial, la presencia de lo andino no solo da cuenta de su potencia fantástica, sino que lleva a una lectura sorprendente de las tensiones culturales que tradicionalmente dividen a la sociedad peruana.

Conclusiones

En resumen, el cuento de Benavides muestra cómo las referencias a la mitología andina contenidas en *El Ekeko* conectan con el género fantástico al acoplar el carácter insólito de esta figura a un contexto esencialmente cotidiano. Esta inserción “física” en la realidad diaria, no solo cuadra con el funcionamiento tradicional de “lo fantástico de percepción” sino que, por el desdoblamiento que causa en el narrador-protagonista, también se vincula con los mecanismos más sutiles de “lo fantástico de lenguaje”. Efectivamente, este doble fortalece la hesitación experimentada por el lector en el nivel de la percepción, creando una narración paradójica que rebasa las leyes de la realidad generalmente

⁷ Este desenlace recuerda *El pingullo macabro* (1958), un cuento de Guillermo Thorndike, otro autor peruano (Honores, 2014, p. 90). En un museo arqueológico, el protagonista es incomodado por la mirada que le dirige una calavera que solo se utiliza en unos rituales funerarios andinos y trae muerte en otros contextos. Cuando el héroe vuelve a toparse con el extraño objeto en un anticuario, no puede impedir que su mujer lo compre como adorno para su casa. Instalado allí, el pingullo provoca tres muertes consecutivas y ejecuta una similar venganza andina.

aceptada y que es de orden propiamente discursivo. Al implicar una focalización que, a pesar de ser dominante, no logra dejar su impronta en el relato, esta situación narrativa innatural ironiza la condición occidental del héroe. Así, la ineficiencia de la mirada del narrador-protagonista parece sugerir una inversión de las fuerzas entre colonizados y colonizadores que justifica el miedo ancestral que estos últimos sienten por las manifestaciones de la realidad andina. En consecuencia, lo andino se convierte en un instrumento a la vez temático y técnico capaz de inducir la vacilación para finalmente establecer un “fantástico andinizado” que lleva a una representación muy sorprendente de la realidad social peruana.

Bibliografía

ALBER, J. The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre. In: ALBER, J.; HEINZE, R. (Eds.). *Unnatural Narratives-Unnatural Narratology*, Berlin/ Boston: De Gruyter, 2011. p. 41-67. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110229042.41>.

BENAVIDES, J. E. *La noche de Morgana*. Madrid: Santillana, 2005.

CAMPRA, R. Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión. In: ROAS, D. (Ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 153-191.

CAMPRA, R. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CHANADY, A. B. *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing, New York/London, 1985.

CIRCOSTA, C. Miniaturas, wakas e identidad en el festejo de Alasitas: análisis de un caso en la Ciudad de Buenos Aires. *Temas de patrimonio cultural*, v. 24, p. 275-290, 2010.

DOLEŽEL, L. Le triangle du double. Un champ thématique. *Poétique* v. 64, p. 463-472, 1985.

ERDAL JORDAN, M. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998.

HERRERO CECILIA, J. Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Cédille. Revista de estudios franceses*, v. 2, p. 15-48, 2011.

HONORES, E. *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*, Lima: Editorial Agalma, 2014.

HONORES, E. Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario. In: HONORES, E. (Ed.). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2011. p. 11-37.

KING, S. *Danse macabre*. New York: Gallery Books, 2010.

MacHALE, B. *Postmodernist fiction*, New York: Methuen, 1987.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, D. (Ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 7-44.

ROAS, D. Más allá de los límites del lenguaje. Lo fantástico como subversión discursiva. In: HONORES, E. (Ed.). *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2011. p. 263-272.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, T. La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, v. 43, p. 1-11, 2010. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>. Acesso em: 26/02/2019.

SNAUWAERT, E. Lo autobiográfico y su relación con la figura del doble en los cuentos de Jorge Eduardo Benavides. In: GARCÍA, F.; REIS, C.; DOS SANTOS, A. C.; BATALHA, M. C., FRANCA, J.; MICHELLI, R. (Eds.). *A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. p. 204-219.

TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

VÍRHUEZ, R.; YAPO, J.; YANES, A. *Seres fantásticos del Perú*. Lima: Editorial Pasacalle, 2014.

Recebido em: 27 de fevereiro de 2019.

Aprovado em: 6 de janeiro de 2020.

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



Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

