

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

unesp 

v. 8, n. 2
Jul.-Dez. 2016
ISSN 2177-3807

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

Reitor

Julio Cezar Durigan

Vice-Reitora

Marilza Vieira Cunha Rudge

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Eduardo Kokubun

Pró-Reitora de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Pró-Reitora de Extensão

Mariângela Spotti Lopes Fujita

Diretora do IBILCE

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

Vice-Diretor do IBILCE

Geraldo Nunes Silva

Coordenadora do PPGLetras

Giséle Manganelli Fernandes

Vice-Coordenador do PPGLetras

Alvaro Luiz Hattner

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 8	n. 2	p. 1-226	jun./dez. 2016
-------------	-----------------------	------	------	----------	----------------

OLHO D'ÁGUA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/ São José do Rio Preto

Editor-chefe

Arnaldo Franco Junior

Editores-Assistentes

Wanderlan da Silva Alves Leandro Henrique Aparecido Valentin

Editoria

Arnaldo Franco Junior

Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

Comissão Editorial

Arnaldo Franco Junior

Márcio Scheel

Orlando Nunes de
Amorim

Wanderlan da Silva Alves

Conselho Consultivo

Alvaro Luiz Hattner (UNESP)

André Luís Gomes (UnB)

Angélica Soares (UFRJ)

Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)

Aparecida Maria Nunes (UNINCOR)

Cássio da Silva Araújo Tavares (UFG)

Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP)

Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie)

Ellen Mariany da Silva Dias (UNIOESTE)

Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)

Giséle M. Fernandes (UNESP)

Jaime Ginzburg (USP)

João Azenha (USP)

João Luiz Pereira Ourique (UFPel)

José Luiz Fiorin (USP)

Lúcia Granja (UNESP)

Lúcia Osana Zolin (UEM)

Luciene Almeida de Azevedo (UFBA)

Luciene Marie Pavanelo (UNESP)

Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT)

Manuel F. Medina (Univ. Louisville)

Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)

Márcio Scheel (UNESP)

Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP)

Marisa Corrêa Silva (UEM)

Marli Tereza Furtado (UFPA)

Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UFSB)

Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)

Nádia Battella Gotlib (USP)

Orlando Nunes de Amorim (UNESP)

Rejane Rocha (UFSCar)

Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)

Rosani U. Ketzer Umbach (UFMS)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP)

Sérgio Vicente Motta (UNESP)

Susana Souto Silva (UFAL)

Susanna Busato (UNESP)

Telma Maciel (UEL)

Thomas B. Byers (Univ. Louisville)

Thomas Bonnici (UEM)

Ulisses Infante (UNESP)

Correspondência deve ser encaminhada a:

Correspondence should be addressed to:

Revista Olho d'água

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto – DELL – Ala 3 (sala 17)

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

Editoração

Arnaldo Franco Junior Leandro Henrique Aparecido Valentin

Editoração Profissional

Editora Caviúna

Revisão de Língua Portuguesa

Arnaldo Franco Junior Leandro Henrique Aparecido Valentin

Revisão de Língua Espanhola

Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

Tradução/Revisão de Abstracts

Fernando Aparecido Poiana

Hugo Giazzi Senhorini

Juliana Silva Dias

Manoela Caroline Navas

Milena Mulatti Magri

Imagem da capa

© Kirsty Pargeter | Dreamstime Stock Photos

Indexadores

LATINDEX

REDIB

DOAJ

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, UNESP, 2016

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- 8 Olho d'água — volume 8, número 2, 2016
ARNALDO FRANCO JUNIOR

VARIA

- 11 Proust-Pessoa: o que é uma sensação?
Proust-Pessoa: What Is a Sensation?
GUSTAVO DEISTER DIAS BARBOSA
- 34 O discurso indireto livre e a multiperspectividade em “O homem de areia” (1815), de E. T. A. Hoffmann: um exame analítico
Free Indirect Speech and Multiperspectivity in “The Sandman” (1815), by E. T. A. Hoffman: An Analytical Exam
MONIQUE ARAÚJO
- 45 “As metamorfoses” de Murilo Mendes
As Metamorfoses, by Murilo Mendes
TIAGO BASÍLIO DONOSO
- 61 Notas do cativo: mobilização teórica e efetivação interpretativa de *O sequestro do barroco*, de Haroldo de Campos
Captive Notes: Theoretical Mobilization and Effective Interpretation of *O Sequestro do Barroco*, by Haroldo de Campos
MARCOS PASCHE
- 71 Ciberliteratura, geopersonagens, cultura *pop* e tecnoexperiência — quatro pontos de leitura para *Favelost: (The Book)* de Fausto Fawcett
Ciberliterature, Geocharacters, Pop Culture and Tecnoexperience — Four Perspectives of Reading for *Favelost: (The Book)*, by Fausto Fawcett
CIRO LUBLINER
- 86 “Eu estive aqui”: o *Bildungsroman* pós-colonial de Dulce Maria Cardoso
“I Was Here”: The Post-Colonial *Bildungsroman* of Dulce Maria Cardoso
PAULO ALEXANDRE PEREIRA
- 103 Anzaldúa e Gómez-Peña: duas diferentes expressões da subjetividade nas moventes fronteiras pós-modernas
Anzaldúa and Gómez-Peña: Two Different Expressions of Subjectivities Within the Transient Borders of Postmodernism
GISÉLE MANGANELLI FERNANDES
MARIA JOSÉ TEREZINHA MALVEZZI

DOSSIÊ: EXPRESSÕES DO FANTÁSTICO

- 118 Apresentação
ROXANA GUADALUPE HERRERA ÁLVAREZ
- 120 Los poderes de lo oculto en *El Otro* (1910) de Eduardo Zamacois
The Powers of the Unseen in *The Other* (1910) by Eduardo Zamacois
BEGOÑA SÁEZ MARTÍNEZ
- 141 La metaficción y la intertextualidad como catalizadores de lo fantástico en tres cuentos de José Güich Rodríguez
Metafiction and Intertextuality as Catalysts of the Fantastic in Three Tales of José Güich Rodríguez
ERWIN SNAUWAERT
- 160 La escenificación fantástica del horror y la exploración visionaria de lo oculto en *Breviario negro* de Ángel Olgoso
The Fantastic Dramatization of Horror and the Visionary Exploration of the Unseen in *Black Breviary*, by Ángel Olgoso
JUAN HERRERO CECILIA
- 186 Duas fantásticas lunetas mágicas
Two Fantastic Magic Lunettes
NORMA WIMMER
- 193 El proceso de monstruificación en microrrelatos de Ángel Olgoso
The Monstrification Process in Flash Fictions of Ángel Olgoso
ROXANA GUADALUPE HERRERA ÁLVAREZ

ENTREVISTA

- 207 Muito mais do que um escritor: um “Escultor de palavras-mundo” — Encarni Pérez entrevista Ángel Olgoso
Much More Than a Writer: A “Sculptor of World-Words”—Ángel Olgoso Interviewed by Encarni Pérez
ÁNGEL OLGOSO
- 215 Índice de Assuntos
- 216 Subject Index
- 217 Índice de Autores / Authors Index
- 218 Normas de publicação
- 221 Policy for submitting papers
- 224 Normas para los autores

APRESENTAÇÃO

Este número da Revista **Olho d'água** é composto pelas seções *Varia*, Dossiê e Entrevista. A Seção *Varia* congrega sete distintos artigos, a saber:

Gustavo Deister, em “Proust-Pessoa: o que é uma sensação?”, analisa o conceito de sensação com base em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e em obras de poesia e crítica de Fernando Pessoa. O tempo é, em sua leitura, o elemento privilegiado para que o articulista demonstre que Proust, em seu romance, inaugura um “tempo puro” que afeta a sua concepção da natureza de uma sensação; já Pessoa, segundo o autor, trabalha com sensações abstratas, que abrangem da experiência do mundo exterior intensificada pela emotividade do sujeito até um ponto em que o sonho se converte na própria realidade da arte.

Monique Araújo, em “O discurso indireto-livre e a multiperspectividade em ‘O home de areia’, de E. T. A. Hoffmann: um exame analítico” demonstra como, em sua famosa obra, o escritor romântico alemão incorpora o discurso indireto-livre para construir uma narrativa marcada por uma perspectiva plural por meio da qual engendra uma crítica à mecanização dos sentimentos e à superficialidade que passa, a partir do tecnicismo e do cientificismo, a caracterizar a vida burguesa.

Tiago Donoso, em “‘As Metamorfoses’ de Murilo Mendes” analisa três poemas do poeta mineiro sob a égide do dilema de como permanecer fiel ao sublime em tempos de guerra. Fixando-se na imagem de homem que surge do enfrentamento desse dilema nos três poemas selecionados como objeto de estudo, o articulista destaca, nos poemas e na obra de Murilo Mendes, uma integridade que equidista do núcleo terrível e incompreensível de onde emergem guerras e poemas.

Marcos Pasche, em “Notas do cativo: mobilização teórica e efetivação interpretativa de *O sequestro do Barroco*, de Haroldo de Campos”, aborda criticamente o famoso ensaio do poeta concreto, demonstrando haver, ali, uma impropriedade interpretativa e conceitual que fragiliza a crítica endereçada à *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, cujos propósitos e metodologia, segundo o articulista, não foram bem compreendidos por Campos.

Ciro Lubliner, em “Ciberliteratura, geopersonagens, cultura pop e tecnoexperiência - quatro pontos de leitura para *Favelost: (the book)*, de Fausto Fawcett”, baseia-se nos conceitos de *cibercultura*, de Pierre Levy, e *desterritorialização*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para analisar o livro do escritor e compositor carioca, cuja natureza híbrida dialoga com os excessos de informação, tecnologia e violência característicos da vida na urbe contemporânea.

Paulo Alexandre Pereira, em “‘Eu estive aqui’: o *Bildungsroman* pós-colonial de Dulce Maria Cardoso”, analisa o romance *O retorno* (2011), da escritora portuguesa, sob o prisma da articulação entre o testemunho de um narrador adolescente e os traços característicos do romance de formação clássico. Por meio de tal articulação, a escritora, segundo o articulista,

reconstitui os dramas do retorno a Portugal de uma família radicada em Angola – processo, este, marcado por uma dolorosa amputação identitária seguida de posterior reinvenção ontológica pelos membros da família. O que daí resulta é uma narrativa pós-colonial crítica que valoriza a superação da amnésia histórica e a sobrevivência à perda.

Encerrando a seção *Varia*, Giséle Manganeli Fernandes e Maria José Terezinha Malvezzi, em “Anzaldúa e Gómez-Peña: duas diferentes expressões da subjetividade nas moventes fronteiras pós-modernas”, analisam as obras *The New World Border* (1996), de Guillermo Gómez-Peña, e *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1999), de Gloria Anzaldúa, destacando, nelas, as diferentes configurações da subjetividade chicana. Segundo as articulistas, nessas obras há uma articulação entre a linguagem literária e a linguagem da *performance* que dá destaque a vozes historicamente silenciadas, contribuindo para a pluralidade da arte pós-moderna e para uma ruptura de fronteiras tanto geográficas como lingüístico-literárias.

As seções Dossiê e Entrevista compõem um conjunto cujo eixo organizador é a Literatura Fantástica. Organizado pela Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, este conjunto conta com os artigos dos professores Begoña Sáez Martínez, Erwin Snauwaert, Juan Herrero Cecilia, Norma Wimmer, Roxana Guadalupe Herrera Alvarez e com a tradução de uma entrevista do escritor Ángel Olgoso, famoso por seus minicontos, à jornalista Encarni Pérez. Para maiores informações, remetemos o leitor à *Apresentação* do Dossiê realizada por sua organizadora.

Em nome da equipe responsável pela Revista **Olho d’água**, agradeço, por fim, a todos os que colaboraram na produção de mais este número – particularmente à Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez por seu empenho na organização do Dossiê.

Arnaldo Franco Junior

Proust-Pessoa: o que é uma sensação?

GUSTAVO DEISTER DIAS BARBOSA *

RESUMO: O presente ensaio se propõe a analisar o conceito de *sensação* a partir da obra proustiana *Em busca do tempo perdido* e das obras poéticas e críticas de Fernando Pessoa. Para tal, ver-se-á como Proust inaugura um novo modo de compreender o tempo, revelando-nos uma imagem-tempo direta (“tempo puro”), o que ocasionará na sua própria concepção do que é uma sensação; já em Pessoa, observar-se-á como o processo se desenvolve através do que o poeta chama de sensações abstratas, que vão desde a experiência do mundo exterior intensificada pela emotividade do sujeito, até um ponto onde o sonho passa a ser em si a própria realidade da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa; Marcel Proust; Sensação; Sujeito; Tempo.

ABSTRACT: The present essay aims to analyze the concept of sensation from the Proustian work *In Search of Lost Time*, as well the poetic and criticism works of Fernando Pessoa. To do so, we will see how Proust inaugurates a new way of understanding the time, revealing to us a direct time-image (“pure time”), which will result in his own conception of what is a sensation; considering Pessoa, we will see how the process develops through what the poet calls the abstract sensations, ranging from the experience of the outside world intensified by the emotionality of the subject, to a point where the dream becomes itself the own reality of art.

KEYWORDS: Fernando Pessoa; Marcel Proust; Sensation; Subject; Time.

* Mestre em Ciência da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (PPGCL) - Faculdade de Letras - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - 21941-917 - RJ - Brasil. E-mail: gustavo_deister@hotmail.com

Extrair um bloco de sensações, um ser puro de sensações.
Para isso, é preciso um método que varie com cada autor
e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa,
nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa
procedimentos diferentes.

Gilles Deleuze

1. Para além do eu: o fora e a despersonalização

Quando se lê Proust ou Pessoa, junto aos singulares traços estilísticos e formais, algo de maior importância fica evidente: a reconfiguração do que é o próprio acontecimento literário, e, assim, a criação artística. No que toca a produção dos dois autores, logo se dá a perceber a forma heterogênea pela qual se desenvolvem as diferentes obras: um é romancista-ensaísta, o outro, poeta-ensaísta. Proust dá à modernidade o que Barthes entende pelo “cruzamento de duas vias, de dois gêneros, dividido entre dois ‘lados’ que não sabe ainda poderem juntar-se [...] o lado do Ensaio (da Crítica) e o lado do Romance” (BARTHES, 1988, p. 284). Pessoa, de outra maneira, também une o lado do Ensaio e da Crítica ao seu modo próprio de criação. Isso fica claro não só nas questões que se põem através dos poemas, mas também nos pequenos textos poéticos de Bernardo Soares e até na forma tradicional do Ensaio, como teórico¹ — ainda que haja no fundo uma intensidade que só se pode dar a ver através de um pensamento arraigado pela arte.

O que interessa, para além das diferenças formais, é o processo pelo qual ambos pensam, e por consequência criam, a própria obra. De início, o que os dispõe no “mesmo jogo”, é considerar que o sujeito seja um universo de alteridade, a saber, que seja sempre um mundo de outros, como o herói proustiano identifica já quando criança no Sr. Swann: “o Swann conhecido por tantos sócios do clube àquela época era bem diverso do que minha tia criava em sua cabeça” (PROUST, 2003, p. 24). Ou em si mesmo, com a partida de Albertine: “assim, a cada instante, algum dos inúmeros e humildes ‘eus’ que nos compõem ignorava ainda a partida de Albertine, e precisava ser notificado” (PROUST, 1981, p. 9). Afinal, quantos “eus” tem o herói? Não será essa pergunta a ser respondida nesta pesquisa, pois o corte aqui pretende analisar a pluralidade de eus como possibilidade de produzir sensações — partindo de sujeitos, indo além deles, porém.

Como não se pode deixar de ressaltar, o projeto heteronímico pessoano também compreende que a arte problematiza a posição — e posse — do Eu, e a despersonalização (que será mais bem analisada posteriormente) é a via pela qual segue o poeta português. Blanchot, em *A conversa infinita vol. 3*, indica um estatuto neutro como instaurador da literatura, que não é nem mais subjetivo nem mais objetivo, é o fora do Eu, o “ele”²; na

¹ Com essas reflexões teóricas, o estudo se refere ao tom das cartas, críticas e ensaios compilados em edições portuguesas como *Páginas de estética e teoria e crítica literária*, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, *textos de crítica e intervenção*, etc.

² “O ‘ele’ narrativo destitui todo sujeito, assim como desapropria toda ação transitiva ou toda possibilidade objetiva” (BLANCHOT, 2010, p. 148).

fórmula de Proust, são os “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos” (BLANCHOT, 2013, p. 214). Pessoa analisa a si próprio da seguinte maneira:

Criei, então, uma coterie inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria (PESSOA, 1980b, p. 205).

Ainda que Pessoa diga “dentro de mim”, é fora do Eu (que existe como máscara), fora da consciência, que se instaura o que Deleuze e Guattari, anos mais tarde, chamarão de plano de imanência³. Como já se pode observar, ambos os procedimentos se dão a partir duma alteridade radical. Não são meros fenômenos da mente, ou abstrações, ainda que Pessoa chame de abstração dando a ela uma evocação de realidade maior do que os objetos existentes. As ficções (pluri-sujeitos) que compõem as narrativas e os poemas têm realidade mais intensa e sincera. Em Pessoa, “o eu-relação foi substituído por um eu-ficção e a relação social concreta por uma relação sonhada. A sua heteronímia é bem o exemplo disso” (AZEVEDO, 2005, p. 148). Essa característica — o devir-outro — merece atenção, pois percorre todas as obras a serem analisadas. Blanchot, leitor de Proust, nos lembra:

embora ele diga “Eu”, não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tomado “personagem” do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra e produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo que são os diversos “Eus” cujas experiências ele conta (BLANCHOT, 2005, p. 21).

O campo de experiências no qual os diferentes eus se constituem será primordial para a doutrina das essências da qual nos falará Proust, e também das sensações abstratas descritas nos ensaios pessoais e encontradas em seus poemas.

2. Os cristais de Proust

Embora haja vários “eus” inseridos durante a narrativa proustiana — ou mesmo no caso dos heterônimos pessoais — não há “necessidade de distinguir o narrador e o herói como dois sujeitos (sujeito da enunciação e sujeito do enunciado), porque seria remeter a *Recherche* a um sistema de subjetividades (sujeito dobrado fendido) que lhe é totalmente

³ De acordo com Deleuze e Guattari, “o plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar pelo pensamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 47). Mais adiante, continuam: “Orientar-se pelo pensamento’ não implica nem um ponto de referência objetivo, nem um móvel que se experimentasse como sujeito” (ibid., p. 48).

estranho” (DELEUZE, 1987, p. 181). Por essa razão, deve-se tomar o devido cuidado também com a análise que se segue, pois o que interessa a partir da leitura dos signos não é sistematizar os tipos de sujeitos, e sim analisar como emerge o conceito de sensação a partir dessa pluralidade. Portanto, não convém olhar também para os heterônimos pessoais a partir de uma “psicologia” ou uma análise do sujeito, mas sim como possibilidade infinita de multiplicar sensações.

Em *Proust e os signos* (*Proust et les signes*), Deleuze nos diz que a *Recherche* é, ela toda, um ciclo de aprendizagem, e por isso “não é voltada para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado” (DELEUZE, 1987, p. 26). Essa aprendizagem ocorre no contato do herói com uma série de signos⁴ que se cruzam. E não é ela linear, pois o narrador avança, regressa, sente uma alegria extrema, se decepciona, e assim por diante. “Na realidade, a *Recherche du temps perdu* é uma busca da verdade. Se ela se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com o tempo” (ibid., p. 15). O herói proustiano atravessa, no curso da obra, o que o filósofo francês chama de signos mundanos, amorosos, sensíveis e, por fim, signos da arte. Desses todos, alguns se tornam mais importantes para a “busca da verdade” — ou a redescoberta do tempo — e, assuficientes para o processo do tempo redescoberto; contudo, não são excluídos das verdades do tempo perdido. Aqui também o tempo será plural. Após a análise dos signos, a pesquisa se guiará no estudo do tempo — já introduzido pela questão dos signos. Observando “esse monstro de duas cabeças, danação e salvação — o Tempo” (BECKETT, 2003, p. 9), a imagem do cristal emergirá, e analisar-se-á como Proust revela essa dimensão em seu estado “puro”.

2.1 Aos signos da arte

O signo mundano “surge como o substituto de uma ação ou de um pensamento, ocupando-lhes o lugar [...]. Por esta razão, a mundanidade, julgada do ponto de vista das ações, é decepcionante e cruel e, do ponto de vista do pensamento, estúpida” (DELEUZE, 1987, p. 6). A mundanidade é o terreno do hábito e da opinião, das convenções e representações sociais. O hábito é anestesiante (*αν-* + *im*, o orgulho de Charlus⁵ ou o ciúme que o herói tem de Albertine⁶ são ins *αἰσθησις*, *an-* + *aisthēsis*, ausência + sensação), ou seja, impede a sensação: “A influência anestesiante do hábito passara, e eu me punha a pensar e a sentir —

⁴ “Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença” (DELEUZE, 1987, p. 4).

⁵ A cena onde Sr. de Charlus descreve a beleza e a atração de Morel, e logo depois o herói lança mão de mais uma de suas análises: “Mas o Sr. de Charlus gostava de mostrar que amava Morel, de persuadir os outros, talvez de persuadir a si mesmo, de que era amado por ele. Punha em retê-lo junto a si o tempo todo, e, apesar do prejuízo que aquele rapazinho podia acarretar à sua posição mundana, uma espécie de amor-próprio” (PROUST, 1994, p. 196).

⁶ Por exemplo, a passagem onde o herói desconfia da habilidade de vigília de seu motorista encarregado de observar Albertine, que foi a Versalhes e ficou sozinha “das onze da manhã às seis da tarde” (ibid., p. 117).

coisas tão tristes” (PROUST, 2003, p. 16). Pessoa também nos lembra que sentir vai contra a opinião e o hábito: “Sentir é criar. [...] Mas o que é sentir? Ter opiniões é não sentir. Todas as nossas opiniões são dos outros” (PESSOA, 1966b, p. 216-217). Ter opinião é um acontecimento passivo, um estado de coerção contra o pensamento; já a sensação se poderá entender como um acontecimento ativo, pois não é duma mera sensação de percepção dos sentidos que se tratará aqui. Inicia-se, a partir de então, um novo olhar sobre outras dimensões da sensação. Por ora, basta sabermos que o hábito, força repetitiva (a percepção do tempo como cronológico) que nos traz a imagem do eu (um tipo de síntese passiva do hábito), junto à opinião, que a partir dum conjunto de representações, nos dá uma noção de estabilidade subjetiva, são insuficientes aos signos sensíveis e artísticos dos quais esta pesquisa tratará mais à frente. Beckett nos lembra que:

O hábito é como Françoise, a imortal cozinheira do lar dos Proust, que sabe o que tem de ser feito e prefere trabalhar dia e noite feito uma escrava a tolerar qualquer atividade redundante na cozinha. Mas nosso hábito usual de viver é tão incapaz de lidar com o mistério de um céu incomum ou de um quarto estranho, com qualquer circunstância não prevista em nosso currículo, quanto Françoise de conceber ou dar-se conta da extensão do horror de uma *omelette à Durval* (BECKETT, 2003, p. 19).

Dessa maneira, ainda que “não se possa concluir que esses signos sejam desprezíveis” (DELEUZE, 1987, p. 7), pode-se entender que não são suficientes — admitindo que a arte ocorra no âmbito da ação e do pensamento —, e outros signos servirão com maior intensidade ao aprendizado da escritura.

O segundo conjunto de signos, do amor, assim como o mundano, atravessa toda a *Recherche*. Isso pode ser visto nos pares Swann-Odette, Charlus-Jupien, herói-Albertine, além das relações de amizade e familiares narradas, ainda que com menos evidência nestas. No amor, “o ser amado aparece como um signo, uma ‘alma: exprime um mundo possível, desconhecido de nós” (ibid.). Por essa razão — continua Deleuze —, “o amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar” (ibid.). Há, porém, algo de terrível no amor: o mundo do amado-em-si, por ter se formado sem o amante, delineia um abismo infinito entre estes. E o amante, no esforço absurdo que é a vida no amor, intenta preencher a subjetividade do amado, ao criar cada vez mais “eus”, versões, narrativas em redor do sujeito-objeto amado, acarretando no ciúme neurótico do herói em *A Prisioneira (La Prisonnière)*; ou reconhecer o abismo e, ainda assim, cair no ciúme e na possibilidade do amado realizar o desconhecido, que se constitui, como visto, sem o amante. Nas palavras do herói, em *A Fugitiva (Albertine Desparue)*:

imaginei Albertine começando uma vida que ela quisera separada de mim, talvez por muito tempo, talvez para sempre, e realizando nela esse desconhecido que antes me perturbara com tanta frequência, justamente quando tinha eu a ventura de possuir e de acariciar o seu aspecto exterior, aquele meigo rosto impenetrável e cativo. Era esse desconhecido que constituía o fundo de meu amor (PROUST, 1981, p. 10-11).

O ciúme é inevitável no amor, e é esse o destino a que nos remete Proust. Mesmo com o aprendizado do amor que começa com o par Swann-Odette já no primeiro livro e passa por todo o resto, o herói não tem outro fim com os signos amorosos senão também o ciúme e o sofrimento. Deleuze, então, diz:

A primeira lei do amor é subjetiva: subjetivamente o ciúme é mais profundo que o amor; ele contém a verdade do amor. O ciúme vai mais longe na apreensão e na interpretação dos signos. Ele é a destinação do amor, sua finalidade (DELEUZE, 1987, p. 9).

Mesmo sendo diferentes dos signos mundanos, porque “não são signos vazios, que substituem o pensamento e a ação” (ibid.), os signos amorosos ainda não nos revelam o caminho para a verdade, pois aparecem sempre como mentira, como mundo desconhecido para o herói. Se a busca do herói é busca da verdade, os signos mundanos a impedem por tornarem-no passivo (oferecem no lugar da verdade a opinião), e os signos amorosos revelam finalmente uma verdade do tempo perdido, pois é essa verdade o cruel ciúme e o sofrimento. “O tempo perdido não é apenas o tempo que passa, alterando os seres e anulando o que passou; é também o tempo que se perde (por que, ao invés de trabalharmos e sermos artistas, perdemos tempo na vida mundana, nos amores?).” (ibid., p. 17). Mais adiante, outras exposições esclarecerão porque esses dois primeiros níveis de signos têm menos valor que o último, e até mesmo que o próximo. Por enquanto, seguimos Proust:

O sinal da irrealidade dos outros revela-se de sobejo, quer em sua impossibilidade de nos satisfazer, como, por exemplo, no caso dos prazeres mundanos, geradores quando muito do mal-estar comparável ao produzido pela ingestão de alimentos abjetos [...] quer pela tristeza que se lhes segue à satisfação, como a minha ao ser apresentado a Albertine (PROUST, 2013, p. 217).

Para além dos dois conjuntos, um terceiro pode ser apreendido na *Recherche*: os signos sensíveis, que por sua própria etimologia nos remetem à questão principal deste trabalho: a sensação. Cabe agora analisar a que sensibilidade se refere Proust.

Os signos sensíveis proporcionam ao herói uma experiência sublime, alegria, e mesmo que, na lógica clássica, isso se deva partir de um objeto — ou circunstância — presente e experienciado, “a qualidade não aparece como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como o signo de um objeto *completamente diferente*” (DELEUZE, 1987, p. 11). Essa qualidade é desenvolvida pelo próprio intérprete dos signos, que construirá seu sentido. Cenas como a famosa *madeleine*, as torres de Martinville, ou as árvores perto de Balbec⁷. A essas cenas, Beckett (1988, p. 36) dará o nome de “fetiche”⁸. Esse conceito operaria melhor caso Proust se contentasse com a referência que faz do objeto presente às circunstâncias passadas.

⁷ Encontradas em *No caminho de Swann (Du Cotê de Chez Swann)*.

⁸ Em *Fetichismo (Fetichismus, 1927)*, Freud descreve o fetiche como “um substituto para o pênis”, ou seja, pela ordem fálica, é como uma estrutura de referência do desejo, que (des)organiza referente e referenciado de acordo com as específicas experiências sexuais nas quais se desenvolve o indivíduo. No caso de Proust, a *madeleine* revelaria Combray (ou algo ligado à Combray), ou as torres de Martinville fariam aparecer as moças da lenda.

“Combray não se contenta de ressurgir tal como esteve presente (simples associação de ideias), mas aparece sob uma forma jamais vivida, na sua ‘essência’, na sua eternidade” (DELEUZE, 1987, p. 12). Logo, as referências não bastam na constituição da sensação do herói ao comer o biscoito embebido no chá. Serão os signos sensíveis então suficientes? Quer dizer: é aí onde se situa o último nível de uma sensação? Os signos sensíveis não são mentirosos e nos levam ao sofrimento, como os amorosos, e não são vazios, como os mundanos. “São signos verídicos, que imediatamente nos dão uma sensação de alegria incomum, signos plenos, afirmativos e alegres. São signos materiais” (ibid., p. 13); no entanto, também não são eles em si suficientes. Por quê? Pois falta ainda o sentido da sensação inaugural, “eterna”, que se dá no mesmo exemplo da *madeleine*. Ele a toca — a sensação —, mas não tem o seu sentido. A sensação que tem o herói ao comer o biscoito com chá não é nem o biscoito e o chá em si (os objetos), nem Combray revivida (a experiência-memória subjetiva do herói), mas uma Combray singular, magnífica, que nunca existiu.

E como nesse jogo em que os japoneses se divertem mergulhando numa bacia de porcelana cheia de água pequeninos pedaços de papel até então indistintos que, mal são mergulhados, se estiram, se contorcem, se coloreem, se diferenciam, tornando-se flores, casas, pessoas consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá (PROUST, 2003, p. 51).

No jogo japonês, não é nem o papel nem a água onde são mergulhados os pedaços de papel que importam, mas as cores e flores que dele emergem. É como se o papel fosse o cativo, e as flores e cores, sensações, os cativos. O que frustra o protagonista é deixar essa sensação escapar, restando-lhe somente o esforço (em forma de inteligência) para tentar recuperá-la.

E recomeço a me perguntar o que poderia ser esse estado desconhecido, que não apresentava nenhuma prova lógica, e sim a evidência de sua felicidade, de sua realidade, ante a qual as outras se desvaneciam. Quero tentar fazê-lo reaparecer. Pelo pensamento, retrocedo ao instante em que tomei a primeira colherada de chá, e encontro a mesma situação, sem qualquer luz nova. Peço a meu espírito mais um esforço, que me traga ainda uma vez a sensação que escapa (PROUST, 2003, p. 49).

É vão procurar com a inteligência ou no objeto⁹ a sensação que teve. Essa é a primeira característica que se tem da dimensão sensível para a qual o estudo caminha: nem só a sensação objetiva (a percepção dos objetos), nem só a sensação subjetiva (o estado emotivo do sujeito), nem a soma ou síntese das duas. Contudo, mesmo que os signos sensíveis não sejam ainda a última dimensão da sensação, parecem ser um primeiro passo para os signos

⁹ “O ‘objetivismo’ não poupa nenhuma espécie de signos. Ele não resulta de uma tendência única, mas da reunião de um complexo de tendências. Relacionar um signo ao objeto que o emite, atribuir ao objeto o benefício do signo, é de início a direção natural da percepção ou da representação” (DELEUZE, 1987, p. 29).

que virão: os da arte. “Os signos sensíveis que se explicam pela memória formam na verdade um ‘começo de arte’, eles nos põem no ‘caminho da arte’” (DELEUZE, 1987, p. 54). Eles nos permitem já entrar em contato com a sensação, mesmo que ainda não se dê a ela um sentido.

Os signos artísticos emergirão com força na última etapa da *Recherche*, em *O tempo redescoberto* (*Le temps retrouvé*). Se os signos sensíveis não são ainda em si suficientes, é somente porque são materiais como os demais, e não é possível à matéria a sensação de eternidade que teve Proust nas experiências citadas.

Em suma, num como noutro caso, quer se tratassem de impressões como as que me provocara a vista dos campanários de Martinville, quer de reminiscências como a da desigualdade dos dois passos ou o gosto da madeleine, era mister tentar interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e ideias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual (PROUST, 2013, p. 220).

Da experiência da sensação que se tem com os signos sensíveis, Proust diz que é preciso pensar e “fazer sair da penumbra”, dar um equivalente espiritual, o sentido da sensação. Os signos da arte, então, permitem imaterializar a própria sensação, tornando-a não só o resultado de uma experiência sensível (signos sensíveis), mas também o trabalho de um pensamento que sobre elas constituirá uma essência.

o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos, como que *desmaterializados*, encontram seu sentido numa essência ideal. [...] o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco. Compreendemos então que os signos sensíveis já remetiam a uma essência ideal que se encarnava no seu sentido material. Mas sem a Arte nunca poderíamos compreendê-los, nem ultrapassar o nível de interpretação que correspondia à análise da *madeleine* (DELEUZE, 1987, p. 14).

Ora, esse termo “essência”, somado às qualidades de imaterial e eterno, nos remete diretamente a Platão. Estaria Proust no caminho de Platão ou dos neoplatônicos? A princípio, o que se pode notar é que a essência da qual trata Proust não é o universal *a priori* que rege a matéria inanimada, como visto no *Fedro*¹⁰. “O que é uma essência, tal como é revelada na obra de arte? É uma diferença, a Diferença última e absoluta” (ibid., p. 41). Não há também *Logos* por trás dos signos e dos sentidos, “a inteligência vem sempre depois” (ibid., p. 100). Enfim, um estudo inteiro poderia destinar-se a aproximar Proust e Platão, mas, no momento, basta saber que, ainda que Proust trate das essências como ideias platônicas, aquelas conservam diversas distinções perante estas. Começemos a analisar melhor o que pode ser essa “Diferença absoluta” da qual fala Deleuze.

O herói nota, como já exposto, que o Sr. Swann é plural:

¹⁰ Ver, no *Fedro*, a passagem sobre a *parelha alada*.

Sem dúvida, no Swann que haviam construído para si mesmos, meus pais tinham omitido, por ignorância, uma multidão de particularidades de sua vida mundana [...]. E com tudo isto, de tal modo se enchera o invólucro corporal de nosso amigo, bem como de algumas recordações relativas a seus pais, que este Swann se tornara um ser completo e vivo — e eu tenho a impressão de deixar uma pessoa para ir me encontrar com outra bem distinta quando, na minha memória, passo do Swann que conheci mais tarde em detalhe para esse primitivo Swann (PROUST, 2003, p. 24-5).

Assim aparece um primeiro nível de diferença: a perspectiva. Cada sujeito exprime Swann numa maneira, e mesmo o herói, avançando nos signos, consegue ler de diversas formas Albertine. Se as essências de Proust, contudo, fossem relativas a um sujeito, seriam da ordem da representação, e não diferentes em si mesmas. As essências dependem do sujeito como plural, mas ele não é causa delas. Deleuze explica que

Cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do sujeito que o exprime [...]. Mas o mundo expresso não se confunde com o sujeito: dele se distingue exatamente como a essência se distingue da existência [...]. Ele não existe fora do sujeito que o exprime, mas é expresso como a essência, não do próprio sujeito, mas do Ser, ou da região do Ser que se revela ao sujeito (DELEUZE, 1987, p. 43).

De novo como no jogo japonês, a flor (ou todas as coisas que saem da xícara de chá) não exprime o papel, ou o sujeito, mas sim a essência do Ser que se revela ao sujeito. “A essência jamais é redutível a um estado psicológico — a uma subjetividade psicológica [...]. A essência é uma qualidade última no âmago do sujeito. E é de outra ordem. Assubjetiva” (ULPIANO, 2013, p. 192). Os signos artísticos possibilitam apreender nas experiências o que não é causado por elas: a essência. Esta é um universo que se inaugura com o próprio nascimento do tempo. Esse nascer do tempo possibilitará monumentos, que sairão de seus cativeiros (mantidos no tempo que se prende ao movimento da matéria, o espaço) e se revelarão ao sujeito como uma sensação, ou um bloco delas. A sensação, esta última dimensão dela, mantém uma relação direta com o nascimento do tempo.

É verdade que toda a arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado, é um bloco de sensações presentes [...]. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente [...]. Combray, como jamais foi vivido, como não é nem será vivido, Combray como catedral ou monumento (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 198).

2.2 Do sono como faculdade

A faculdade é uma capacidade, e se em Kant a faculdade do entendimento¹¹ detém os conceitos *a priori* do sujeito, em Proust o sono — junto ao pensamento — é a faculdade pela qual o herói pode atravessar duas cenas distantes, e, assim, deixar nascer o tempo em sua

¹¹ Para um maior esclarecimento, ver o livro primeiro da *Kritik der reinen Vernunft* (Crítica da Razão Pura), intitulado “Da analítica transcendental”.

dimensão mais profunda. O sono prepara o terreno, destituindo o sujeito de sua identidade, sua localização geográfica, seu tempo histórico. “Um homem que dorme sustenta em círculo, a seu redor, o fio das horas, a ordenação dos anos e dos mundos” (PROUST, 2003, p. 11). Somente o hábito pode romper com a viagem do sono. “até que o hábito houvesse mudado a cor das cortinas, fizesse calar a pêndula, derramasse piedade no espelho oblíquo” (ibid., p. 14). Desse modo, “o sono proustiano tem um valor fundador: organiza a originalidade (o ‘típico’) da *Busca* (mas essa organização, como veremos, é, na realidade, uma desorganização)” (BARTHES, 1998, p. 285-286). A “meia-vigília”, “consciência desregrada, vacilante” da qual nos fala Barthes, ocasiona uma ruptura da estrutura cronológica do tempo, e é essa desorganização temporal que vai permitir ao protagonista a travessia das cenas em distância: “experimento a resistência e ouço o rumor das distâncias atravessadas” (PROUST, 2003, p. 49). Ele resiste ao tempo, e atravessa na velocidade infinita¹² qualquer distância entre imagens.

Essa possibilidade que o sono revela, em Proust, se estende para além do quarto, pois ele “tinha má memória — como tinha um hábito ineficiente, ou *porque* tinha um hábito ineficiente” (BECKETT, 2003, p. 29). É como se o sono não fosse mais um estado passageiro, dado em determinada hora do dia, mas um estado ontológico do escritor-artista. Isso não quer dizer que o personagem está sempre sonolento, inativo, mas que o sono se torna uma qualidade, um modo de olhar para as coisas, uma atividade. Dessa forma, os signos sensíveis (o terceiro tipo de signos) dos quais tratamos, emergem a qualquer momento, no acaso dos encontros fortuitos, cruzando distâncias, permitindo que o herói veja nas torres de Martinville, as moças de uma lenda. Afastando-se de Martinville, ele narra:

um pouco depois, como já estivéssemos perto de Combray, já tendo o sol se posto, avistei-as [as torres] pela última vez, de muito longe, e não passavam de três flores pintadas no céu acima da linha baixa dos campos. Faziam-me pensar também nas três moças de uma lenda, abandonadas numa solidão onde já caía a treva; e enquanto nos distanciávamos a galope, vi-as procurando o caminho com timidez e, após algumas oscilações hesitantes de suas nobres silhuetas, apertarem-se umas contras as outras, e formarem no céu ainda róseo apenas um só vulto negro, charmoso e resignado, e se apagarem na noite (PROUST, 2003, p. 178).

Ao observar as torres, o narrador não se satisfaz com a impressão que tem delas, pois elas parecem ocultar alguma coisa. Ele vê “por trás desse movimento, por trás dessa claridade, algo que elas pareciam, a um tempo, conter e esconder.” (ibid., p. 176). Pensando naquilo que se esconde por trás das torres como “uma bela frase”, já que era sobretudo na ordem da palavra que o herói dizia ter prazer, este decide, então, escrever (dar sentido) àquela experiência. E é aí onde os signos sensíveis serão tomados pelos signos artísticos — as torres se tornarão “flores pintadas no céu” e “moças de uma lenda”. É no aprendizado

¹² É que no tempo, o movimento decorre sempre de uma velocidade infinita. “O movimento do infinito não remete a coordenadas espaço-temporais, que definiriam as posições sucessivas de um móvel e os pontos fixos de referência, com relação aos quais estas variam” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 48).

e na experiência de escrever que o herói sente a maior alegria. Depois da página escrita, o narrador continua: “achava que ela me desentranhara tão perfeitamente aquelas torres e daquilo que elas escondiam atrás de si” (ibid., p. 178). Se esse sono perpétuo é a faculdade pela qual o herói pode cruzar e sentir as imagens “distantes” no tempo, o pensamento é o lugar no qual o sentido da impressão se constituirá, e blocos de sensações, flores, moças, signos imateriais — as tais essências eternas, diferenças absolutas — serão extraídos.

O sono, por conseguinte, é uma das maiores faculdades de signos sensíveis. O pensamento (o Neutro, o Fora, o “ele”, algo a mais que a inteligência), nessa ordem, age sobre o sono e o completa, dando a oportunidade não só de ter “revisto os quartos que habitara na minha vida” (ibid, p. 13), no começo de *No caminho de Swann*, mas também de apreender dessa travessia a essência — sentido — que lhe pode faltar. Avancemos mais no sono:

se procurarmos na vida alguma coisa que corresponda à situação das essências originais, não a encontraremos neste ou naquele personagem, mas num estado profundo – o sono [...]. Como o sono, a arte está para além da memória e recorre ao pensamento puro como faculdade das essências. O que a arte nos faz redescobrir é o tempo tal como se encontra enrolado na essência, tal como nasce no mundo envolvido da essência, idêntico à eternidade (DELEUZE, 1987, p. 46).

Já vimos que as “essências eternas” — o sentido que forma esses blocos de sensação — são o que interessam ao herói quando percebe o que faltava à interpretação que fizera das situações de estase passadas. “Desta vez eu estava bem resolvido a não mais me resignar, como no dia em que saboreara a *madeleine* molhada no chá a ignorar por que” (PROUST, 2013, p. 208). O sono em si é capaz duma profusão de imagens, mas sozinho não apreende tudo das sensações (ou essências eternas). Por quê? Por um simples motivo: o sono é a travessia do infinito, mas é necessário que o pensamento force sobre essa travessia o sentido, o que é excluído, o que falta: “Ainda nesse ponto o espírito da sra. de Guermites me agradava justamente pelo que excluía (o que precisamente constituía a matéria de meu próprio pensamento)” (PROUST, 2007, p. 15). O pensamento tira das imagens o que delas está excluído, individualizando seu conteúdo, sua essência. “O ‘ele’ é o acontecimento não iluminado daquilo que tem lugar quando narramos” (BLANCHOT, 2010, p. 143). A matéria do pensamento é imaterial, assim como as essências-sentidos que se constituem com a arte.

Na arte, a matéria se torna espiritualizada e os meios desmaterializados. A obra de arte é, pois, um mundo de signos que são imateriais [...] o sentido desses signos é uma essência que se afirma em toda sua potência [...] a revelação da essência (além do objeto e além do próprio sujeito) só pertence ao domínio da arte (DELEUZE, 1987, p. 50).

Proust nos oferece o sono como possibilidade da sensação, esse fato psicológico, travessia de distâncias mais real do que uma mera lembrança, como Blanchot nos lembra numa nota em seu *O livro por vir* (*Le livre à venir*). O sono para atravessar distâncias infinitas e mover-se no estado puro do tempo, e o pensamento para construir sobre essas imagens-sensação um sentido-essência que as tornará diferenças absolutas, assim Proust constitui seus cristais e vê nascer a arte.

2.3 Tempo puro e sensação

Mas o que é um cristal, e por que “cristais de Proust”? Não será uma análise científica do cristal que nos revelará seu sentido tal qual encarnado aqui, nem mesmo Proust aponta na *Recherche* essa imagem. Deleuze, no entanto, usa o cristal em *A imagem-tempo* (*L'image-temps*), para indicar uma imagem que conserva algo de “fora” do tempo enquanto entrelaçado com o espaço, subjazendo como dependente deste. Para tal compreensão, Deleuze irá dizer que “O cristal revela uma imagem-tempo direta, e não mais uma imagem indireta do tempo, que decorresse do movimento. Ele não abstrai o tempo, faz melhor, reverte sua subordinação em relação ao movimento” (DELEUZE, 2007, p. 121). É o tempo que se desprende, o tempo em seu estado absoluto. Vimos que Proust, através do sono e do pensamento, consegue essa façanha. Mas como isso é viável, como é possível? A pergunta não questiona como o herói o faz, porque isso já foi explanado, mas como esse acontecimento pode vir a ser. Lembremos o procedimento proustiano:

Por que essa inversão? Por que aquilo que está fora do tempo põe a seu dispor o tempo puro? É que, por essa simultaneidade que fez juntarem-se realmente o passo de Veneza e o passo de Guermantes, o então do passado e o aqui do presente, como dois agora levados a se sobrepor, pela conjunção desses dois presentes que abolem o tempo, Proust teve também a experiência incomparável, única, da estase do tempo (BLANCHOT, 2005, p. 17).

Em outras palavras, o herói tem um “encontro” com algo no presente, que, por sua vez, sinaliza algo do passado (que não precisa ser um passado do sujeito, uma memória de uma experiência); essa simultaneidade das imagens do presente e do passado cinde o tempo cronológico, daí vêm os signos sensíveis; o tempo em seu estado puro nasce, e o que nele se produz são os blocos de sensações, cristais que mantêm dentro de si a qualidade desse tempo.

eu avançava pela igreja, quando nos dirigíamos aos nossos lugares, como por um vale visitado por fadas, onde o camponês se deslumbra ao ver num rochedo, numa árvore, num pântano, o sinal palpável de sua passagem sobrenatural, tudo isso fazia que ela fosse para mim algo inteiramente diverso do resto da cidade: um edifício que ocupava, por assim dizer, um espaço quadridimensional – a quarta dimensão sendo a do Tempo (PROUST, 2003, p. 63).

O protagonista avança pela igreja — a imagem presente; no caminho, há palpável, ou seja, como uma impressão, o sinal da passagem sobrenatural de uma fada — a imagem do passado; tendo dado a luz ao tempo, a igreja não é mais um objeto, um local, mas um edifício da quarta dimensão — imagem-tempo cristalizada, monumental. Em outra experiência, Proust explica:

tanto no passado, o que permitia à imaginação gozá-la, como no presente, onde o abalo efetivo dos sentidos, pelo som, pelo contato com o guardanapo, acrescentara aos sonhos da fantasia aquilo de que são habitualmente desprovidos, a ideia de

existência, e graças a tal subterfúgio, me fora dado obter, isolar, imobilizar o que nunca antes apreendera: um pouco de tempo em estado puro (PROUST, 2013, p. 212).

Deleuze, ao evocar a imagem do cristal, nos rememora que “o tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal [...]” (DELEUZE, 2007, p. 102).

A imagem do presente é o atual, e a do passado, o virtual¹³. O atual, como é o presente, se situa no tempo em sua terceira dimensão, a espacial. O virtual, como conserva do presente a infinidade de imagens que por ele passam, é o tempo em sua quarta dimensão, “fora” do tempo tridimensional. Deleuze nos apresenta a distinção da seguinte maneira:

O que é atual é sempre um presente. Mas, justamente, o presente muda ou passa. [...] Certamente é preciso que ele passe, para que o novo presente chegue, que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que o é. É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. [...] O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual (DELEUZE, 2007, p. 99).

Quando Deleuze nos diz que essa “é a concepção que será encontrada no primeiro grande filme de um cinema do tempo, Cidadão Kane, de Welles” (DELEUZE, 2007, p. 123), pensamos que Proust, a sua maneira, escreve o grande romance do tempo — não me atreveria, por ignorância, a dizer o primeiro. Lidar com o tempo em sua mais profunda dimensão e dele extrair cristais, blocos de sensações, esse é o caminho de Proust na *Recherche*. Se o tempo é danação, é porque está perdido na mundanidade e nos amores — diria Proust —, no tempo que passa; salvação é o tempo que se redescobre, o mundo da arte, donde os blocos de sensação se cristalizam ao sair do tempo em sua quarta dimensão, mas, resistindo, permitem ver dentro de si o tempo puro.

3. Pessoa e o problema da heteronímia

Olhos não atentos poderiam reduzir o fenômeno da heteronímia pessoana à criação de simples personagens representacionais do inconsciente, repartições psicológicas de uma mesma alma; ou produções de uma razão que se pretende universal; ou resultados de uma corrente de pensamento moderna que “dissolvia” o Eu metafísico. Mas a alma humana é tão complexa que não se reduz a nenhuma perspectiva. Pessoa escreve deste modo: “Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros)” (PESSOA, 1966b, p. 93).

¹³ Distinção que Deleuze explora de maneira ampla no 3º capítulo de *Le bergsonism* (Bergsonismo), intitulado *A memória como coexistência virtual*. Ou em *A imagem-tempo*, nos capítulos 4 e 5.

Não é um eu que se esforça mentalmente para pensar como outro, com outra perspectiva, mas um eu que não é mais que uma ficção, e, por isso, o devir o traz sempre como outro. É como o presente de Proust, que contém ele mesmo o passado como virtual. Se há um sujeito em Pessoa, ele é puro devir. “Não se trata de ‘animismo’, mas do desfecho lógico de um processo de devir — ou de ‘sonho’, ou de ‘construção poética da realidade” (GIL, 1987, p. 181). A esse fenômeno de devir-outro, Pessoa, numa carta de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, dá o nome de despersonalização, e o compara ao drama.

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenômeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para a explicação da existência dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição (PESSOA, 1980b, p. 212).

Deve-se então considerar que os heterônimos pessoanos são simplesmente personagens teatrais, como os tantos de Shakespeare e outros autores dramáticos? Um devir-outro ainda não é, diretamente, um devir-heterônimo. Como capacidade de despersonalizar-se constantemente, o devir-outro é necessário para que seja possível o devir-heterônimo. Contudo, “a obra heterônima é assim produzida por ‘pessoas’ que têm ‘nomes’, distintas de Fernando Pessoa; e todo o problema do devir-heterônimo se resume à compreensão exacta do sentido destes termos” (GIL, 1987, 193). O que separa Pessoa de Shakespeare parece ser um (de)grau que o poeta português entende ser necessário para que o processo de despersonalização avance e passe a não só deixar o eu ser outro, entrar em devir para engendrar em si uma multiplicidade de perspectivas, mas que neste devir, alguns “outros-eus” se tornem pessoais, com vida, sensibilidade e pensamento próprios: estes são os heterônimos, e eles contêm em si uma sinceridade até mais real que a do próprio eu do poeta (se é que ele existe, como Pessoa questiona). Esse grau será analisado nas divisões dos gêneros da poesia lírica, ensaio no qual Pessoa descreve melhor o processo de despersonalização.

3.1 Ao quinto gênero da poesia

Enquanto Proust avança por signos, redescobrimo o tempo com a arte, revelando monumentos e sensações inaugurais, Pessoa o faz através de outros meios. Se há lugares onde a reflexão sobre si e a criação artística, toma tantas formas diferentes, estes espaços são Pessoa e Proust. E caso não tivéssemos em mão a análise concisa que faz o poeta e crítico português, o caminho para sua compreensão seria bem mais laborioso — como o foi e poderia ser mais ainda a análise de signos em Proust. Num ensaio de 1930 que pode ser encontrado em *Páginas de Estética e Teoria e Crítica Literárias*, Pessoa divide a poesia lírica em cinco graus. Do primeiro ao quinto, o que se intensifica realmente é a despersonalização.

Vejam o primeiro: “O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou reflectidamente esse temperamento

e essas emoções” (PESSOA, 1966a, p. 67). São poetas que, por seguirem unicamente as intensidades do próprio temperamento, se prendem a uma emoção, ou um conjunto delas; então ele se torna “poeta do amor”, “poeta da saudade”. Esse, segundo Pessoa, é o gênero mais vulgar de poeta. No segundo grau, se encontram os poetas mais dotados de inteligência e imaginação. Estes ultrapassaram a restrição das emoções e são mais amplos, para pensar e para sentir. Sigamos para o terceiro:

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende (ibidem, p. 68).

Aqui começa a atividade de despersonalização. Nesse grau, já não há mais identidade, e o poeta nem pretende tê-la. Eis que este, no quarto gênero, avança mais ainda, e entra em “plena despersonalização. Não só sente, mas vive os estados de alma que não tem directamente” (ibid.). Esse gênero é um acontecimento raríssimo; Shakespeare, por exemplo, aqui se deteria, segundo Pessoa. O estilo cria a unidade de sua obra, já que as perspectivas e emoções são múltiplas. Entretanto, é ainda possível elevar-se a mais um nível, e atingir um quinto:

Suponhamos, porém, que o poeta, evitando a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo, na escala da despersonalização. Certos estados da alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (ibid., p. 69).

Pessoa vai além da poesia dramática, porque não só sente-pensa de diversas maneiras, e não só se despersonaliza por completo, mas também é capaz de personalizar novos seres que passam a ser reais e desenvolvem, cada um, seu próprio pensamento, emotividade e estilo.

3.2 Do sonho como realidade

Ao passo que se tornam possivelmente reais essas pessoas fictícias (os heterônimos), a realidade toma um novo aspecto. Esta passa a ser vista como o próprio sonho, que transforma a vida numa espécie de inconsciência, não-controle do sujeito (o eu); transformando também, assim, a ideia de realidade como coisa exterior a ser percebida com objetividade. Num fragmento solto de 1915, a esse modo de ver o qual se chama sonho, Pessoa dá a aparência de uma névoa. “Há entre mim e o mundo uma névoa que impede que eu veja as cousas como verdadeiramente são – como são para os outros” (PESSOA, 1966b, p. 27). No *Livro do Desassossego*, o semi-heterônimo¹⁴ Bernardo Soares (PESSOA, 2006, p. 100) diz: “Vai inconsciente. Vive inconsciente. Dorme, porque todos dormimos. Toda a vida é um sonho.

¹⁴ “É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e afectividade” (PESSOA, 1980, p. 207).

Ninguém sabe o que faz, ninguém sabe o que quer, ninguém sabe o que sabe. Dormimos a vida, eternas crianças do Destino”.

Como se vê, o poeta dos heterônimos, diferentemente de Proust, usa não o sono, aquele estágio vacilante da consciência, mas o sonho, um estágio mais avançado de inconsciência para deixar a vida acontecer. Essa resignação perante a força incontável da vida, é, sobretudo, o olhar para o nascimento das sensações, da vida como arte. As coisas e as imagens acontecem de modo inconsciente, e a consciência possibilita destrinchar e analisar as sensações. Onde isso se encontra de modo mais evidente é, além dos ensaios e do *Livro do desassossego*, no *Cancioneiro*, escrito pelo Ortônimo. Num desses poemas, Pessoa inicia:

Ao longe, ao luar,
No rio uma vela,
Serena a passar,
Que é que me revela?
(PESSOA, 2011, p. 96)

Quem escreve vê uma vela – serena – que passa no rio, sob a luz de um luar; isso, entretanto, não basta. Esse evento diz algo, revela algo que não está dito na própria percepção da imagem. O que nos faz lembrar o herói proustiano nas torres de Martinville, percebendo que algo se escondia por detrás delas. Pessoa avança...

Não sei, mas meu ser
Tornou-se-me estranho,
E eu sonho sem ver
Os sonhos que tenho.
(PESSOA, 2011, p. 96)

O ser torna-se estranho (do latim *extrænu*, que origina também “estrangeiro”¹⁵, “de fora”) ao próprio poeta, há um deslocamento de posição do sujeito da observação, ainda que este não saiba o que é revelado na cena. A ótica pela qual este observa o “exterior” com pretensão de objetividade é rompida, e o sonho surge como “lente”. Entretanto, ele não sabe que sonha, não o vê. O sonho está prestes a tomar tudo, ou mais, um novo mundo nasce.

Que angústia me enlaça?
Que amor não se explica?
É a vela que passa
Na noite que fica.
(PESSOA, 2011, p. 96)

Eis que surge o questionamento das sensações que são extraídas quando a construção poética da realidade emerge. A consciência arraiga a imagem com seu tom afetivo — como já dito, o acontecimento, o sonho, é inconsciente, mas a consciência não cessa de analisar

¹⁵ Como o título de uma das melhores biografias de Pessoa, *Étrange étranger* (Estranho estrangeiro), do francês Robert Bréchon.

as sensações, como um analista que observa, de fora, os objetos que giram dentro de um furacão. Há duas sensações-emoções: a angústia e o amor não explicado. A rima entre o primeiro e o terceiro versos é menos importante que a ligação de sentido que há entre eles, assim como entre o segundo e o quarto. A angústia que enlaça é a vela que passa, e o amor que não se explica, é a noite que fica. A vela passa, como qualquer movimento de um objeto que se dê no devir do tempo, diante de um sujeito, e que deixe neste uma impressão sensível. A angústia surge na finitude, nas coisas que passam. Estas, no espaço do sonho, não são causa da angústia, mas sim a própria sensação da angústia. A imagem da vela é arraigada pelo tom afetivo da angústia; a sensação da vela, depois da consciência desta, se converte numa segunda sensação (que é a angústia). De outro lado, a noite por onde passa a vela, “fica”, dura. Por isso é um amor não explicado. Ela é mais que a sensibilidade, pois ela persiste ao tempo. É a consciência da consciência de uma sensação (o que se explicará melhor no tópico subsequente), a noite como abstrata, como conceito¹⁶. Há, como em Proust, a passagem de um estágio da sensação da matéria – a vela – para uma sensação imaterial¹⁷ – a noite. O sonho, tomando o real, é mais que imaginação pura, é um complexo de sensações, unindo o eterno da sensação abstrata (a noite) ao palpável da matéria. Soares observa que

No sonho, não há o assentar da vista sobre o importante e o inimportante de um objecto que há na realidade. Só o importante é que o sonhador vê. A realidade verdadeira dum objecto é apenas parte dele; o resto é o pesado tributo que ele paga à matéria em troca de existir no espaço. Semelhantemente, não há no espaço realidade para certos fenômenos que no sonho são palpavelmente reais. Um poente real é imponderável e transitório. Um poente de sonho é fixo e eterno (PESSOA, 2006, p. 504).

As essências que Proust extraía através dos signos da arte eram também eternas e imateriais, mesmo que necessitassem aparecer, antes, em circunstâncias materiais. Da mesma forma, Pessoa separa as dimensões da sensação, passando dos objetos ao sujeito e indo além. Num ensaio de 1916, ele a divide como um cubo, em 6 faces.

a) sensação do universo exterior; b) sensação do objecto de que se toma consciência naquele momento; c) ideias objectivas com o mesmo associadas; d) ideias subjetivas com o mesmo associadas (estado de espírito naquele momento); e) temperamento e base mental da entidade perceptiva; f) o fenómeno abstracto da consciência (PESSOA, 1966b, p. 181-182).

Portanto, numa última dimensão, há mais que a sensação externa (que englobaria os dois primeiros lados do cubo), e mais também que a sensação interna (que englobaria os lados *c*, *d* e *e*). Ainda existe a última face: a consciência da sensação. “A única realidade da

¹⁶ A noite como aparece também n’outro verso do *Cancioneiro* (DIG, p. 87): “Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços”

¹⁷ Novamente no *Cancioneiro* (2011, p. 118), o ser não se revela na vida corrente: “O que és não vem à flor/Das frases e dos dias.”, mas somente como corpo nu e invisível. “Não digas nada: sê/Graça do corpo nu/Que invisível se vê”. Essa invisibilidade visível é a grande questão do sonho, espaço no qual o ser se dá.

vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência dessa sensação” (PESSOA, 1966b, p. 137). Tanto Ortônimo quanto Soares não param de dizer que a consciência intensifica a sensação. De que modo isso se dá? Por que essa consciência está “fora” do sujeito¹⁸? Como Proust que precisava do pensamento agindo sobre a sensibilidade para constituir a essência e completá-la com seu sentido, Pessoa quer que a abstração aja sobre as sensações para que elas ocupem seu mais elevado patamar artístico. Na parte que se segue, perscrutar-se-á como a consciência, ao duplicar-se sobre si mesma, atinge o nível último das sensações, a sensação abstrata.

3.3 Sensação abstrata e sensacionismo

A consciência de uma sensação gera outra sensação. “Toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação” (PESSOA, 1966b, p. 168), eis a afirmação pessoana. A sensação de um poente (a perspectiva deste) não basta para a arte; esta sensação necessita de um processo de intelectualização. O olhar sobre o poente trará à tona uma emoção de ordem subjetiva, a lembrança de uma antiga casa, uma sensação vinda de outrora. Portanto, a visão do poente (primeira sensação) se converte na consciência dessa sensação (diz-se uma segunda sensação, a emoção artística). Desse modo, já se inicia a experiência artística, com a sensibilidade dos objetos “exteriores” encharcada pelas circunstâncias subjetivas da consciência; mas não ocorre ainda a expressão. Para que essa se dê, é necessário que a consciência se duplique, e que haja uma consciência da consciência dos objetos sensíveis. Pessoa descreve o procedimento do seguinte modo:

Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada. Uma sensação intelectualizada segue dois processos sucessivos; é primeiro a consciência dessa sensação, e esse facto de haver consciência de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois, uma consciência dessa consciência, isto é: depois de uma sensação ser concebida como tal – o que dá a emoção artística – essa sensação passa a ser concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa (PESSOA, 1966b, p. 192).

O poder de expressividade é o último nível da sensação, é sua abstração. Ao passo que o herói de Proust sente a maior das alegrias quando escreve, a sensação em Pessoa ganha sua última instância quando se torna expressiva. Mas antes, como é possível que a consciência converta a primeira sensação numa emoção artística? E, depois, como a consciência dessa consciência consegue torná-la expressiva? A análise do conceito de consciência em Pessoa exigiria um estudo próprio, mas, por ora, trabalhemos com a leitura de José Gil, segundo a qual é a consciência para Pessoa

¹⁸ Para desligar o pensamento do sujeito seria necessário um longo percurso, que passasse, ao menos, por Nietzsche. Por ora tomemos nota das críticas nietzschianas feitas ao cogito cartesiano no terceiro livro em *Der Wille zur Macht* (Vontade de Poder). Aí, não há sujeito do pensamento, o eu, mas é o pensamento a própria ação, assubjetiva. Essa categoria é plausível de ser comparada à consciência duplicada em Pessoa.

Qualquer coisa como um “meio” filtrante e redutor do sensível. Se a consciência contribui de modo decisivo para a formação da “lei de associação” das sensações, é precisamente porque possui a capacidade de abstrair: não se trata de uma função ou de uma propriedade, mas da própria natureza da consciência – que assim se define como poder de abstracção (GIL, 1987, p. 34).

Portanto, quando a consciência dá por uma sensação, esta se impregna de uma “qualidade subjetiva ou tonalidade afetiva”. Já o vimos no poema do *Cancioneiro* no qual a vela ganha o tom da angústia. Encontramos n’outro poema do Ortônimo esse alcance. Já na primeira secção de *Chuva oblíqua* (1980a, p. 81-82), vemos novamente todo processo acontecer — isto é, a sensação de um objeto exterior, a conversão dessa sensação em outra através da consciência dela, a intelectualização dessa sensação convertida através da duplicação da consciência, o que a torna abstrata. Primeiro, a paisagem exterior de uma estrada e de árvores é atravessada pelo “sonho dum porto infinito”. As árvores e as flores se tornam as velas e os navios na água. De repente “toda a água do mar do porto é transparente”. Pode-se ver no fundo desse mar todas as imagens-sensações, as paisagens: as árvores, a estrada, o porto. Mas eis que por entre todas essas imagens passa outra, revelada nos quatro últimos versos: “E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa/ Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem/ E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,/ E passa para o outro lado da minha alma...”.

A “nau mais antiga” se movimenta entre o sonho do porto e a visão dessa paisagem, em outras palavras, entre a consciência subjetiva que transforma as percepções e a consciência dessa consciência, o “ver esta paisagem”. A nau é uma sensação abstrata, e por isso pode atravessar qualquer distância-espaco, inclusive ao outro lado da alma. José Gil se dedica a analisar as duplicações dos espaços em Pessoa, o que ocorre criando-se um interior e exterior para o interior, e um interior e exterior para o exterior. Isso é possível graças ao fenômeno da duplicação da consciência, que interioriza e exterioriza o interior ou exterior já definidos pela primeira instância da consciência. Passar “para o outro lado da alma” é como adentrar a alma, atingir o seu centro.

No centro da alma, o espaço abstrato é infinito. Como é que se atinge o centro da alma? Através do mesmo movimento que abre até ao infinito o espaço da sensação: duplicando-se a consciência da sensação, opera-se um duplo movimento de alargamento da consciência [...] A reflexão da consciência sobre si própria, ao abrir o espaço da consciência, permite o aparecimento de múltiplas sensações e o seu cruzamento (GIL, 1987, p. 57).

Se todo esse procedimento produz algo, em seu excesso (no qual poderíamos pensar melhor Campos) é a multiplicação de sensações. Na fórmula de Campos em *Passagem das horas*: “Multipliquei-me, para me sentir/Para me sentir, precisei sentir tudo” (1980a, p. 242). A obsessão de Pessoa pela sensação vai tão longe que este chega ao sensacionismo, uma espécie de movimento literário e ética artística. A experiência e a expressão da arte se dão com a multiplicação e o engendramento das sensações. Como já visto em Pessoa, na vida, a única realidade é a sensação.

O sensacionismo afirma, primeiro, o princípio da primordialidade da sensação – que a sensação é a única realidade para nós [...]. A arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem (PESSOA, 1966b, p. 190-191).

O poeta português utiliza-se do processo de sonho para dar às primeiras sensações um tom subjetivo-afetivo, o que impõe à realidade uma metamorfose; e depois, ainda, abstrai essa realidade transformada para que esta revele suas sensações imateriais, conceituais. A noite, a nau, o tédio, o cansaço, a angústia, o abismo. Todas operações de um analista que compõe e decompõe as sensações, multiplicando-as, multiplicando-se, realizando, como o escritor-artista de Proust, a tarefa nietzschiana de fazer da própria vida uma obra de arte¹⁹.

4. Considerações finais

O que é importante ao se relacionar Proust e Pessoa? Uma das primeiras afirmações deste estudo foi a de que ambos reconfiguram o acontecer artístico. Suas concepções de como nasce a arte, e por que se deve ultrapassar as sensações meramente objetivas ou subjetivas, junto do conceito de sensação, oferecem uma complexa teoria da arte, análise de produção e aprendizagem de escritura. Tudo o que neste ensaio foi analisado, a leitura dos signos que faz Deleuze e seu conceito de cristal desenvolvido nos livros sobre cinema, o sono como possibilidade de atravessar imagens, a construção de um sentido espiritual que dará à sensibilidade uma expressão, tudo isso desembocará no que Proust chama de sensação. Se isso a que podemos tratar como uma estética proustiana necessita do conceito de sensação para se construir, Fernando Pessoa concebe sua própria teoria da arte baseado nas sensações, dividindo-as em múltiplas dimensões, em que cada uma constitui uma passagem da exterioridade para a consciência e depois para o duplo da consciência, que transformará essa sensação já afetada numa sensação abstrata. Por essa razão, em Pessoa (ele mesmo), a arte é também uma espécie de metafísica: morre a metafísica dos objetos, a metafísica do sujeito, e se concebe uma metafísica das sensações. Pensando novamente Proust, ainda que as sensações extraídas do cruzamento das cenas ganhem seu aspecto imaterial com uma essência expressiva, parece não haver mais oportunidade para uma metafísica: a inteligência (e talvez a própria consciência) perdeu sua força, e o pensamento como uma espécie de inconsciente artístico é que vai possibilitar a expressão. No entanto, as intersecções são diversas, e não seria absurdo prosseguir a relação entre os dois da seguinte maneira: os signos sensíveis de

¹⁹ Essa concepção de Nietzsche pode ser encontrada em diversos aforismos de *Die fröhliche Wissenschaft* (A Gaia Ciência) e *Menschliches, Allzumenschliches* (Humano demasiado humano). A biografia de Pessoa escrita por Robert Bréchon também dedica um capítulo inteiro a relacionar o poeta português e o conceito nietzschiano de super-homem (*Übermensch*), além de outros autores também o fazerem, como Jorge de Sena, António Azevedo ou o próprio Campos no *Ultimatum*. De outra maneira, num exercício maior de leitura que se pode fazer, estranhamente Deleuze dedica o último capítulo tanto no livro sobre Nietzsche quanto no livro sobre Proust para explicar a função da loucura.

Proust, que são a travessia das imagens distantes, o tempo em seu estado puro (donde se extrai o que efetivamente Proust chama de sensação), o sono como estado ontológico, se parecem em demasiado com a emoção artística de Pessoa, o segundo nível da sensação, o mundo do sonho. Recordemos: o protagonista proustiano encontra um objeto e o agencia ao seu virtual, que é a imagem passada; Pessoa agencia a imagem de um objeto ou um conjunto deles às imagens de dentro de si, os afetos, também circunstâncias do passado. E se é através dos signos artísticos e do pensamento que Proust produz o cristal, o sentido-essência que contém dentro de si o tempo na sua própria dimensão, o poeta dos heterônimos o faz ao duplicar a consciência sobre si mesma e, assim, produzir as sensações abstratas e eternas. Portanto, as sensações em Proust são um puro movimento, porque movimento dentro do tempo em si, o que se modificará ao passo que acontece a expressão e se forma o cristal, forma-imagem que guarda as sensações em movimento que não podem se formalizar porque estão fora do espaço, mas se formalizam ao serem unidas num bloco expressivo – o que chamamos cristal – que as mantém em movimento dentro de si. Pessoa abstrai as sensações através também da expressão, mas estas não se mantêm em movimento, pois como constituem uma metafísica, são na verdade o ponto de intersecção pelo qual todas as sensações em movimento passam, como se todas as sensações de noite houvessem necessariamente de tocar “A Noite”, e todos os cais que se movimentassem nos encontros do acaso necessitassem ser parte do “Cais” abstrato, que só é alcançado através de todo o procedimento já aludido. Toda a pretensão deste estudo foi analisar os processos de concepção da sensação e ver onde esse conceito ao modo de Proust toca o modo de Pessoa, e deixar também se mostrar o heterogêneo dos dois.

Mas por que Proust-Pessoa? Por que não Proust e Pessoa? Ao invés de dar atenção aos sujeitos, entende-se que é o pensamento sobre a arte que está agindo, num só golpe, ainda que por uma via dupla – Proust e Pessoa como sentidos que se unem. É toda a questão da heterogeneidade dentro da unidade. Não se trata do desejo de recuperar a unidade frente ao fragmentário, mas de revelar um espaço – o pensamento –, que, como unidade, suporte o múltiplo ao infinito. Não é necessário enumerar todos os pensadores do séc. XX que se esforçaram nessa tarefa. Trata-se, na verdade, de uma expansão do campo de experiência. As sensações são experienciadas para além da vida corrente, ou, ao menos, da vida como se entende na opinião, na *doxa* (δόξα). Tanto Proust quanto Pessoa trilharam o caminho das sensações imateriais, dos complexos de sensações, das experiências com a arte que se encontram para além das experiências como sujeito:

É assim que Proust definia a arte-monumento, por esta via superior ao “vivido”, suas “diferenças qualitativas”, seus “universos” que constroem seus próprios limites, seus distanciamentos e suas aproximações, suas constelações, os blocos de sensações que eles fazem rolar, o universo-Rembrandt ou o universo-Debussy (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 210).

Ao passo que a arte — e também a experiência artística — está para além do vivido, ou seja, não é exatamente uma representação ou uma *mimesis* dele, Campos também pode dizer: “Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti” (PESSOA, 1980a, p. 238). No caminho proustiano, o herói necessita ultrapassar toda a vida mundana para

compreender a sensibilidade, e, depois, os sentidos-essência que tornam a experiência “espiritual”, imaterial. Essa travessia não é realizada somente através das perspectivas do protagonista, mas também por meio dos diversos personagens trabalhados ao longo do romance: sua mãe, Sr. Swann, Sr. Vinteuil, Albertine, Charlus. Todos oferecem ao herói o aprendizado, ainda que este necessite ele próprio avançar e recuar nessa aprendizagem. Em Pessoa Ortônimo, como um de seus interesses é a conversão de uma sensação n’outra, até o ponto em que ela também se torne eterna – a “noite abstrata” por exemplo –, faz-se necessário a criação de novas *personæ*, novos modos de sentir, para que haja uma gama virtual de sensações a serem experimentadas.

Retomemos a pergunta inicial, aquela que dominava todo o experimental de Pessoa: como sentir tudo de todas as maneiras? [...] Para sentir tudo de todas as maneiras, é preciso devir-outro, engendrar o máximo de multiplicidades e pontos de vista sobre mim próprio: exprimo-me o mais completamente possível e da maneira mais intensa exteriorizando-me [...]. Ora, que é um heterônimo? Um dispositivo de produção de *sensações literárias* e de multiplicação dessas sensações (GIL, 1987, p. 227).

Com o intuito de analisar esses dois modos singulares de produção, a pesquisa buscou uni-los para destacar o que dois autores, que são também críticos-ensaístas, podem fazer no esforço de compreender as próprias operações. O trabalho com o conceito de sensação permite essa visão, ao decompor o processo de complexidade das sensações, das mais simples às mais compostas. Portanto, o que é uma sensação? É mais que uma só coisa. É, simultaneamente, tudo o que acontece na arte, desde as primeiras impressões sensíveis, até os últimos procedimentos literários. Poder-se-ia dizer: é isso, não é isso. No entanto, de outra maneira, dizemos: é isso e é também isso.

BARBOSA, G. D. D. Proust-Pessoa: What Is a Sensation? **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 11–33, 2016.

Referências

AZEVEDO, A. *Pessoa e Nietzsche: subsídios para uma leitura intertextual*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

BARTHES, Rd. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BECKETT, S. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BLANCHOT, M. “A voz narrativa (o eu, o neutro)”. In: _____. *A conversa infinita vol. 3*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GIL, J. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira; Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'água, 1987.

PESSOA, F. *Cancioneiro*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O Eu profundo e os outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.

_____. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Trad. dos textos ingleses por Jorge Rosa. Lisboa: Ática, 1966a.

_____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Trad. dos textos ingleses por Jorge Rosa. Lisboa: Ática, 1966b.

_____. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980b.

PROUST, M. *A Fugitiva*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro e Porto Alegre: Editora Globo, 1981.

_____. *A Prisioneira*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

_____. *No caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

_____. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013.

ULPIANO, C. Proust, o ponto de vista ou a essência. In: _____. *Gilles Deleuze: a grande aventura do pensamento*. Rio de Janeiro: Funemac Livros, 2013.

Recebido em: 28/05/2016

Aceito em: 12/07/2016

O discurso indireto livre e a multiperspectividade em “O homem de areia” (1815), de E. T. A. Hoffmann: um exame analítico

MONIQUE ARAÚJO*

RESUMO: Com a influência do cientificismo e da série de transformações tecnológicas que dominaram o século XIX, a narração em terceira pessoa generalizou-se na literatura, levando à transformação do uso da perspectiva individual e poética a uma esfera pública e prosaica. Deste contexto de transição emergiu na literatura um discurso misto – direto e indireto – contaminado pela linguagem da nova opinião pública, das leis, do julgamento: o discurso indireto livre. “O homem de areia” (1815) de E. T. A. Hoffmann traz o indivíduo confuso no meio da mecanização dos sentimentos advindos dos novos hábitos instituídos pela recém surgida classe média. A multiperspectividade narrativa e o discurso indireto livre traduzem em “O homem de areia” o perigo da poetização do mundo em favor da superficialidade burguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso indireto livre; E. T. A. Hoffmann; Indivíduo; Multiperspectividade; Século XIX.

ABSTRACT: With the influence of scientism and the number of technological changes that dominated the 19th century, third person narration became widespread in literature thus allowing a transformation of an individual and poetic perspective to a public and prosaic sphere. In this context, a mixed speech emerged in literature — direct and indirect — contaminated by the language of the new public opinion, the laws, the trials: the free indirect speech. “The Sandman” (1815) by E. T. A. Hoffmann brings the confused individual in the middle of the mechanization of feelings coming from the rise of the new bourgeoisie. The multiperspective narrative and free indirect speech translate into “Sandman” the danger of the world’s poetization in favor of the bourgeois superficiality.

KEYWORDS: E. T. A. Hoffmann; Free indirect speech; Multiperspectivity; Nineteenth Century; Technological transformations; The Sandman.

* Departamento de Língua Alemã e suas respectivas Literaturas - Universidade Federal de Pelotas - 96010-610 - RS - Brasil. E-mail: mcunhadearaujo@gmail.com

Introdução

Nos estudos da narrativa, a definição do discurso indireto livre é, de certa maneira, ampla. Pode-se dizer que este discurso reside entre o monólogo e o relatório, no limiar entre o discurso direto e o discurso indireto. A impossibilidade, ou dificuldade, de distinção entre os discursos, de maneira individual, define o indireto livre. Apesar de alguns registros datarem a utilização do recurso na Idade Média e no Renascimento¹, este discurso generalizou-se somente no século XIX, principalmente na Europa.

Sob forte influência da “linguagem dos contratos”, especialmente com a promulgação das declarações, como a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* na França, muitos romances publicados na época trazem o tom coletivo daquela linguagem objetiva. Nestes escritos literários, inevitavelmente, esta objetividade funde-se, de certa maneira, com a subjetividade, mesclando-se de tal forma que não é mais possível apontar o enunciador da proposição. Problemas de pontuação e, principalmente, o largo uso do discurso indireto livre renderam, por exemplo, ao romance *Madame Bovary* (1857) de Flaubert o título de “mal escrito” — naturalmente também pelos temas “impróprios” —, pois não era possível, com a aplicação do então desconhecido discurso indireto livre, a identificação dos enunciadores em muitas das averbações do livro. Principalmente por este motivo, Flaubert absolveu-se no julgamento contra o crime de lesar a moral e aos bons costumes.

Na Alemanha do século XIX, as primeiras reflexões sobre o novo recurso narrativo foram elaboradas por Adolf Tobler (1880) e, mais tarde, em 1912, aprimoradas e publicadas pelo francês Charles Bally. O *Le style indirect libre en français moderne* traz uma longa pesquisa sobre este tipo de enunciação, não somente em escritos flaubertianos, mas também em toda a literatura francesa.

De fato, não somente na literatura francesa notou-se o florescimento desse tipo de discurso. Em *Irmãos Karamázov* (1880), Dostoievski aproveita-se do discurso indireto livre para introduzir suas próprias reflexões acerca dos personagens. Assim como a ironia de Austen — ramificação do discurso indireto livre —, principalmente em *Northanger Abbey* (1817), no qual a utilização desse discurso detém-se ora nas reflexões dos personagens, ora nas próprias reflexões de Austen, que podem ser claramente atribuídas a uma voz coletiva moralizante e julgadora. No Brasil, as formações da ironia, das digressões e da adjetivação machadiana remetem a este discurso, tão utilizado também por Henrik Ibsen, na Noruega, no qual a manutenção do indireto livre dar-se-á nos profundos trâmites das ferrenhas críticas aos valores morais vitorianos presentes em suas peças.

No conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann (1815), narrador e personagem fundem-se em um bloco, no qual a diferenciação entre eles só se torna possível por brechas autorais deixadas pelo narrador - o que podemos atribuir a uma auto(r)referencialidade. A

¹ Charles Bally fez um mapeamento das aparições do discurso indireto livre na literatura francesa em seu artigo publicado na revista *Germanisch-Romanisch Monatschrift* “Le style indirect libre en français moderne”, de 1912. Ele encontrou registros no francês antigo, em Rabelais e, principalmente, em La Fontaine, porém foi a partir de meados do século XIX que houve uma crescente generalização (GARCIA, 2004, p. 166).

estrutura narrativa do conto baseia-se na mescla de primeira e terceiras pessoas. Sob o foco da criação literária, sabe-se que a escolha pela terceira pessoa narrativa, isto é, de um relator, gera o efeito de uma imparcialidade e objetividade da narrativa. No conto de Hoffmann, entretanto, a transcrição de cartas entre os personagens Nathanael, Lothar e Clara, escritas na primeira pessoa, incitam dúvidas ao leitor quanto à confiabilidade da história narrada, pois narrador e personagens convergem em opiniões e compartilham “segredos”.

Este estilo incita a discussão sobre a confiabilidade do narrador em terceira pessoa, pois no século XVIII, a instância do autor/escritor era tomada como “Deus”, deveria tomar as rédeas do texto e assumir o tom na narrativa. Neste sentido, tomado anteriormente como ser máximo da narrativa, o autor perde, no século XIX, o espaço para as ações em si em um processo de transposição do “eu” para “ele”. Naturalmente, esta transição remete às transformações no campo político-social da época, como a Revolução Francesa e a promulgação de declarações, das mudanças do mundo monárquico para o republicano, da divisão de classes.

No conto de Hoffmann, o personagem Nathanael confunde a boneca Olímpia, um autômato quase perfeito, com uma mulher. Hoffmann critica nesse contexto a mulher burguesa e os costumes femininos da época, principalmente aqueles relativos às “regras de etiqueta e bons costumes”. A crítica de Hoffmann recai a estas “bonecas com vida”, que seguiam o padrão de vida essencialmente aristocrático.

Dentro dessa perspectiva, o foco narrativo instável de “O homem de areia” alude a diferentes nortes. A multiperspectividade remete a este contexto confuso em que a subjetividade poética perdia espaço para o mundo mais objetivo, racional. As pessoas passam a ser, no mundo racional, intermediadas pelo aparato científico. No conto de Hoffmann, o mundo dos objetos é retratado a partir de lentes, pelos binóculos, óculos e lentes de aumento que transformam o mundo no detalhe subjetivo. A metáfora reside essencialmente na areia que, jogada nos olhos das crianças desobedientes pelo temível Homem de Areia dos contos infantis, assume a forma na vida adulta de Nathanael em sua matéria secundária: o vidro.

Essas alucinações do personagem impregnam a fala do narrador de terceira pessoa que, por sua vez, transpõe-se ao leitor. A manipulação do olhar pelo narrador remete à própria história: na vida adulta, Nathanael é atormentado por histórias assombrosas sobre “O homem de areia” contadas por sua governanta. Quando Nathanael olha através das lentes é como se um botão fosse acionado — como fosse ele o próprio autômato: uma espécie de miragem vem à tona, na qual as alucinações do mundo ficcional infantil voltam de maneira grotesca.

Na verdade, a visão grotesca que Hoffmann quer claramente focalizar é burguesa e técnico-científica. O enredo do conto não somente transborda para a construção narrativa, mas também o seu oposto. A estruturação com diferentes perspectivas não somente evoca a crítica às questões burguesas, como reflete ironicamente as práticas químicas da época, como a alquimia.

O multiperspectivo discurso indireto livre

Na teoria narrativa, três tipos de discursos — direto, indireto e indireto livre — caracterizam as técnicas de diálogos que expressam pensamentos dos elementos enunciadorees do texto. No discurso direto, o narrador crê reproduzir a *fala* dos personagens; no indireto, a intenção do narrador é, possivelmente, transmitir apenas a essência dos pensamentos (GARCIA, 2005, p. 149). No discurso indireto livre, a elocução contamina-se, por assim dizer, de ambos os discursos.

Quanto ao último, porém, surgiu entre os críticos uma lista de outras denominações. Conceitualmente, estes outros nomes diferenciam-se de maneira muito sutil e, muitas vezes, designam o mesmo recurso. *Erlebte Rede*, *stream of consciousness*, *monologue interior*, entre outras, são para Auerbach, por exemplo, ramificações de indireto livre que “reproduzem o conteúdo de consciência das personagens” (AUERBACH, 2002, p. 482). A diferenciação entre elas seria, segundo ele, somente referente à intenção artística. Neste procedimento, as instâncias do narrador (onisciente) e personagem mesclam-se, tornando-se difícil a diferenciação entre eles. Em uma construção em discurso indireto livre, como observa Vargas Llosa, “o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando *mentalmente*” (LLOSA, 1979, p. 154).

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin (2009) faz um levantamento histórico dos estudos publicados sobre o assunto. No capítulo “O discurso indireto livre em francês, alemão e russo”, pode-se ler uma intensa discussão sobre as denominações do discurso indireto livre. Bakhtin critica, entre outros aspectos, a forma como essas denominações tratam-se apenas de nuances estruturais da narrativa, e como muitas delas — por exemplo, o “estilo indireto livre” de Bally — não dão conta da natureza dialógica da língua.

Dentre estas diferentes denominações e conceitos, Bakhtin acredita que o termo alemão *erlebte Rede* — “discurso vívido” — criado por Lorck² seja o mais apropriado, pois abrange os diferentes planos da língua. O filólogo russo afirma que a designação

constitui uma forma direta de representação da apreensão do discurso de outrem, do vívido efeito produzido por este; por isso, convém mal à retransmissão do discurso a uma terceira pessoa. Com efeito, nessa hipótese, a natureza dos fatos relatados seria alterada e ficaria a impressão de que a pessoa fala consigo mesmo³ ou é vítima de alucinações (BAKHTIN, 2009, p. 188).

Este é um dos motivos pelos quais o discurso indireto livre não é utilizado na conversação e “serve apenas às representações de tipo literário. Aí, o seu valor estilístico é imenso” (BAKHTIN, 2009, p. 188). Dentro desse processo de criação literária, Bakhtin admite que

² O termo consagra-se com a publicação do livro *Die erlebte Rede: eine sprachliche Untersuchung*, publicado em 1921 pelo filólogo alemão Etienne Lorck.

³ Monólogo interior.

Os fantasmas constituem a própria realidade: ele [*o artista*] não só os vê. Como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso indireto livre ele os ouve falar. E essa impressão viva produzida por vozes ouvidas como um sonho só pode ser diretamente transmitido sob a forma de discurso indireto livre. É a forma por excelência do imaginário (BAKHTIN, 2009, p. 190).

O propósito de Lorck quanto à *erlebte Rede*, segundo Bakhtin, fundamenta-se primordialmente no potencial estético do discurso indireto livre e no seu papel na transmissão do imaginário para o texto: “na língua, o papel criador pertence, não à razão, mas justamente à imaginação” (BAKHTIN, 2009, p. 190). Neste caso, o autor é o responsável por dar *voz* àquele que *fala* no discurso e, desta forma, por meio do discurso indireto livre, o escritor se dirige à imaginação do leitor. O artista neste processo não busca relatar um fato “qualquer ou um produto de pensamento, mas comunicar suas impressões, despertar na alma do leitor imagens e representações vívidas” (BAKHTIN, 2009, p. 190).

Nesta construção de representações vívidas e imagens, o conto “O homem de areia” (1815) do escritor alemão E. T. A. Hoffmann insere-se perfeitamente. Por meio da *erlebte Rede*, Hoffmann pontua suas críticas à burguesia e seus hábitos. Autômatos, bonecas e horripilantes histórias infantis fazem parte da construção ficcional do conto, e, de maneira alegórica, servem às críticas de Hoffmann. A ironia de Hoffmann, constituída pela *erlebte Rede*, marca sua narrativa crítica oitocentista, pela qual o leitor é “incentivado a ver mais do que o personagem consegue ver” (WOOD, 2011, p. 25). Uma das configurações temáticas do conto remete a esta concepção: entre binóculos e lentes, Nathanael vê além da própria realidade e compartilha com o leitor sua experiência.

A configuração do conto alude à própria temática: a intensa troca de focos narrativos alude às lentes e seus focos, que estão presentes no conto de diversas maneiras: binóculos, óculos, lentes, espelhos e olhos. A multiperspectividade do conto, além disso, surte efeito, da mesma forma no narrador, que, em diversos trechos pode ser confundido com o personagem Nathanael, em uma perspectiva auto(r)referencial (ou auto ficcional), pode-se atribuir a fala ao próprio autor, Hoffmann. A multiperspectividade do conto, além disso, afeta também o narrador, que, em diversos trechos, pode ser confundido com o personagem Nathanael (e, em uma perspectiva auto(r)referencial ou autoficcional, pode-se atribuir algumas de suas palavras ao próprio Hoffmann). Naturalmente, essa construção instável altera a confiabilidade do leitor, afetando a credibilidade da história narrada.

Nas cartas transcritas no início do conto, sobretudo nas cartas escritas por Nathanael, verifica-se que o discurso indireto livre é utilizado com o intuito primeiro de explicitar ao leitor a confusão do personagem narrador, Nathanael, que, assustado com a assombrosa lembrança do Homem de Areia das histórias infantis, se confunde, de maneira que o leitor não sabe se o narrador em terceira pessoa, onisciente, é também o próprio Nathanael em seus pensamentos.

Na descrição de Clara, a amada de Nathanael, irmã de Lothar, por exemplo, o narrador partilha da mesma opinião que Nathanael e se encaminha para uma posição fora da narrativa.

Clara não poderia ser considerada bela, essa era a opinião de todos que entendiam de beleza por ofício. Contudo, os arquitetos louvavam as proporções puras de seu corpo, e os pintores consideravam sua nuca, seus ombros e seu peito quase que castos demais; em contrapartida, todos apaixonavam-se pelos seus maravilhosos cabelos, que lembravam os de Madalena, e, aliás, muito se falava dos tons usados por Battoni em seu quadro. Estranhamente comparou os olhos de Clara a um lago de Ruisdael, onde se reflete o límpido azul de um céu sem nuvens, bosques e campos floridos, a paisagem magnífica de uma vida colorida e serena (HOFFMANN, 1987, p. 34).

O uso da terceira pessoa, como propõe a forma indireta da narração, não atribui completa objetividade, como se acreditou nos tempos de Flaubert. Os níveis de subjetividade encontrados no trecho residem no entrelaçamento de opiniões do narrador e do personagem principal, Nathanael. Aos olhos deste, Clara representa a superficialidade e a racionalidade, ideias que convergem para a abordagem da obscuridade do quadro do paisagista holandês (abaixo). No plano metafórico, a imagem do lago em tons de cinza associa-se à falta de foco e de nitidez que Clara transmite a Nathanael, o contrário, aliás, da expectativa da própria Clara em “iluminar” os pensamentos obscuros e infantis de Nathanael à luz da racionalidade. Além disso, a comparação de Clara a elementos extradiegéticos atribui à ilusão criada pelo autor, em outras palavras, veracidade à narrativa e confiabilidade à história narrada.



Floresta de Carvalhos em um Lago. Jacob Isaacksz. van Ruisdael
(1628/1629–1682) - Berliner Gemäldegalerie

No trecho em que Nathanael e Clara se reencontram, logo após ele ter retornado à cidade natal (pois havia descoberto que Olímpia era, na verdade, uma boneca de madeira, resultando em um acesso de loucura), ele e Clara encontram-se em uma torre, na qual a paisagem idílica cobre o horizonte. Intermediada pelas lentes de vidro, do vendedor de óculos

e binóculos Coppola, a narração confunde-se com a loucura do personagem, confundindo o leitor da trama, afetando a confiabilidade narrativa.

Veja só aquele estranho arbusto pequeno cinzento, que até parece estar andando em nossa direção”, observou Clara. Automaticamente Nathanael pôs a mão no bolso, encontrando o binóculo de Coppola, e olhou para o lado — Clara estaca defronte às lentes! Aí seus pulsos e suas veias palpitarão convulsivamente-lívido, fitou Clara, mas logo correntezas de fogo ardam e faiscavam nos olhos alucinados e, ele começou a urrar como um animal acochado [...]: “Gira, bonequinha de madeira — gira, bonequinha de madeira” (HOFFMANN, 1987, p. 51).

A construção narrativa de Hoffmann constitui-se de duas formas enunciativas. Por meio da primeira pessoa, o narrador conta ao leitor, de maneira íntima, as impressões sobre a história horripilante e sombria que se assolou na vida de Nathanael. Em contrapartida, o narrador em terceira pessoa compartilha as ideias de Nathanael.

Ao passo que o narrador de terceira pessoa favorece à credibilidade do conto, contribuindo para a diegese do romance — inserindo elementos de uma conversa, como se o autor conversasse com o leitor —, o próprio narrador afasta-se quando desloca os verbos em pretérito, característica própria da narração indireta, para o presente. Da mesma maneira, no mesmo trecho, o narrador desloca a perspectiva em escala crescente de confiabilidade, um processo de focalização que pode ser esquematizado da seguinte maneira: *terceira pessoa e pretérito imperfeito* > *terceira pessoa e presente* > *primeira pessoa e presente*, chegando, por último, na intimidade própria das epístolas.

Assim estavam noivos quando Nathanael deixou a região para prosseguir seus estudos em G. Neste momento ele escreve de lá sua última carta, e assiste ao curso de Física do célebre professor Spallanzani.

Agora eu poderia continuar a contar a história sem preocupações, mas nesse momento a imagem de Clara está viva frente a mim que não posso dela desviar o olhar, como sempre me acontecia quando me olhava sorrindo com tanta graça (HOFFMANN, 1987, p. 33).

No trecho, o discurso indireto e o discurso direto aglutinam-se de maneira que não sabemos se a voz em “Agora eu poderia...” pertence à Nathanael, personagem principal da trama, ou ao narrador. Da mesma maneira, o narrador do presente “Neste momento...” credita dúvida ao trecho, pois o narrador, mesmo que onisciente, não consegue estar no presente e no passado no mesmo instante. Este “compartilhamento de segredos” característico do discurso indireto livre, em “O homem de areia” não subentende somente elementos intradieгéticos, mas, antes, aos elementos extradieгéticos.

A propósito da ironia, Wood (2011) constata que ela advém do próprio recurso ao discurso indireto livre. Recorrente na literatura infantil, a ironia dramática permite ao leitor o compartilhamento da ilusão da ficção, da qual a fantasmagoria de “O homem de areia” se apropria. Neste caso, o leitor é levado a compartilhar da alucinação de Nathanael com o

consentimento do narrador (ou “escapa-lhe as mãos”, como areia), que parece desejar manter a confusão.

Por exemplo, no trecho em que Nathanael dança com a filha do famoso professor Spallanzani, Olímpia, quem o estudante acredita ser “uma mulher magnífica e celestial”, o leitor divide o êxtase de Nathanael sem qualquer pista de quem ou que seja a moça.

Terminado o concerto, o baile começou. “Dançar com ela! Dançar com ela!”, era esse o único objetivo de todos os desejos e todos os anseios de Natanael, mas onde buscar a coragem para convidá-la, a rainha da festa? Mas não — ele mesmo não soube como aconteceu, mas assim que a dança começou, já estava ao lado de Olímpia, que ainda não fora tirada; e, quase não conseguindo balbuciar algumas palavras, tomou a mão. A mão de Olímpia estava gélida; Nathanael sentiu-se estremecer por um horrível calafrio de morte e fitou-a nos olhos; estes brilhavam em sua direção transbordantes de amor e anseio, e neste momento teve a impressão de que o pulso dela começava a bater e o sangue da vida a correr ardentemente em suas mãos (HOFFMANN, 1987, p. 43).

Propositalmente, o narrador enreda o leitor na loucura de Nathanael, mantendo a confusão até o desfecho, quando o personagem descobre ser Olímpia um autômato. Esta ironia dramática, tão característica da literatura infantil, toma outra forma neste conto fantástico do século XIX.

A crítica de Hoffmann, subentendida em “O homem de areia” (1815), recai sobre as mulheres e os padrões burgueses. Os manuais de bons costumes, o bordado, a leitura e uma série de outras regras, às quais as mulheres deveriam seguir, soam, na visão de Hoffmann, mecânicos e sem vida — daí a alusão aos autômatos. A boneca de madeira é confundida com a mulher amada real, idealizada, ao mesmo tempo em que, na alucinação, Clara, a mulher real, transforma-se em boneca. Na ocasião da confusão na cidade — Nathanael havia sido descoberto (pela sociedade) namorando uma boneca —, o professor de Poesia e Retórica da Universidade faz um pronunciamento relevante que revela “a chave do mistério”: “Mui venerados senhoras e senhores. Não percebem onde está a chave do mistério? Todo o episódio é uma alegoria — uma metáfora que se realizou! (HOFFMANN, 1987, p. 49).

O amor de Nathanael por Olímpia residia, justamente, na ausência de padrões. Olímpia não dançava no ritmo, espirrava, não ficava só ouvindo os poemas; ela também “suspirava”, “não tricotava, não bordava, não precisava conter um bocejo com uma leve tosse forçada” (p. 46). Clara, ao contrário, era um “autômato sem vida” (p. 37), não compreendia o mundo interior poético — se entediava frequentemente com um poema. Decerto, por meio desta ironia, Hoffmann faz alusão ao mundo dos objetos, onde somente a aparência sobressai-se em detrimento da essência. Em trecho da carta de Clara a Nathanael transcrita no início do conto, ela comenta: “Agora provavelmente você vai estar irritado com a sua Clara, e vai dizer: [...] ela apenas contempla a colorida superfície do mundo, e fica feliz com uma criança ao ver uma fruta dourada e brilhante, em cujo interior se oculta um veneno letal” (HOFFMANN, 1987, p. 28). A ironia corrobora, aliás, a multiperspectividade do conto, no qual a recorrente troca de foco remete novamente à temática óptica.

A difusa sociedade

A partir do olhar do outro, como propõe a temática óptica de “O homem de areia” (1815), o passado poético e sonhador mina o presente castrador da individualidade. Na trama, duas perspectivas convergem opostamente para esta concepção: a de Clara “fria”, “prosaica” e “racional”, e a de Nathanael, “profundo” e “sonhador”.

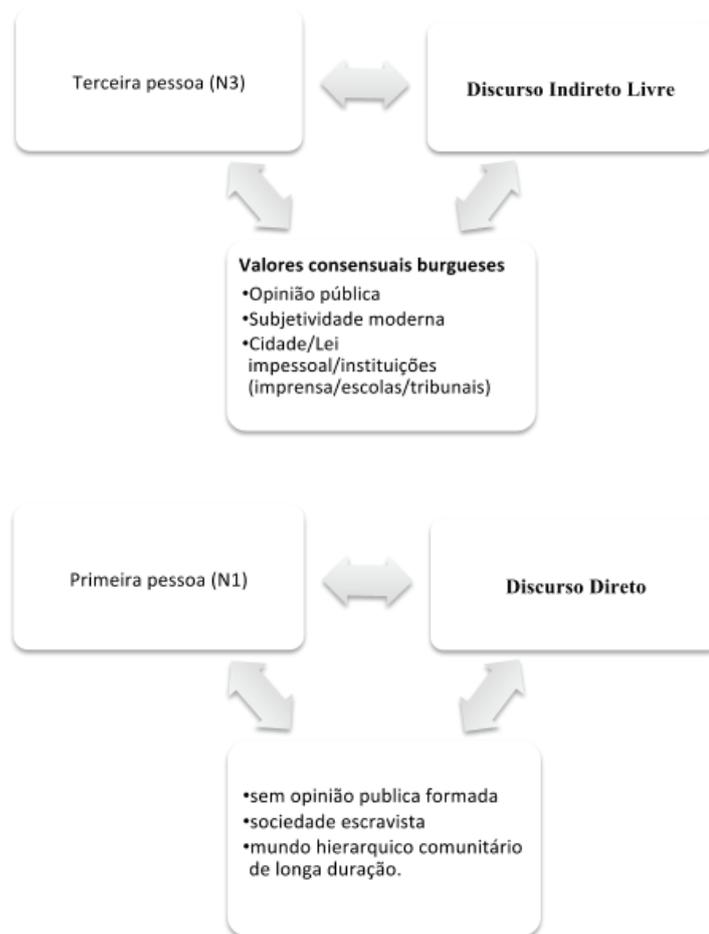
Muito zangado por Clara localizar a existência do demônio tão-somente em seu próprio íntimo, Nathanael quis então discorrer sobre os ensinamentos místicos acerca de demônios e forças horripilantes, mas Clara, desgostosa, interrompeu-o com um comentário qualquer, para grande irritação de Nathanael. No entender deste, espíritos frios e pouco receptivos não se abrem a mistérios tão profundos, e ao pensar assim *Nathanael não tinha consciência de que estava julgando Clara a uma dessas naturezas inferiores*, motivo pelo qual não desistiu de tentar incitá-la naqueles mistérios” (HOFFMANN, 1987, p. 35 — grifos nossos).

Estes dois pontos de vista compõem o ponto-chave da trama. Com o domínio da perspectiva, o narrador ora converge com as ideias de Nathanael, ora desfocaliza e encontra às ideias racionais de Clara. Como mecanismo desta focalização e desfocalização, o uso do discurso indireto livre determina a mescla de perspectivas. No trecho grifado, o narrador de terceira pessoa compartilha dos mesmos sentimentos de Nathanael, constituindo o discurso indireto livre. Para Wood, o “estilo indireto livre” é tão “benéfico que aparece como *pura voz* — ele quer se reconverter na fala da qual é paráfrase; podemos ouvir, como uma espécie de sombra” (WOOD, 2011, p. 13).

A focalização difusa refere-se, da mesma forma, a espelhos, ou à visão de si mesmo. Além disso, a mecanização evidente da época remete ao padrão de mundo burguês, associado ao das máquinas. O homem-poeta ou o sonhador não tem lugar neste novo mundo moderno.

De maneira intrínseca, a história da moderna vida privada associa-se, na concepção de Moretti, à “seriedade”, pois uma série de manuais de “boas maneiras e bons costumes” ditavam as regras de conduta dos indivíduos, ao mesmo tempo em que a criação de instituições e a crescente urbanização culminavam na formação de uma classe média burguesa. A criação de diversas leis corroborava uma espécie de mecanização humana, à qual Hoffmann tanto reforça com a temática dos autômatos. No limiar entre os séculos XVIII e XIX, as artes, de modo geral, emergiam da ideia do “eu” poético e individual, próprio do romantismo e buscavam um “eu” racional e social, de maneira que o *Bildungsroman* evidenciaria esse processo de transição. O “eu” que aprendia a partir da observação aprenderia no século XIX com a prática, a alquimia e o desenvolvimento tecnológico.

Em *O século sério*, Moretti (2003) identifica como reflexo dessa transição social o uso do discurso indireto livre na literatura, e associa a inserção dessa “terceira pessoa” no discurso de cartas e confissões a uma representação do julgamento, do pensamento fundamentado pela argumentação própria das leis e declarações, como se houvesse um manual técnico. Para Moretti, essas ideias relacionam-se diretamente à formação da classe média burguesa. Segundo o sociólogo italiano, a literatura reflete essas transições sociais da seguinte forma:



Em Hoffmann, a presença da opinião pública mescla uma crítica irônica aos costumes burgueses. Nathanael não é capaz de discernir a mulher real do autômato perfeito, Olímpia. A construção narrativa em “O homem de areia” conflui, deste modo, com as comprovações de Moretti acima esquematicamente resumidas nas figuras.

A partir da inserção de cartas em primeira pessoa em “O homem de areia”, Hoffmann remonta ao auge da escrita epistolar do século XVIII, assim como, ao mesmo tempo, a multiperspectividade e o uso do discurso indireto livre remetem ao surgimento da classe média burguesa. Escrito no início do século XIX, o conto retrata os costumes da nova burguesia e, simultaneamente, os critica.

Por meio da construção de um conto com diferentes perspectivas narrativas, Hoffmann mostra ao leitor diferentes faces da formação do sujeito moderno burguês: aquele racional e prosaico — proveniente do Iluminismo — e o anterior, poético e sonhador. Estes dois sujeitos não podem habitar a modernidade, o homem-racional enxerga perigo na poetização total do mundo. Nathanael, o homem em primeira pessoa das cartas, assemelha-se ao Werther, de Goethe, cujas poetização e idealização do mundo o levaram ao fracasso.

ARAÚJO, M. Free Indirect Speech and Multiperspectivity in “The Sandman” (1815) by E. T. A. Hoffmann: An Analytical Exam. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 34–44, 2016.

Referências

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 55-63.

AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. *Mimesis*. Trad. Suzi Frankl Sperber. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, M. Discurso indireto livre em francês alemão e russo. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.

GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna*. 24. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 166-169.

HOFFMANN, E. T. A. *Contos sinistros*. Trad. Ricardo Ferreira Henrique. 1. ed. São Paulo: Max Limonad, 1987.

_____. *Der Sandmann*. Stuttgart: Phillip Reclam, 2004.

LLOSA, V. *A Orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MORETTI, F. O século sério. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, São Paulo, mar. 2003, p. 03-33. Disponível em <http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/99/20080627_seculo_serio.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2016.

WOOD, J. *Como funciona a ficção?* Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KORFMANN, M. E. T. A. Hoffmann e a questão óptica. *Revista Contingentia*, Porto Alegre, v. 1, nov. 2006. Disponível em <http://www.ufrgs.br/setordealemao/revista/revista_anteriores/vol1_11.2006/1_korfmann.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2016.

_____. A literatura moderna e a visibilidade: do Abstrato e da distorção no romantismo. *Revista Letras*, Curitiba, v. 1, n. 70, p. 33-57, set./dez. 2006. Disponível em <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/l_m.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2016.

RUISDAEL, J. I. Floresta de Carvalhos em um Lago. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ruisdael_-_Oaks_at_a_lake_with_Water_Lilies_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 12 jul. 2016.

Recebido em: 07/09/2016

Aceito em: 10/10/2016

“As metamorfoses” de Murilo Mendes

TIAGO BASÍLIO DONOSO*

RESUMO: Este artigo faz uma análise de três poemas do livro *As Metamorfoses*, de Murilo Mendes. A obra, dividida em duas partes, coloca Murilo Mendes em um dilema: como, em tempos de guerra, permanecer fiel ao sublime? As duas partes do livro respondem a pergunta à sua maneira e nossa análise, escolhendo casualmente dois poemas da primeira (o inicial e o final) e um (interno) da segunda parte, procura fixar-se na visão de homem que emerge desse dilema. Ao final, como comprovação da unidade formal do livro, os três poemas se fundem, saindo da casualidade, e tecem uma integridade que, não importando de que ponto se olhe, equidista de um centro terrível e incompreensível, de onde surgem guerras e também poemas.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Mendes; Guerra; Leitura cerrada; Sublime.

ABSTRACT: This paper is an analysis of three poems from the book *As Metamorfoses*, by Murilo Mendes. The work is divided into two parts, which puts Murilo Mendes in a dilemma: how to remain faithful to the sublime in wartime? Both parts of the book answer such question in their own way, and our analysis of choosing by chance two poems from the first part (the beginning and the end) and one (from the inside) of the second part seeks to set up the view of mankind that arises from this dilemma. At the end, as an evidence of the formal unit of the book, the three poems merge, out of chance, and design an integrity that, no matter from which stand point one looks, is at the same distance of a terrible and incomprehensible center, from which arise wars and also poems.

KEYWORDS: Close reading; Murilo Mendes; Poetry; Sublime; War.

* Mestrando em Teoria e História Literária - Instituto de Estudos da Linguagem - Universidade Estadual de Campinas - IEL-UNICAMP - 13083-859 - Campinas - SP - Brasil. E-mail: tiagobdonoso@gmail.com

Justificativa

É ao menos curioso o hábito acadêmico de iniciar pelas justificativas. Iniciar por um pedido de perdão ou um ato de contrição é, em certa medida, um gesto que a ciência herdou da retórica¹. Com efeito – o hábito retórico sugere – a humildade é válida mesmo quando falsa, mesmo que vele o ato irônico de pedir perdão para depois começar a pecar. Uma das razões para isso, creio, está em ser o meio pelo qual a coletividade penetra na investigação a rigor individualista, como algo de que não se pode livrar e pelo qual, desde o início e em sua estrutura, já está marcada.

A convenção, aqui, não é desnecessária. Se há algo que demanda justificativas, esse algo é a arbitrariedade. Optei por um gesto relativamente arbitrário para a interpretação de *As metamorfoses* de Murilo Mendes. Consiste em observar atentamente a divisão do livro em duas partes e os dois poemas que iniciam e terminam a primeira delas, além de um poema do interior do segundo livro, com o intuito de quebrar as possíveis pretensões de simetria que tal escolha pudesse acarretar. É excessivo dizer que isso não é um método, e que não o fiz antes e não pretendo fazê-lo depois. Mas ele se justifica em dois sentidos: primeiro, que toda leitura tem algo de arbitrário e essa explicitamente arbitrária tem ao menos o mérito de tornar isso evidente; e por último, e certamente mais importante, a entrada e a saída de um lugar ou temporalidade dizem muito sobre eles. Pois se a entrada de um lugar suntuoso é uma porta de calha, dessas que se pode comprar por menos de R\$ 100,00, isso é significativo, e, como veremos adiante, a saída do primeiro livro tem algo de porta de calha, que não nos impele o olhar acima de seu limiar. Quanto ao poema do interior da segunda parte, não optar pela análise dos que a iniciam e terminam justifica-se pela tentativa de esquivar-se do esquematismo e, como o nome do segundo livro é “O Véu do Tempo”, fixar-se em seu interior é tentar momentaneamente penetrá-lo.

De todo modo, a arbitrariedade da leitura só pode ser definida criticamente como um ato nocivo se houver sido também previamente deliberada. Aqui, contudo, entre as inúmeras leituras que poderiam ter ocorrido, deu-se aquela que a própria obra impôs à imaginação.

Livro Primeiro: Entrada

Como dito antes, *As Metamorfoses* divide-se em dois livros de medidas e temas desiguais, cujo primeiro é homônimo ao título, além de ter por subtítulo “Livro Primeiro”, seguido da data de 1938. O primeiro poema desse primeiro livro é “O Emigrante”:

¹ Cf. MAN, P. *Resistência à teoria*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

O Emigrante

A Henri Michaux

A nuvem andante acolhe o pássaro
Que saiu da estátua de pedra.
Sou aquela nuvem andante,
O pássaro e a estátua de pedra.

Recapitulei os fantasmas,
Corri de deserto em deserto,
Me expulsam da sombra do avião.
Tenho sede generosa,
Nenhuma fonte me basta.
Amigo! Irmão! Vou te levar
O trigo das terras do Egito,
Até o trigo que não tenho.
Egito! Egito! Amontoei
Para dar um dia a outrem:
A sombra fértil de Deus
Não me larga um só instante.
Levai-me o astro da febre:
Eu vos deixo minha sede,
Nada mais tenho de meu.
(MENDES, 1994, [doravante OC] p. 313)

Uma palavra sobre as dedicatórias: o livro todo é dedicado “ao meu amigo Wolfgang Amadeus Mozart”. É notório o telegrama que Murilo Mendes envia a Hitler em nome de Mozart como protesto pela tomada de Salzburgo (OC, p. 25). Quanto ao primeiro poema, é dedicado ao poeta belga Henri Michaux. A explicação dada por Murilo Mendes para a dedicatória é contingente: quando entrava na José Olympio com as provas para publicação, lá estava Henri Michaux, que, imediatamente, pôs-se a folhear o livro e, interessando-se pelo que lia, recebeu a promessa de que um dos poemas lhe seria dedicado. A contrapartida veio em forma de dedicatória a Murilo Mendes em um de seus livros, *Peinture*, em que diz: “A Murilo Mendes qui d’un seul poème a emporté mon admiration et ma sympathie”² (OC, p. 1227). À parte a contingência da dedicatória, Henri Michaux foi um exilado. Primeiramente, foi um viajante compulsório, apesar de dar sempre mostras de odiar os lugares por onde passava. Em seguida, tornou-se verdadeiramente exilado, quando fugiu da França colaboracionista durante a Segunda Guerra. Além desse sentido, a dedicatória pode ser vista como um ato de generosidade convergente com o poema — pois, como teremos oportunidade de ver, uma estranha generosidade perpassa o poema até que, dialeticamente, transforme-se em maldição. Ambas as dedicatórias estão permeadas pelo espírito da época e pela guerra. O poema que abre o livro só foi possível como consequência do horror militar e ideológico por que passava a Europa já em 1938. É interessante pensar que sem a guerra a obra seria desnecessária e que, com ela, a obra torna-se até hoje imprescindível. Isso é uma medida da profundidade política de sua poesia, onde a eternidade e o infinito são representações da fuga

² “A Murilo Mendes, que com um só poema conquistou minha admiração e minha simpatia”.

do espaço e do tempo, não suas elaborações teóricas, como quem se dirige à Terra Prometida não porque a procura, mas porque é carnalmente obrigado a fugir do Egito. A eternidade não é ausência ideal de tempo, algo que poderia ser erroneamente abstraído do essencialismo de Murilo Mendes e Ismael Nery; ao menos nas poesias que compõem o livro aqui em vista, a eternidade não existe enquanto momento não-dialético: prova-o a experiência temporal e física do pânico, a qual, na respiração ansiosa dos poemas (“Prepara o vestido novo/ Para receber a guerra/ Que cresce no bojo desta” [OC, p. 370] e, no fim do poema, a inspiração com falta de ar), nos fôlegos curtos das pequenas peças e dos versos, que vez ou outra escapam para uma lufada estonteantemente longa de ar, é, comprimida no tempo, do mesmo teor da respiração no parto. Pois, tome-se a respiração de quem dá a luz e a dilate em um longo dia e se terá o ritmo e o regime pulmonar da angústia; dilate-a e a traduza na forma de palavras e se terá a poesia em pânico, a gestação de imagens de catástrofe³. Seria possível dizer, a partir da poesia de Murilo Mendes, que a eternidade enfim encontrou seu pânico gerador.

Na primeira estrofe do poema há três substantivos: a nuvem, o pássaro e a estátua, e assim se sucedem: a “nuvem andante”⁴ que acolhe, “o pássaro” que sai da “estátua de pedra”. Entre tais figuras, aquela que nasce antropomorfizada é obviamente a estátua; é ela, contudo, a que não possui verbos, impotente e inativa. O “emigrante”, de quem se supõe ser a voz enunciativa, declara-se formado por essa trindade de nuvem, pássaro e pedra. Do mais etéreo ao mais pesado, do mais nômade ao mais sedentário, o “emigrante”, ávido por reconhecer-se em algo ou alguém e incapaz de fazê-lo, amplia então seu reconhecimento para todas as coisas. O solitário — o poeta e o emigrante não são essencialmente distintos — tem o amor mais fácil, o amor na forma da Graça, já que só se pode amar aquilo que se intui não merecer. Isso pode soar contraintuitivo em uma época de meritocracia, mas não há dádiva em receber o que se merece, sendo que crer no mérito, além de ser cruelmente individualista, não leva em conta o aspecto de que arrasta o próprio indivíduo a três perdas: primeiro e obviamente, desprezo por aquele que não merece, quando para o cristianismo de Murilo Mendes este deveria ser causa de amor; segundo, o que se recebe não é nada além do esperado, sendo incapaz de surpreender; e, terceiro, predispõe o indivíduo que se crê na posse do mérito à irritabilidade, por um ódio irrestrito ao acaso que o despreza⁵. Em outras palavras, ganhar não vale nada e perder irrita, e o outro só pode ser meu indiferente ou meu inimigo. Como poderá ser visto no poema, o “emigrante”, tornado emigrante pelo outro, não devolve a este outro simplesmente seu ódio, embora uma parte febril de si possa passar ao outro pela despossessão. Pelo contrário, esse reconhecimento em todas as coisas não é feito sem amor, evitando a todo instante a culpabilidade.

³ Uma dessas imagens é a do manequim. Não exclusiva de Murilo Mendes, é um personagem-imagem da poesia surrealista de Oswald, por exemplo. Se se pensar no surrealismo enquanto movimento revolucionário e de cunho político, como de fato foi, a imagem do manequim pode ser vista então como algo que desperta o estranhamento político, um índice para a exposição de um mundo oculto e irreal, o nosso, onde um manequim veste-se melhor que um pobre. O terrível dessa imagem seguidas vezes enunciada, dessa máquina inútil que parece sugerir que o homem, agora, não precisa mais assemelhar-se a um homem, é o fato de ter se tornado naturalizada.

⁴ A “nuvem andante” não existia na primeira publicação; em seu lugar, estava “nuvem em flor”, nos dois versos em que ocorre. Cf. OC, p. 1653.

⁵ Vale lembrar a frase inscrita à entrada do campo de concentração em Buchenwald: “Jedem das Seine”, ou, traduzida a expressão: “Cada um tem o que merece”.

Por falar em amor, recapitular é um vocábulo de síntese. O que dizer, porém, de recapitular “fantasmas”? Aqui é preciso optar por uma chave interpretativa. Creio que todo o poema justifica tal opção, ao ponto do tema haver se tornado para mim algo do qual o poema não pode ser dissociado: o *topos* do judeu errante⁶. Embora em 1938 a catástrofe judaica estivesse sendo armada mas ainda não concretizada na forma da solução final do estado nazista, a perseguição contra os judeus era real e evidente. *Mein Kampf* (1925), por exemplo, já contava mais de uma década de publicação. A demonização dos judeus não era velada, mas propagandeada. Isso é por demais conhecido e mais bem tratado em outros lugares para que me demore aqui. “As Metamorfoses” é um livro que tem os olhos escancarados para a guerra, e seus olhos já iniciam abertos na terrível simpatia que sente pelos perseguidos.

Recapitular fantasmas é dar mobilidade àquelas estátuas de pedra. Para o judeu de 1938, recapitular a História é tremer e preparar-se para fugir mais uma vez. Contudo, o “emigrante” não recapitula fantasmas, e sim recapitula os fantasmas: eles são demasiado frescos e vivos para serem genéricos. Correr desertos é algo que no poema também se encontra no passado: “Recapitulei os fantasmas/ Corri de deserto em deserto” (OC, p. 313). Em seguida, o presente se instaura na forma abrupta da expulsão: “Me expulsam da sombra do avião” (OC, p. 313). Essa expulsão pela bomba do presente histórico não é uma expulsão qualquer. Podemos pensar que o avião enquanto máquina de guerra é algo sem precedentes, e que o emigrante é expulso pela sombra do bombardeio — o que demonstra ainda uma hesitação na culpabilidade, já que ser expulso pela sombra do bombardeio é também um ato volitivo, embora inevitável. Além do mais, é também expulso das inovações e do Estado, que agora se voltam contra ele. Porém, é mais interessante pensar que expulsar da sombra do avião é expulsar de todos os lugares, pôr em perpétua fuga, dar corda ao permanente relógio da diáspora. Pois esse ato de expulsar vem como uma desculpa para a expulsão, é um daqueles conhecidos atos de autoridade que se comprazem em tornar a explicação supérflua, que têm a violência como verdadeiro fim de si mesmos.

O perseguido é, em fuga, forçado a definir-se. Define-se por aquilo que é em essência individual, instintivo e necessário: a sede. No entanto, sua sede é classificada como “generosa”. Fora da poesia, uma “sede generosa” seria compreendida como uma sede abundante, e tal significado não é de todo falso⁷. Porém, o outro sentido da palavra “generosa”, que sozinha significa generosidade e que aqui, ironicamente, quando associada a algo deixa de significar associação, decaindo o significado do coletivo à abundância pessoal e negativa, o outro sentido prevalece, sem anular o primeiro: tenho, sim, abundância de sede; mas, entre os instintos e as necessidades, é a sede a mais importante e a menos suspeita. Se a necessidade fosse outra, e o poema dissesse: “Tenho fome generosa”, a ideia traria consigo uma noção de disputa e, além disso, tocaria em uma de nossas fibras já habituadas ao sofrimento alheio: a alegação de fome. Poderia, além disso, soar como um pedido de compaixão, mas a sede é insofismável,

⁶ Sobre o judaísmo de Espinoza, diz Murilo Mendes: “Traz o selo da raça alegórica, predestinada, perseguida” (OC, p. 1204).

⁷ Há que se levar em conta que na primeira redação do poema a sede era “insaciável” (OC, p. 1653), e que foi, como em várias correções do autor, de sua intenção multiplicar o escopo dos significados.

e o verso seguinte comprova dolorosamente que este não é o caso: “Tenho sede generosa,/ Nenhuma fonte me basta”. Nesse momento, apesar de sermos testemunhas de sua expulsão, o “emigrante” coloca como causa de sua errância a própria sede, a sua insaciabilidade. Ao mesmo tempo, define-se enquanto judeu: bebo dessa fonte, e terei sede novamente.

Os versos seguintes tocam em um ponto crucial na figuração do judeu, e não apenas no século XX, como a figura de Shylock o demonstra. Os versos dizem: “Amigo! Irmão! Vou te levar/ O trigo das terras do Egito/ Até o trigo que não tenho./ Egito! Egito! Amontoei/ para dar um dia a outrem:/ A sombra fértil de Deus/ Não me larga um só instante”. O judeu emigrante acumula em um lance especulativo: “Até o trigo que não tenho”. No entanto, esse acúmulo não é para si, senão para o amigo e para o irmão. Este duplo vocativo que mais se aproxima (do amigo ao irmão) quanto menos proximidade há demonstra o drama de seu apelo. Lembra, se a piada for permitida, alguém a chamar pelo garçom quanto mais esse garçom se afasta: a tentativa de identificação é um fracasso total. Ao Egito, terra de que é expulso, explica as razões de sua riqueza, de sua fertilidade: a única sombra de que não é expulso, a sombra que o acolhe como a nuvem andante ao pássaro: Deus. Vale lembrar que o verbo “amontoar” atesta pela veracidade de seu discurso, já que não é um verbo cuja finalidade encontra-se em si mesmo: quem amontoa, o faz porque tem outro fim em mente, não o amontoar por ele mesmo — trata-se de um verbo provisório. Em seguida, como ato final da expulsão: “Levai-me o astro da febre:/ Eu vos deixo minha sede,/ Nada mais tenho de meu.” Para não incorrer na imposição de determinar o que seria o “astro da febre” — como diz Borges (2007, p. 95), dizer A para dizer B é meramente artificial — ensaio duas hipóteses não necessariamente autoexcludentes. Ambas somente são possíveis graças à correção feita após as duas primeiras publicações, já que, antes, o verso dizia: “Tirai-me o colar da febre” (OC, p. 1653), embora essa versão corrobore o sentido venal dessa febre. De todo modo, a primeira, mais óbvia, é a de que tal imagem pudesse significar o ouro. A segunda hipótese, mais sutil, orbita em torno das sombras presentes no poema. É famosa a passagem mítica em que Diógenes está sentado ao lado de seu barril e é interpelado pelo imperador Alexandre. Ao ser indagado do que desejaria, o filósofo apenas pediu que o imperador parasse de lhe fazer sombra: “Não me tires o que não me podes dar!”, teria dito. Despossuído como o filósofo cínico, o “emigrante” do poema toma atitude contrária: levai-me também o sol. De algum modo, as duas interpretações convergem sem se simplificarem: levem de mim o meu sol, que terão, graças a ele, também a minha sede, uma “sede generosa”, que talvez comece a arder no interior do outro.

Livro Primeiro: Saída

Se a entrada ao primeiro livro tem afinidades evidentes com o sublime — seja por meio da simpatia pela dor alheia, seja pelo grandioso e doloroso de certas imagens (BURKE, 2013, p. 66-67, 97) — a saída não apresenta essas afinidades e, pelo contrário, tem o caráter claro de uma invectiva:

Canto Amigo

1

Eu te direi: poderás te libertar do peso da vida,
Poderás encontrar um amigo no fantasma que te habita,
Os homens poderão amordaçar os tiranos se quiserem se transformar
[num só.
Eu te direi: da própria fraqueza emerge a força,
E muitas vezes a renúncia é o esquema da vitória.
Se conhecesses o dom que vem do alto e que afastas!
Por que aumentas o terror que rodeia teu lar,
Por que em vez dos retratos de poetas
Que prolongam no tempo a corrente do amor e da fraternidade
Suspendes na tua casa fotografias de couraçados e de fortalezas volantes?
Por que acreditas no julgamento dos chefes transitórios do homem?
Por que recusas pão e brinquedo às crianças, dando-lhes granadas?
Que futuro preparas, homem amigo, para teus descendentes?

2

Ó meus irmãos, eu ando entre vós como o sobrevivente duma cidade
[arrasada.
Ouvi os últimos acordes do meu canto de perdão e de ternura
Antes que os rádios extingam minha palavra com anúncios de guerra.
Ó meus irmãos, eu sou o que não ri, o que não mistifica,
Eu sou o que vos deveria odiar e que vos ama,
Eu sou o que espera a vitória divina sobre as forças do mal
Que agem poderosamente dentro de mim e de vós.
(OC, p. 335-336)

Os versos longos remetem a uma superação da angústia em nome da própria angústia; é a declamação que se sente obrigada a superar o pânico — menos uma declamação que uma conclamação à renúncia. E, assim, enquanto apelo direto evita as bifurcações de significado, restando como um dos poucos exemplos no poema o verbo “ouvir”, no qual o “Ouvi” pode se referir ao imperativo de quem fala e pressente ser obrigado em breve a calar-se, ou ao fato de que apenas o poeta, irremediavelmente só, ouve o próprio canto (“Ouvi os últimos acordes do meu canto de perdão e de ternura/ Antes que os rádios extingam minha palavra com anúncios de guerra”), e mesmo tal hipótese parece ser frágil quando esse verbo depara-se com a exigência do seguinte, “extingam”, o qual demanda o verbo no imperativo, entre o presente e o futuro, ao contrário do pretérito perfeito, cuja lacuna até o presente-futuro do verbo “extingam” parece deixar uma abertura insustentável para a ordem conclamatória do poema. Um poema, de certo modo, denotativo, com frases longas e interrogativas. Na chave das interrogações está o importante sentido, assim como o vocativo, de apelo direto a um interlocutor, a um poema que não deseja estar só. Para compreender esse poema, será interessante aqui uma breve digressão.

No ano de 1955, Alfred Hitchcock passou a apresentar um programa televisivo com episódios curtos no gênero suspense, dirigidos por ele e outros. O terceiro episódio da primeira temporada (o show chamava-se “Hitchcock apresenta” [Hitchcock presents] e durou até 1962) chamava-se “Pistoleiros sob controle” (*Triggers in Leash*), sob a direção de Don Medford. A

história se passa toda na estalagem de Maggie. É uma senhora de aproximadamente cinquenta anos que veste um guarda-pó; está sozinha, preparando o almoço, quando chega o pistoleiro Dell. Logo se percebe que está fugindo de algo: permanece com as armas apesar do pedido de Maggie de que se desarme; senta-se perto do fogo, de frente para a porta, em estado de permanente tensão. Maggie logo se dá conta do que ocorre e quando Red, o outro pistoleiro da história, entra pela porta, ela não se surpreende. De início ameaçam atirar um no outro, porém, Maggie os interrompe. Para impossibilitar o duelo, anuncia que será testemunha de tudo que ocorrer: aquele que sacar o revólver primeiro e matar o outro será entregue por ela às autoridades para que seja enforcado. A usual desculpa de legítima defesa não será possível graças à testemunha da dona da estalagem. Isso os deixa em um impasse: alertas para o saque um do outro, ambos permanecem com as mãos acima do coldre, os músculos tensos, mas não se resolvem sobre quem atirá primeiro. Maggie aponta para a estupidez de seus atos. Com efeito, quando são impelidos por ela a contar a história que motiva esse ódio, não se ouve nada além de infantilidades: de acordo com Dell, Red estava bêbado, o que causara sua derrota na mesa de cartas, algo imediatamente refutado por Red; este disse que estava prestes a recuperar o dinheiro perdido, quando fora golpeado no rosto por Dell; Red, contudo, disse tê-lo golpeado porque Dell se encontrava fora de controle, e que por isso corria o risco de perder também seja lá o que lhe restava. A atitude de ambos é infantil, tanto nos gestos quanto nas palavras. Para Maggie, Red tem menos razão, é mais lento no gatilho, mas ainda assim não é capaz de ver uma saída para o impasse. Resolve cozinhar para ambos que, de fato, têm fome. Sentam-se um de frente para o outro. Não podem comer, porque não podem cortar o presunto, já que uma das mãos tem que ficar a postos sobre o revólver. Maggie, então, corta o presunto em seus pratos. Eles comem, e a dona da estalagem evidencia o óbvio: como aguardam um pelo outro, ficarão eternamente assim, sem que se resolvam. Ao invés de clarificar a infantilidade de seus atos, impele-os a tomar uma decisão radical: quando o cuco tocar meio-dia, eles atirarão, ao mesmo tempo, podendo então o sobrevivente alegar legítima defesa. Eles se levantam. Maggie está tensa, vai até o cuco para parar o pêndulo; os dois, nervosos, obrigam-na a sair de perto. Faltam apenas alguns segundos para o meio-dia, e Maggie pede então que lhe deixem segurar o pesado crucifixo que está ao lado do cuco, para que possa rezar, no intuito de evitar o que ela sabe por experiência própria ser um ato tanto estúpido quanto terrível, já que seu marido morreu da mesma forma. Eles permitem. Maggie, orando com o crucifixo na mão, aguarda junto aos homens, que se olham com ódio. Um segundo mais tarde, Maggie grita com efusão: o relógio parou sozinho. Eles recusam acreditar ou virar-se. Ela diz que, se eles se acreditam rápidos no gatilho, “Deus é mais rápido”. Fala sobre o Nosso Senhor Jesus Cristo, apela para a sensibilidade dos homens. Red pede autorização a Dell para virar-se; o outro a concede. Ele pasma, o outro também. Após alguns instantes de profunda comoção, no qual Maggie não deixa de agradecer a Deus, Red diz que vai à cidade, perguntando a Dell se não quer uma carona. E os dois saem, estupefatos, decididos à paz. Em alguns instantes, chega o senhor que no início do episódio fora pegar lenha. Ele exorta Maggie a recolocar o crucifixo na prateleira pois, para consertar o relógio, fora obrigado a utilizá-lo como contrapeso na estante. O crucifixo é colocado de volta em

seu lugar e Maggie diz: “eu sei” e, em seguida, antes do *fade out*, o cuco canta o malfadado meio-dia.

O episódio faz alusões transparentes à Guerra Fria. Aquilo que Maggie deseja provocar nos pistoleiros, o curta-metragem deseja provocar em nós: uma educação pelo espanto. Vemos no poema de Murilo Mendes algo semelhante a uma educação, na forma do que antes classifiquei como invectiva: “Por que recusas pão e brinquedo às crianças, dando-lhes granadas?” Como a personagem da história de Don Medford, as exortações da poesia possuem algo de um juiz sem poder: têm o desespero daquele que pronuncia o óbvio e ainda assim se percebe impotente — o estado catastrófico em que o óbvio é irrelevante, quando há coisas mais violentas e decisivas que o óbvio em jogo. Porém, o passo que a personagem Maggie utiliza na história e Murilo Mendes em sua poesia são absolutamente distintos, e recaem em uma escolha decisiva.

As ligações do pensamento conservador com o sublime já foram analisadas em outros trabalhos. Burke, ele mesmo um importante pensador do sublime, foi um eminente pensador do conservadorismo. A obra *The reactionary mind*, de Corey Robin (2011), demonstra que isso não é apenas casual: o sublime, com sua ligação imanente com a dor e o terror, é essencialmente hierárquico, e a hierarquia é o centro solar do pensamento conservador, que se funda na ideia de que alguns são aptos para governar, outros para obedecer — ao ponto de nessa lógica, para o que deve obedecer, obedecer torna-se liberdade (assim procede a análise de Robin sobre Hobbes [ROBIN, 2011, p. 61-75]). No curta-metragem, Maggie educa pelo sublime. Sua posição é incontestável, nós a admitimos desde o primeiro instante da história, quando os pistoleiros sequer apareceram e ela conversa com o senhor que mais tarde lhe trará a lenha, e o ensina quando e quanto deve comer — e o que deve fazer para merecer sua comida. O ensino de Maggie é legítimo, sua autoridade incontestada. Ela não crê no sublime, mas o teatraliza para o bem público. De fato, nada sabemos sobre se é ou não crente em Deus, e isso, ao modo de Ayn Rand, não é o que está em jogo, mas o sublime ou a religião como coesão social exercida por parte da elite dominante e superior. Maggie é uma senhora feia e aparentemente frágil, mas é também uma forma demoníaca; não é tanto má por ser uma feiticeira, mas por ser política; evitou a morte de dois homens, mas, antes, decidiu sobre a fome de outrem sem ser capaz de senti-la; para ela, o mundo é feito de crianças, e ela, podemos imaginar, distribuirá pão, brinquedos e granadas quando achar por bem e necessário.

Creio que uma das razões pelas quais nossa sociedade elevou por instantes a arte a um cume que outros setores da vida pública raramente alcançam reside no fato de que esses fabricantes do sublime se eximem da força imensa que possuem. Muito da arte vanguardista do século XX chegou ao ponto de abdicar do sublime e abraçar o ridículo, culpada do poder que lhe caía nas mãos. Murilo Mendes não é um desses autores. Pelo contrário, optou por excluir de sua compilação definitiva de poemas os “poemas-piada” de *História do Brasil*. Em “Canto Amigo”, não fala a crianças, mas a um amigo; fala pelo vocábulo direto, interpela o leitor, pede, demanda que se veja o óbvio através da desesperada interrogação. Este Murilo Mendes recusa o terror e, com ele, o sublime: “Ó meus irmãos, eu sou o que não ri, o que

não *mistifica*” (grifo nosso). Podemos dizer que Murilo Mendes é o mais sublime dos poetas brasileiros, aquele que tem maior atração e maior repulsa pela catástrofe e pelo trágico. Mas, aqui, ele fala como amigo ou irmão e a história é outra. No século que vinha observando a já sólida queda do sagrado, primeiramente em sublime estético e, depois, no início do científico século XX, do sublime estético em estranhamento, do terrível e do grandioso ao cotidiano estranhado, do desfigurado à sutil reconfiguração, Murilo Mendes não abandonou o sagrado, o sublime e o terrível. Porém, em “Canto Amigo”, para não se separar do homem comum e como *renúncia* do poder de feiticeiro que lhe sobrava nas mãos, ele o fez.

Livro Segundo: Interior

O “Livro Segundo”, como é denominado, tem como subtítulo “O Véu do Tempo”, que data de 1941. O poema escolhido para interpretação — se a palavra for válida — é “O Pastor Pianista”. Vejamos:

O Pastor Pianista

Soltaram os pianos na planície deserta
Onde as sombras dos pássaros vêm beber.
Eu sou o pastor pianista,
Vejo ao longe com alegria meus pianos
Recortarem os vultos monumentais
Contra a lua.

Acompanhado pelas rosas migradoras
Apascento os pianos: gritam
E transmitem o antigo clamor do homem

Que reclamando a contemplação,
Sonha e provoca a harmonia,
Trabalha mesmo à força,
E pelo vento nas folhagens,
Pelos planetas, pelo andar das mulheres,
Pelo amor e seus contrastes,
Comunica-se com os deuses.

(OC, p. 343)

O primeiro impulso a ser evitado na leitura de um poema como este é, creio, o de associá-lo ao surrealismo como medida de fuga do significado. Não digo com isso que se deva procurar um significado, sobredeterminar as partes em torno de um todo que corre o risco de ser suspeito, mas que muito do rótulo surrealista opera como preguiça intelectual ou sensitiva⁸. Dito isso, a associação ao surrealismo é clara, sem, contudo, impor um impasse

⁸ Antonio Candido chega a dizer em sua análise do mesmo poema: “A planície deserta, os pianos gritando ao luar, as sombras sem pássaros, as rosas andejas são isso mesmo, permanecem tais, vinculados pelos nexos arbitrários da visão surreal” (CANDIDO, 1985, p. 95).

conveniente em torno do “indizível”. Algumas pinturas de Salvador Dalí figuram pianos em desertos; a imagem de um piano com o vulto recortado contra a lua é uma belíssima imagem onírica; a frase “contra a lua” evoca uma das mais belas passagens dos *Cantos de Maldoror*, ídolo máximo do surrealismo. Voltaremos a este último aspecto em seguida. Vale por agora dizer que o surrealismo presente não vale por uma explicação simplificadora ou atenuadora das imagens propostas, pela atitude desinteressada de se assumir previamente a falta de sentido. Ainda que haja falta de sentido, a obrigação do leitor é a procura, para sentir a perda quando não for mais capaz de encontrá-lo.

O poema é composto de três estrofes, a primeira com seis versos, a segunda com três, a terceira com sete. A segunda e terceira estrofes se completam com mais continuidade do que a primeira e a segunda, graças ao pronome anafórico, o qual faz da terceira estrofe uma longa subordinada da segunda; no entanto, nas duas primeiras estrofes o tema é o mesmo, o piano está em foco; porém, quando o piano grita e *transmite* o “antigo clamor do homem”, esse grito é transfigurado e os pianos desaparecem, restando o homem. Há, portanto, uma continuidade temática e conteudística nas duas primeiras estrofes, uma continuidade sintática da segunda à terceira que, de fato, poderiam ser unidas: porém, com isso, a visão do homem estaria nublada por um progresso, por uma metamorfose natural demais do piano em grito e posteriormente em humanidade. Pois é preciso pôr o homem em foco. O pastor pianista quer falar sobre o “homem”, e mesmo o “andar das mulheres” o demonstra de modo paternal. Minha hipótese de leitura⁹ é a de que a definição do homem se faz sob uma constante sombra, e que só pode ser feita pelos termos de um poderoso contraste e de uma poderosa ausência.

A passagem de Lautréamont — a qual julgo uma das mais belas de toda literatura — evocada pelo “Pastor Pianista” é a seguinte:

Então, os cães, enfurecidos, rompem suas correntes, escapam das fazendas distantes; correm pelos campos, aqui e ali, presas da loucura. De repente, eles se detêm, olham para todos os lados com uma inquietação feroz, o olho em chamas; e, assim como os elefantes, antes de morrer, lançam no deserto um último olhar ao céu, erguendo desesperadamente sua tromba, deixando cair suas orelhas inertes, assim também os cães deixam cair suas orelhas inertes, erguem a cabeça, inflam o pescoço terrível, e se põem a uivar, um por vez, seja como uma criança que chora de fome, seja como um gato ferido no ventre sobre um telhado, seja como uma mulher que vai dar à luz, seja como um moribundo atacado pela peste no hospital, seja como uma moça que canta uma ária sublime, contra as estrelas ao norte, contra as estrelas a leste, contra as estrelas ao sul, contra as estrelas a oeste; contra a lua; contra as montanhas, semelhantes ao longe a rochedos gigantes que jazem na escuridão; contra o ar frio que aspiram a plenos pulmões, a tornar o interior de suas narinas vermelho, ardente; contra o silêncio da noite; contra as corujas, cujo vôo oblíquo passa de raspão por seu focinho, carregando um rato ou uma rã no bico, alimento vivo, doce para seus filhotes; contra as

⁹ Obviamente, interessa pouco se Murilo Mendes pensou ou não em tal hipótese; creio que isso não seja irrelevante mas, em um delicado processo dialético, quando nos perguntamos se o autor pensou ou não em uma leitura, o que enunciamos com isso não é uma real curiosidade sobre os fatos, mas sim um espanto, um assombro, que é tanto do texto quanto da crítica: eu diria que se perguntar sobre a intenção de um autor é a expressão típica de nosso espanto para com a crítica que, ao arrebatar o efeito de assombro da arte para si, é imediatamente tanto admirada quanto posta sob suspeita.

lebres, que desaparecem em um piscar de olhos; contra o ladrão que foge a galope em seu cavalo, após ter cometido um crime; contra as serpentes, remexendo as moitas, que lhes fazem tremer a pele e ranger os dentes; contra seus próprios uivos, que lhes metem medo; contra os sapos, a quem partem com um golpe seco de maxilar (por que se afastaram eles do brejo?) contra as árvores, cujas folhas, suavemente embaladas, são outros tantos mistérios que não entendem, que querem descobrir com seus olhos fixos, inteligentes; contra as aranhas, suspensas entre suas longas patas, que sobem nas árvores para se salvar; contra os corvos, que não acharam o que comer durante o dia, e que voltam para o ninho com suas asas cansadas; contra os rochedos do litoral; contra os fogos que surgem nos mastros de navios invisíveis; contra o rumor surdo das ondas; contra os grandes peixes que, nadando, mostram seu dorso negro, e depois afundam no abismo; e contra o homem que os torna escravos (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 81-82)¹⁰.

Há imagens semelhantes surgindo no poema de Murilo Mendes. No entanto, muito se falou do bestiário do Conde de Lautréamont ¹¹. Com efeito, os animais são os personagens principais dos *Cantos*, e talvez o sejam da cosmogonia do autor. Qual é, no entanto, o bestiário do poema de Murilo Mendes?

De início, vê-se os pianos soltos na planície deserta. Em seguida, os primeiros e únicos animais surgem, porém absolutamente ao avesso: não obstante não serem pássaros, mas sombras de pássaros, é no deserto da planície que essas sombras vêm beber. O pastor pianista tem seu rebanho, cuja animalidade é evidente, embora sejam o ápice do refinamento cultural grandes pianos que recortam os “vultos monumentais/ Contra a lua”. O último verso dessa estrofe tem tanto a reverberação do lobo de Lautréamont, o qual faz imediatamente imaginarmos o uivo que virá na estrofe seguinte, quanto a extraordinária força da imagem, das curvas negras e maciças erguendo-se no escuro, menos cinzas do que a noite, e a interrupção da estrofe através de seu verso mais curto, assim como a interrupção da luz pelo anteparo monstruoso de um piano.

A estrofe seguinte, ainda referente aos pianos e ao pastor, inicia-se pela aparição de rosas migradoras. Quando novamente se espera um animal, tem-se algo que lembra a rosa dos ventos, a metáfora naturalizada da onipresença da flor, aqui representada com, ao mesmo tempo, liberdade e mansidão doméstica, pelos vocábulos delicadamente excludentes de “acompanhar” e “migratório”. Em seguida, apascentar os pianos demonstra ser idêntico a fazê-los gritar. E não suas músicas, não o uivo animal, mas o antigo clamor do homem.

¹⁰ Além das citações diretas de Murilo Mendes a Lautréamont e um retrato relâmpago que lhe é dedicado, temos outra evidência da importância dessa passagem dos *Cantos* em sua obra. Sobre Bernanos, diz ele: “Georges Bernanos montait de temps en temps l’escalier de la maison où je me trouvais malade à Rio de Janeiro, pendant la deuxième guerre mondiale. A peine installé sur un fauteuil il invectivait contre la pluie, contre le soleil, contre Pétain, contre Hitler, contre Stalin, contre le Vatican, contre Claudel et tous les académiciens, contre la General Electric dont les laboratoires, disait-il, gardaient 85000 inventions diaboliques prêtes à bouleverser le système du monde, à pulveriser la poésie, l’innocence et la beauté” (OC, p. 1572). No original: “Georges Bernanos subia ocasionalmente a escada da casa onde eu estava doente no Rio de Janeiro, durante a Segunda Guerra Mundial. Instalado numa cadeira, ele invectivava contra a chuva, contra o sol, contra Pétain, contra Hitler, contra Stalin, contra o Vaticano, contra Claudel e todos os acadêmicos, contra a General Electric em cujos laboratórios, dizia ele, guardavam 85000 invenções diabólicas prestes a perturbar o sistema do mundo, a pulverizar a poesia, a inocência e a beleza” (Trad. Revista Olho d’água).

¹¹ Para a análise detalhada do bestiário dos *Cantos*, ver BACHELARD, G. *Lautréamont*. Paris: J. Corti, 1986.

A última estrofe é ainda mais hábil em evitar o caos dos animais. O clamor do homem (é o homem agora o lobo que uiva contra a lua) reclama a contemplação, sonha e *provoca* a harmonia. Os animais estão aqui, como sombras, como transfigurações, como a camuflagem que operam os sonhos. O homem provoca a harmonia: tanto a possibilita através de seu sonho (“provocar” enquanto consequência), quanto provoca a harmonia para ver do que é capaz (“provocar” como enfurecer, como “cutucar”, verbo também associado ao mundo animal). Não bastassem os sentidos possíveis e complexos do verbo, a própria palavra “harmonia” extrapola a música e é pervasiva, podendo contemplar toda e qualquer observação. Muito certamente pode ser dito sobre a harmonia no poema, nomeadamente seu caráter moderno trazer consigo, como bagagem cultural, um questionamento das regras de consonância e dissonância¹². Porém, importante para o escopo do presente trabalho é o conceito musical de concomitância: seguindo ou não certas leis, há uma relação necessária entre duas coisas ao mesmo tempo: poderemos lembrar disso a seguir quando da confrontação a seu modo harmônica do visível e do invisível. É também importante ressaltar que essa ambiguidade nos termos não está totalmente presente na primeira publicação do poema, o qual trazia “Que sonha e quer a harmonia”. Nesse mesmo poema, “Trabalha mesmo à força”, cujos dois sentidos lutam entre si (no sentido positivo de “trabalhar de verdade à força”, ou no adversativo de “trabalhar apenas à força”) está presente apenas na última redação, a qual veio a substituir o mais simples “Que trabalha à força”. As correções parecem ter sido feitas para ampliar a ambiguidade, intensificar a presença de sombras, ainda que de sombras significantes. A harmonia é o contraste; a harmonia só pode ser considerada enquanto presença do parcialmente invisível.

Vento, folhas, planetas, andar das mulheres (civilizado e não civilizado ao mesmo tempo, cultural e bestial), a anáfora (“E pelo vento nas folhagens,/ Pelos planetas, pelo andar das mulheres,/ Pelo amor e seus contrastes,”) lembram mais uma vez as enumerações de Lautréamont. Estão presentes o cósmico e o vegetal. Tais contrastes mencionados, ríspidamente harmônicos, estão aqui: os animais que, como a sentir o odor do poema, o cercam.

Os animais recusam-se a aparecer no poema, como se de fato fossem seus personagens essenciais. O cenário, os pianos, as sombras, o vento e as folhagens, o rumor indicando talvez algo que se aproxima, o homem: tudo evoca sua presença, a todo momento há a mimese e a teatralização, a harmonia (complexa) entre o que ocorre e o que, não ocorrendo, também ocorre; como o reverso talvez de um totem, ou, mais conhecido entre nós, de uma carranca, a qual, representando algo, opera em sentido de excluí-lo da realidade. Murilo tem o hábito de chamar o poema de enigma; para Borges (2000, p. 532)¹³, em uma charada, só não pode estar presente a sua resposta, cuja evidência está, como no Deus geométrico de Pascal, em todo lugar e em lugar algum. Uma transfiguração assombrosa perpassa o poema: como o bestial, de dentro do homem, correu pelos séculos a transformar uivos em sonatas, e sonatas

¹² Sobre o aspecto da dissonância no poema, ver Candido (1985, p. 93).

¹³ “Omitir *sempre* uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perífrases evidentes, é quiçá o modo mais enfático de indicá-la”.

de volta a uivos; o auge dialético do refinamento: as costas eretas, os dedos esqueléticos do pianista pressionando a tecla de marfim, a qual faz rugir um grande, negro e corcunda *Steinway* (é belo acima de tudo, não que tenha cauda, mas que esse possante animal tenha três patas).

Essa imagem pode ser brevemente associada à cena dos *Cadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke, na qual Beethoven é posicionado com um piano em meio ao deserto tebano, e cuja música afasta a todos:

E então tu, torrencial, terias te derramado sem ser ouvido; devolvendo ao universo aquilo que apenas o universo suporta. Os beduínos teriam se dispersado na distância, supersticiosos; os mercadores, porém, teriam se lançado na margem de tua música, como se fosses a tempestade. Apenas leões solitários teriam te rondado ao longe durante a noite, assustados consigo mesmos, ameaçados pelo seu próprio sangue agitado (RILKE, 2010, p. 62).

O homem “comunica-se com os deuses”, e imediatamente imaginamos quais os rostos desses deuses: à noite, sob a lua e entre os pianos, podemos imaginar os totens em redor dos quais a música foi pela primeira vez enunciada, vazio contra vazio, tenebrosa e celebratória. E, agora, é lícito perguntar-se: o que estariam observando? O que estariam ouvindo no antigo clamor do homem, o que veriam na figura do pastor pianista, com seus pianos quando o mundo em guerra trabalha para destruí-los, como repetidamente descrito nos poemas que compõem o livro? Qual o resultado dessa comunicação com os deuses?

Talvez eles estejam mostrando algo ao homem, agora obrigado a cuidar de seu rebanho musical, quando tudo que tem está em vias de destruição; a poderosa ausência dos animais nesse poema, a todo o tempo aludidos e a todo o tempo evitados, delineia aquilo que o homem se tornou, ou foi capaz de se tornar: herdeiros do cristianismo, religião que, ignorando o cósmico nos animais e no máximo domesticando-os através dos símbolos, teve sua contrapartida represada e despejada subitamente nos *Cantos de Maldoror*, na forma da vingança¹⁴. A expulsão dos animais de nossa realidade, ou, no máximo, a sua conversão em adereços, tem um enorme preço a ser pago. Pois é dever do pastor tornar os animais invisíveis: domesticar os seus e manter distantes as feras. Tornados enfim invisíveis, o quanto dessa bestialidade não começa a se mostrar então dentro do homem? As sombras desses animais, que simuladas pelos adultos para as crianças são capazes de efeitos como o de espanto e alegria, em Murilo Mendes deixa ver aquilo que poderia ser definido, com algum exagero porém não sem verdade, na figura do pastor de pianos, emergindo em 1941, em meio à insanidade do século XX; esses deuses animais, espreitando sem serem vistos, erguendo-se em nossa própria fisiologia, comunicam aquilo que é óbvio e falhamos em ver, a História assombrosamente convocada em um dodecafônico uivo: a figuração terminal da humanidade como uma tribo de pastores que enlouqueceu.

¹⁴ Flávio de Carvalho diz: “Somente com a substituição dos deuses-animais por formas com atributos humanos é que o homem, repudiando os seus antigos companheiros, tornando-se racista, como atitude intermediária, inicia-se numa morbidez narcisista, valorizando através dos milênios a sua forma física e a sua inteligência” (CARVALHO, 1973, p. 74).

Considerações finais

Pelo contrassenso de um agricultor tornado nômade pela perseguição; pelo contrassenso de um cidadão urbano que cultua em sua casa as imagens daquilo que pode destruí-la; pelo contrassenso de um pastor sem animais, temos uma dimensão do que é essa literatura plantada no meio da guerra, como uma mina, a guerra que mutila a um só tempo poemas e homens.

DONOSO, T. B. *As Metamorfoses*, by Murilo Mendes. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 45–60, 2016.

Referências

BACHELARD, G. *Lautréamont*. Paris: J. Corti, 1986.

BORGES, J. L. *Obras Completas*: 1952, 1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

_____. *Obras Completas de Jorge Luís Borges*. Vol. I. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2000.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

CANDIDO, A. *Na sala de aula: Caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985. [Série Fundamentos].

CARVALHO, F. *A origem animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

LAUTRÉAMONT, C. *Œuvres Complètes: Les Chants de Maldoror, Poésies, Lettres*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

_____. *Os Cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. Trad. Cláudio Willer. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

MAN, P. *A Resistência à Teoria*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

MENDES, M. *Poesia Completa e Prosa*. Vol. único. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. [Col. Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira].

RILKE, R. M. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Trad. de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

ROBIN, C. *The Reactionary Mind: Conservatism from Edmund Burke to Sarah Palin*. New York: Oxford University Press, 2011.

SANTOS, F. N. *O Surrealismo em As Metamorfoses de Murilo Mendes*. 2012. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2057>>. Acesso em: 08 abr. 2016.

SHAW, P. *The Sublime*. New York: Routledge, 2009. [Col. The new critical idiom].

WEISKEL, T. *O Sublime Romântico: Estudos sobre a Estrutura e Psicologia da Transcendência*. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994. [Col. Biblioteca Pierre Menard].

Recebido em: 18/09/2016.

Aceito em: 27/10/2016.

Notas do cativo: mobilização teórica e efetivação interpretativa de *O sequestro do Barroco*, de Haroldo de Campos*

MARCOS PASCHE**

RESUMO: Este artigo pretende demonstrar as impropriedades interpretativas e conceituais que caracterizam a obra *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de Haroldo de Campos. A obra em questão contesta a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, por esta não inserir o estilo Barroco nem o poeta Gregório de Matos no corpus da formação literária nacional. O presente trabalho busca mostrar que a contestação de Haroldo de Campos ignora os propósitos e a metodologia do livro ao qual se opõe.

PALAVRAS-CHAVE: Antonio Candido; Crítica literária; Haroldo de Campos; História da literatura.

ABSTRACT: This paper intends to demonstrate the interpretative and conceptual inadequacies that characterize the work *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, by Haroldo de Campos. This work refuses the piece *Formação da literatura brasileira*, by Antonio Candido, for it does not include the Baroque style nor the poet Gregorio de Matos in the corpus of the national literary formation. This article aims to show that Haroldo de Campos' thesis ignores the purposes and the methodology of the book which it is opposed to.

KEYWORDS: Antonio Candido; Literary criticism; Haroldo de Campos; Literary history.

* O presente texto é um desdobramento da resenha “Os pontos cegos de Candido e Campos”, publicada originalmente no caderno “Prosa & Verso”, do jornal *O Globo*, em 24 de setembro de 2011, pela ocasião da reedição de *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de Haroldo de Campos.

** Departamento de Letras e Comunicação (DLC) do Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) - 23897-000 - Seropédica - RJ - Brasil. E-mail: marcospasche@uol.com.br

Introdução

Prócer de um dos mais substantivos movimentos da vanguarda artística brasileira, o poeta Haroldo de Campos (1929-2003) também se notabilizou como tradutor e ensaísta, e com esses ofícios deu significativas contribuições aos estudos de literatura no Brasil – mas, registre-se, não apenas aos estudos da literatura do Brasil.

A exemplo do que realizou com seu trabalho poético, Haroldo produziu um ensaísmo contestador, devotado à revisão de concepções literárias consagradas e à abordagem valorativa do que não se estabeleceu no cânone literário nacional, como bem ilustra *Re-visão de Sousândrade* (1964), que ele publicou com seu irmão, o também poeta, tradutor e ensaísta Augusto de Campos. Da seara mais especificamente contestadora dos estudos haroldianos, o trabalho de maior vulto é *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, por ele publicado em 1989. O trabalho, que teve grande repercussão acadêmica e ainda hoje é bastante prestigiado, opõe-se à obra magna de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*, de 1959.

Sem ignorar a grande erudição do autor de *Metalinguagem e outras metas*, este artigo pretende demonstrar as impropriedades interpretativas que estão no cerne da tese com que ele refuta a obra historiográfica de Antonio Candido. Para isso, conjugarei citações dos dois livros em destaque, buscando evidenciar que a crítica de Haroldo de Campos contém impertinências, porque, digo sinteticamente, reprova na *Formação* a existência de supostas lacunas referentes ao que a ela não interessava preencher. Em síntese, Candido pretendia uma ampla radiografia textual e ideológica de certo período da história nacional, e Campos exigiu-lhe algo como uma plataforma de inventores, exclusivamente. Desenvolverei minha interpretação a partir do destaque de dois fatores que lastreiam o trabalho de Haroldo de Campos. Em primeiro lugar, há n' *O sequestro* um equívoco de interpretação metodológica que se desdobra num equívoco metodológico. Ao compreender de modo restrito a proposta de Antonio Candido, Haroldo de Campos contesta-lhe a partir de referenciais teóricos incompatíveis com a contestação, porque o conjunto busca reprovar a historiografia de Candido com principal respaldo em argumentos de matiz linguístico e com base na desconstrução derridiana, o que termina por não funcionar de modo efetivo para a reivindicação central da obra: retirar Gregório de Matos do “cativeiro historiográfico” e incluí-lo no rol dos formadores da literatura brasileira. Se Haroldo de Campos incorreu num equívoco metodológico, este o conduziu a uma contradição ainda em termos de metodologia. *O sequestro do Barroco* põe em discussão o que caracteriza a existência de um poeta, e questiona se vale mais o existir biofísico e social, documentalmente comprovável, ou o existir literário, vivido, fingido e por viver nos poemas deixados sem os carimbos da burocracia. O livro defende com ênfase, nos estudos de literatura, a primazia da existência literária sobre a factual. Entretanto, há momentos em que Haroldo de Campos “sai” de seu campo teórico para buscar em alguns estudiosos (não necessariamente historiadores) supostas referências materializadoras de Gregório de Matos, referências essas que, embora tenham inegável procedência, não satisfazem aos fundamentos da contestação à obra de Candido,

visto que elas não comprovam a circulação social da obra do Boca do Inferno em médio ou longo alcance. Em segundo lugar, mas sem sair da interpretação apresentada e do método desenvolvido em *O sequestro do Barroco*, é possível verificar nele um problema interpretativo geral, pois a *Formação da literatura brasileira* é um livro de crítica e de história literárias, mas Haroldo de Campos quis ver nele apenas uma de suas faces (a historiográfica), e desdobrou esse limite exegético noutra, pelo que assevera ser o livro de Candido endossador de “poetas de comunicação” em detrimento do “poeta poético e metalinguístico” que foi Gregório de Matos, dizendo, ainda, que na *Formação* o texto literário não recebe relevo interpretativo. Nem sempre esses problemas serão apresentados de modo absolutamente estanque, porque eles não se evidenciam de modo segmentado em *O sequestro do Barroco*. A necessidade de trazê-los à visibilidade talvez passe ao leitor a sensação de que este artigo se repete nalguns momentos. Espera-se, então, que as eventuais reiterações funcionem como reforço da argumentação, e não como emissão de algo repisado e, portanto, dispensável. Os referidos problemas, diga-se como remate deste rol, são aumentados por aspectos de escrita, como o emprego excessivo de aspas, negritos e caixas altas, o uso frequente de períodos longos e mal organizados, o que via de regra prejudica a leitura.

Questões postas em debate

Ainda que algumas referências soem muito familiares ao eventual leitor de um periódico especializado, ao qual este artigo se dirige, é oportuno “começar pelo começo”. Em 1959, Antonio Candido publica *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*, sua primeira obra historiográfica (a segunda, de menor extensão e vulto, síntese da primeira e nomeada *Iniciação à literatura brasileira*, veio a público em 1997). Na obra de 1959, Antonio Candido desenha uma história da literatura de modo distinto do expediente comum: ela não mapeia textos buscando algo como a totalidade dos textos que se encaixam no que se costuma tomar por grandes períodos ou grandes estilos da história cultural brasileira. O autor, intentando investigar os momentos e as circunstâncias em que se foi constituindo, entre autores brasileiros e/ou radicados no Brasil, uma literatura consciente de sua função histórica (CANDIDO, 2006, p. 28), estabeleceu um recorte de estudo que se traduz como conceituação de literatura. Para Candido, interessava pesquisar a literatura não como fato isolado apenas, e sim como construção coletiva. Daí ele estabelece uma distinção entre *manifestações literárias* e *literatura como sistema*. As manifestações são os textos de cuja circulação mais ou menos ampla — ou seja, fora do estrito círculo de vida de seus autores — não se tem notícia concreta, e por isso, segundo o juízo de Candido, elas não concorreram para a acumulação e partilha de ideias literárias e nacionais no período em que o Brasil se ia formando como nação. Dentre tais textos, muitos não tiveram edição impressa, alguns correram apocrifamente e outros tantos só foram descobertos ou redescobertos pela inteligência nacional séculos depois da morte de seus autores, alguns dos quais donos de biografias até hoje algo nebulosas. Para a *Formação*, as *manifestações literárias* circunscrevem-se aos séculos XVI e XVII, abarcando o

que usualmente se denomina, em termos de periodização literária, Quinhentismo e Barroco. Diferentemente das manifestações, *literatura como sistema* ou *sistema literário* é, no entender de Candido, o conjunto mais ou menos coeso de textos que circularam no período que se processa entre parte do tempo colonial e quase toda a vigência do Império (os anos indicados no subtítulo da obra, 1750-1880, são estabelecidos em caráter aproximativo). Em tal período, é possível observar um movimento social da literatura provido de alguma integração, pois o surgimento das primeiras academias literárias do Brasil, ainda no século XVIII, demonstra a existência de um tripé fundamental — autor, obra e público — para que, segundo Candido, a literatura tenha efetiva vida social e seja um mecanismo vivo de transmissão de ideias localistas:

Em fases iniciais, é frequente não encontrarmos esta organização [sistemática de obras literárias], dada a imaturidade do meio, que dificulta a formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras. Isto não impede que surjam obras de valor, — seja por força da inspiração individual, seja pela influência de outras literaturas. Mas elas não são representativas de um sistema, significando quando muito o seu esboço. São *manifestações literárias*, como as que encontramos, no Brasil, em graus variáveis de isolamento e articulação, no período formativo inicial que vai das origens, no século XVI, com os autos e cantos de Anchieta, às Academias do século XVIII. Período importante e do maior interesse, onde se prendem as raízes da nossa vida literária e surgem, sem falar dos cronistas, homens do porte de Antônio Vieira e Gregório de Matos. Este poderá, aliás, servir de exemplo do que pretendo dizer. Com efeito, embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente em perspectiva histórica até o Romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo graças a Varnhagen; e só depois de 1882 e da edição Vale Cabral pode ser devidamente avaliado. Antes disso, não influenciou, não contribuiu para formar o nosso sistema literário, e tão obscuro permaneceu sob os seus manuscritos, que Barbosa Machado, o minucioso erudito da *Biblioteca Lusitana* (1741-1758), ignora-o completamente, embora registre quanto João de Brito e Lima pode alcançar (CANDIDO, 2006, p. 26).

Apesar de sua epígrafe, tomada a Friedrich Nietzsche, apontar para uma “pequena ação divergente” (CAMPOS, 2011, p. 19), *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de Haroldo de Campos, é uma contestação estrutural à *Formação da literatura brasileira*. O dissenso é motivado pelo fato de o Barroco não figurar no livro de Candido como objeto de análise, o que caracteriza, no entender de Haroldo, depreciação daquele estilo e empobrecimento do estudo, pela adoção da perspectiva historicista:

A exclusão — o “sequestro” — do Barroco na *Formação da literatura brasileira* não é, portanto, meramente o resultado objetivo da adoção de uma “orientação histórica”, que timbra em separar literatura, como “sistema”, de “manifestações literárias” incipientes e assistemáticas (CAMPOS, 2011, p. 40).

Seu livro reivindica o reconhecimento de Gregório de Matos como formador da literatura brasileira, pois o baiano é tomado como “um dos maiores poetas brasileiros anteriores à Modernidade, aquele cuja *existência* é justamente mais fundamental para que

possamos *coexistir* com ela e nos sentirmos legatários de uma tradição viva” (ibidem, p. 21). Por ser Gregório de Matos um poeta ambivalente, que tanto confirma quanto extrapola as convenções classificatórias da literatura brasileira seiscentista, Haroldo, pensando especialmente na extrapolação, concebe-o como um nome pioneiro de algo próximo de uma linhagem de originais — tomando, aqui, “originais” por uma perspectiva do século XX, e não pela do século XVII, época de Gregório.

Não por acaso, já a introdução de *O sequestro do Barroco* reforça sua argumentação central com um fragmento em que Oswald de Andrade — tomado pelos concretistas como um precursor — exalta o nome do Boca do Inferno (CAMPOS, 2011, p. 20), ao passo que o desfecho do livro cita uma afirmação do poeta concreto Augusto de Campos, para quem o poeta seiscentista foi “o primeiro antropófago experimental da nossa poesia” (ibidem, p. 76). Em síntese, coloca-se a questão: tendo sido Haroldo de Campos um poeta “de invenção”, fundamentalmente interessado na escrita experimental e no rechaço a tradicionalismos poéticos, ele cobra que a história da literatura brasileira seja concebida a partir dos autores inventivos, que ele entende como integrantes de sua família literária e como únicos dignos de estudo. E ao interpretar que Antonio Candido, por se valer do ponto de vista da História, prestigia autores convencionais e menores, formula juízos do seguinte teor: “O modelo [da *Formação*] é necessariamente redutor: o que nele não cabe é posto à parte, rotulado de ‘manifestações literárias’ por oposição à ‘literatura’ propriamente dita, à literatura enquanto ‘sistema’” (ibidem, p. 44).

A intervenção rechaça os pressupostos do livro criticado e nega seu alcance documental e interpretativo. Em sentido estrito, comete-se um equívoco metodológico, porque Haroldo não aponta para o que foi feito de modo impróprio ou lacunar. Ao contrário disto, ele condena a escrita de uma história literária que não se desenhou conforme ele, Haroldo de Campos, achou que se deveria escrever: “Poderemos imaginar assim, alternativamente, uma história literária menos como *formação* do que como *transformação*. Menos como processo conclusivo, do que como processo aberto. Uma história onde relevem os momentos de ruptura e transgressão” (ibidem, p. 66). Convém às ações divergentes que não negligenciem, em suas objeções, a orientação teórica que alicerça o estudo de que se diverge. Isso não significa que a um estudioso seja intelectualmente ilícito o questionamento com base em pontos de vista distintos dos daquele a ser questionado (afinal, a história cultural do Ocidente vive e sobrevive de desdobramentos e de inovações conceituais, formuladas sob o pressuposto de interpretar melhor o que se julga parca ou erradamente interpretado). Significa, a rigor, que a desejada inclusão de um poeta ou de um estilo num discurso historiográfico deve também se dar alicerçada por argumentos de viés historicista, com o que se revelaria a pertinência do questionamento e com o que se demonstraria a insuficiência do discurso denunciado. A citação a seguir ilustra e sintetiza que *n’O sequestro do Barroco* dá-se algo diferente:

Prosseguindo na comparação, temos que, para Jakobson, a cada um dos seis “fatores” de seu modelo, corresponde uma dada “função da linguagem”. Assim, à orientação centrada no REMETENTE, corresponde a FUNÇÃO EMOTIVA ou EXPRESSIVA, também chamada por Karl Bühler KUNDGABEFUNKTION,

função de “exteriorização” ou de “expressão”; função de “exteriorização psíquica”, como diria J. Mattoso Câmara Jr. No modelo de Candido, ao polo do PRODUTOR ou COMUNICANTE corresponderia a função de exprimir “as veleidades mais profundas do indivíduo” (CAMPOS, 2011, p. 31).

Em se tratando do que julga teoricamente compatível com o estudo de poetas, Haroldo recorre, conforme demonstrado pelo fragmento, especialmente à Linguística e à Desconstrução, esta inspirada em Jacques Derrida (que, embora não se explicita no fragmento, perpassa todo o livro). Em se tratando de orientações para um alargado estudo da poesia e também para a própria concepção da maneira de entendê-la e estudá-la, não me parece haver dúvida quanto à fertilidade dessas referências. Entretanto, na comparação, elas não logram o desejado efeito por não completarem a lacuna hipoteticamente aberta pela *Formação*. Conforme se vê no excerto, o ensaísta recorre a referências da Linguística (Jakobson, Bühler, Mattoso Câmara) para contrapor suas concepções do fenômeno poético às concepções de Candido: de acordo com Haroldo, o crítico prestigia poetas em cujas obras predominam as funções emotiva e referencial da linguagem, quando importava dar realce aos poetas — como Gregório de Matos — de escrita marcada pelas funções poética e metalinguística. Daí se formula a tese do suposto sequestro, pois, segundo ela, Antonio Candido escreve uma história de poetas comunicantes e, portanto, desprezíveis para a existência de uma grande tradição literária:

Nesse modelo, à evidência, não cabe o Barroco, em cuja estética são enfatizadas a função poética e a função metalinguística, a autorreflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código (metassonetos que desarmam e desnudam a estrutura do soneto, por exemplo; citação, paráfrase e tradução como dispositivos plagiotrópicos de dialogismo literário e desfrute retórico de estilemas codificados) (CAMPOS, 2011, p. 41).

A conclusão a que chega Haroldo de Campos é equivocada por se fundamentar em argumentos estranhos aos fundamentos da *Formação da literatura brasileira*. Antonio Candido quis efetivar um estudo de recorte específico e de *corpus* amplo, num “livro de crítica, mas escrito do ponto de vista histórico” (CANDIDO, 2006, p. 26). Na prática, isto significa, como de fato significou, um trabalho tão dedicado à abordagem intrínseca da literatura (algo mais familiar à crítica) quanto à compreensão dos fatores que lhe são extrínsecos, num expediente próprio da historiografia. Duas opções lhe foram dadas: fazer crítica ou fazer história da literatura, e ele optou por uma terceira via, observando que essas duas possibilidades não são obrigatoriamente excludentes entre si:

Quando nos colocamos ante uma obra, ou uma sucessão de obras, temos vários níveis possíveis de compreensão, segundo o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a intentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o texto, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles (CANDIDO, 2006, p. 35).

Daí é que, ainda hoje, passado mais de meio século de sua publicação, o livro permanece útil, e de forma dupla: depois dele não se publicou no Brasil um trabalho de história da literatura que contivesse um recorte e um método novos como o seu, e as análises e o juízo que faz de autores como Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Castro Alves e José de Alencar, por sucinto exemplo, se mantêm como fonte de consulta obrigatória aos estudiosos interessados em suas obras. Cabe aqui um acréscimo, pela menção ao nome de José de Alencar: a *Formação* estuda poesia e prosa ficcional (prioritariamente, mas não apenas), o que na crítica de Haroldo não recebeu comentário nem mesmo do tipo de quem diz que vai se ocupar apenas parcialmente de determinado fator, por algum motivo em especial. Quem ler *O sequestro do Barroco* antes da *Formação da literatura brasileira* provavelmente pensará que o livro de Candido dedica-se exclusivamente à contemplação do texto em verso. Terá havido aí alguma sequestração?

A *Formação da literatura brasileira* é um livro historiográfico dotado de rara originalidade. Pondo-a ao lado de incontáveis obras do gênero, verificar-se-á sua peculiaridade já a partir de seu recorte temporal e do estabelecimento de um *corpus*: em vez de catalogar e avaliar textos (literários e não-literários) circunscritos entre a *Carta* de Pero Vaz de Caminha e a sua contemporaneidade, segmentando tudo por meio de épocas e estilos, o autor definiu um método a partir de uma concepção de literatura, estudando-a como fenômeno social e estético. Em seu estudo maior, Antonio Candido se interessa pela identificação de movimentos que gradativamente deram às letras produzidas no país efetivos traços de nacionalidade. Nisto, o autor de *Literatura e sociedade* foi mais a fundo do que indicam datas e acontecimentos supostamente mais históricos do que outros, conforme se verifica, por exemplo, em Afrânio Coutinho, que no século XX repete a tese novecentista da obnubilação brasileira de Araripe Jr., conferindo ao Padre José de Anchieta, por ele chamado de “doce evangelizador do gentio” (COUTINHO, 2005, p. 88), o título de “fundador da literatura brasileira” (ibidem, idem): “É de crer que esse sentimento [de brasilidade ou da formação de uma consciência nacional] se firmou e foi tomando corpo desde o momento em que, ao contato com a nova realidade, um homem novo foi surgindo dentro do colono” (ibidem, idem). Diferentemente de um “momento primeiro”, Antonio Candido pretende identificar “a formação da continuidade literária” (CANDIDO, 2006, p. 25), isto é, um encadeamento ideológico crescente, que passou a motivar autores e obras à expressão de fatores locais. Para lograr tal identificação é que Candido formula o conceito de *literatura como sistema*, e, por escrever um livro de história da literatura, institui seu ponto de partida por um aspecto elementar aos historiadores: fontes documentais, que dão concretude aos objetos de estudo. Por essa razão, Gregório de Matos não foi incluído no estudo, e não por ser, conforme o raciocínio de Haroldo, um poeta de obra alicerçada pelas funções metalinguística e poética da linguagem — o que o torna, ainda conforme o referido raciocínio, um poeta maior.

Não se veja aí uma defesa da ideia de que só por meio de arquivos se pode escrever a História, algo bastante relativizado pela historiografia contemporânea. Da mesma forma, não convém supor im procedente que uma orientação teórica seja evocada para rechaçar uma outra, pelo que um contestador devesse formular ressalvas falando a mesma língua

do contestado. Ocorre que Haroldo de Campos tentou mostrar o que acreditou ser um erro de Candido, e numa outra seara de sua argumentação, foi contraditório. Refiro-me especialmente ao capítulo “O modelo linear e a tradição contínua”, em que o autor recolhe afirmações com vistas a responder à *Formação da literatura brasileira* dentro dos argumentos desta obra, referentes ao que constitui o sistema literário. Apoiando-se em citações de Padre Antônio Vieira, Segismundo Spina, Padre Manuel Bernardes e José Miguel Wisnik, Haroldo passa a dar a entender que a existência concreta do poeta e a circulação social de seus escritos são dados, afinal, importantes. Os citados chegam a referir-se ao poeta baiano como “comunicador” (WISNIK, *apud* CAMPOS, 2011, p. 45) e até mesmo como “primeiro jornal que circulou na Colônia” (SPINA, *apud* CAMPOS, 2011, p. 45), mas nenhum deles dá referência clara de algum registro em tal direção. No tocante às críticas feitas à obra de Antonio Candido, um provável indício da fragilidade das afirmações reunidas é o fato de Haroldo não desdobrá-las de modo consistente.

Apesar de não fornecer indícios sólidos a respeito da circulação social da obra do Boca do Inferno, o poeta concretista vê no recorte da *Formação da literatura brasileira* uma tendência ao privilégio de mediocridade literária, consequente do que entende como ideologia determinista e romântica de seu autor. Assim a ausência de Gregório de Matos estaria explicada: sendo um poeta anticonvencional, autor de uma obra dotada das funções metadiscursiva e poética da linguagem, não seria familiar ao rol dos poetastros nacionalistas e comunicativos eleitos pela *Formação da literatura brasileira* como representativos da literatura nacional. Entretanto, a leitura da obra de Candido revela algo diferente: já no prefácio (da primeira edição), o crítico diz que “se comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca” (CANDIDO, 2006, p. 11), mas esclarece, por motivos óbvios, ser imprescindível conhecê-la, mesmo em seus momentos menos expressivos. É importante ressaltar ainda que Candido não naturaliza nem absolutiza seu método, tampouco suas concepções de literatura, que não vê como via de mão única: “É um critério válido para quem adota orientação histórica [...], mas de modo algum importa no exclusivismo de afirmar que só assim é possível estudá-las [as obras]” (CANDIDO, 2006, p. 27 — colchetes nossos). Antonio Candido classifica seu livro como de história e de crítica, cujo objetivo central é investigar um processo de acumulação literária desenvolvido entre 1750 e 1880, o qual propiciou aos escritores a consciência de que escreviam na esteira de antepassados e contemporâneos locais. Os barrocos não entram no recorte do estudo por não haver registros precisos de que seus escritos circulavam regularmente entre si e entre seus descendentes até certa altura do século XIX. Isto não significa menoscabo, nem na *Formação da literatura brasileira* nem noutras ocasiões em que seu autor se depara criticamente com Gregório de Matos: no breve *Iniciação à literatura brasileira* (escrito em 1987, portanto antes da publicação de *O sequestro*, mas lançado originalmente dez anos depois), Candido diz que a poética de Gregório de Matos é das mais altas da literatura nacional (CANDIDO, 2004, p. 27).

Haroldo entende como evolucionista o método de Candido, pois a este interessaria a escada da expressão subjetiva e localista surgida com os arcades e culminada com os românticos: “De fato, essa ‘perspectiva histórica’ foi enunciada a partir de uma visão substancialista da

evolução literária, que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional” (CAMPOS, 2011, p. 23). Há aí outro juízo questionável: se por um lado a cronologia progressiva não determina a feição artística, por outro ela pode ser um mecanismo elucidativo, pois miríades de artistas compõem com os olhos postos na tradição, seja para perpetuá-la consciente e voluntariamente, seja para com ela estabelecer um conflito. Cabe perguntar, inclusive, se sem a concepção do desenvolvimento histórico da literatura seria possível, no Brasil da década de 1950, que um grupo de poetas fizesse o seguinte decreto: “dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural” (CAMPOS *et al.*, 2006, p. 215). A declaração assevera sem margem para dúvidas que ali se encerrava o ciclo histórico do verso, dizendo indiretamente que toda a história literária desdobrou-se para ter nos poetas concretistas seu apogeu ou ocaso. Trata-se, portanto, de manifestação evolucionista?

Considerações finais

Não obstante sua respeitabilíssima erudição, Haroldo não entendeu que a Antonio Candido interessava ver os movimentos de circulação literária, e não “apenas” as obras em si. Daí o poeta concretista refutar a empreitada crítica, sociológica e histórica a partir de uma *performance* motivada por uma erudição algo excessiva, nem justificada como necessária por um desdobramento pertinente da tese central de *O sequestro do Barroco*. Prova disso é que Haroldo de Campos, mesmo investindo numa empreitada crítica, não analisa um único poema sequer de Gregório de Matos, tampouco faz algum tipo de levantamento (dos códices que reúnem a poesia do baiano, por exemplo) que poderiam fornecer ao leitor interessado demonstrações abrangentes da tese defendida. A mais, sua intervenção deixa de ter maior alcance por ser algo confusa em várias passagens, emitidas aos jorros e apinhadas de citações (cf. os capítulos “O privilégio da função referencial e da função emotiva” e “Uma literatura integrada”).

A refutação mantém vivo o trabalho intelectual, mas quando se negligencia o ser do outro e — e quando, assim, não se adentra à razão do que é refutado —, ela, a refutação, trai aquilo que defende: a diferença. Acerca disso, cabe outra citação de Antonio Candido, a propor que o desconstruir é mais legítimo quando consorciado à construção de uma nova senda, dialeticamente barroca: “É preciso, então, ver simples onde é complexo, tentando demonstrar que o contraditório é harmônico” (CANDIDO, 2006, p. 32).

PASCHE, M. Captivity Notes: Theoretical Mobilization and Effective Interpretation of *O Sequestro do Barroco*, by Haroldo de Campos. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 61–70, 2016.

Referências

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

COUTINHO, A. *Introdução à Literatura no Brasil*. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

FRANCHETTI, P. História literária: um gênero em crise. In: VIOLA, A. F. (Org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 81-100.

LIMA, L. C. Uma fortuna problemática: a história da literatura no Brasil. In: MOREIRA, M. E. (Org.). *Histórias da literatura: teorias e perspectivas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 123-32.

SOUZA, R. A. *História da literatura: teoria, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. *Introdução à historiografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

Recebido em: 20/09/2016.

Aceito em: 25/10/2016.

Ciberliteratura, geopersonagens, cultura *pop* e tecnoexperiência — quatro pontos de leitura para *Favelost: (The Book)* de Fausto Fawcett

CIRO LUBLINER *

RESUMO: este artigo se concentra em quatro pontos de leitura possíveis para o livro *Favelost: the book* (2012) do escritor carioca Fausto Fawcett. Pautando-se em algumas pontes conceituais, sobretudo nas ideias de cibercultura de Pierre Lévy e de desterritorialização de Gilles Deleuze e Félix Guattari, buscamos, de alguma forma, refletir sobre as multiplicidades e heterogeneidades presentes neste livro. Outros importantes aspectos balizam *Favelost: (the book)*, tais como a questão do espaço urbano, através de uma personagem geográfica, a Mancha Urbana, e de toda uma produtora cultura pop. Visitamos finalmente a ideia de experiência em narrativa, buscando observar como a tecnologia informática e digital imprimiu ecos e efeitos na literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Ciberliteratura; Espaço Urbano; Experiência; Fausto Fawcett; *Favelost: the book*.

ABSTRACT: This article focuses on four possible points of reading *Favelost: the book* (2012) written by the Brazilian writer Fausto Fawcett. Based on some conceptual bridges, especially on Pierre Lévy's ideas on cyberculture and on Gilles Deleuze and Félix Guattari's concept of deterritorialization, we seek to cope with the exposed multiplicities and heterogeneities present in this book. Other important aspects mark out *Favelost: (the book)*, such as the issue of urban space through a geographical character, the "Urban Stain", and a whole productive world, brought out by pop culture. Finally, we visit the idea of experience in narratives, searching for how the development of digital technology in our times generated effects and echoes in the literature.

KEYWORDS: Cyberliterature; Experience; Fausto Fawcett; *Favelost: the book*; Urban Space.

* Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo - USP. Doutorando em Tecnologias da Comunicação e Estéticas na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ - 22290-240 - Praia Vermelha - Rio de Janeiro - Brasil. E-mail: ciro.lubliner@gmail.com

Introdução

Pelo fato de ser um escritor e artista ainda pouco conhecido, distante de qualquer cânone literário e habitante de uma espécie de margem ou subterrâneo da cultura brasileira, acreditamos que se faz necessária uma breve exposição biobibliográfica do autor sobre o qual nos debruçaremos neste estudo.

Fausto Fawcett (originariamente Fausto Borel Cardoso, tendo adotado o sobrenome “Fawcett” em homenagem e por admiração à atriz estadunidense, Farrah Fawcett, famosa por ser uma das três integrantes do seriado *As Panteras*) nasceu na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1957. Sua primeira aparição mais direta, de projeção artística nacional, ocorreu através da música em 1987 (durante os anos 80, era figura conhecida apenas na noite carioca, realizando performances que misturavam poesia, teatro e música). Com a banda Os robôs efêmeros, lançou seu disco de estreia, emplacando o *one hit wonder*: “Kátia Flávia, Godiva do Irajá” (regravada, com êxito comercial, por Fernanda Abreu nos anos 90). Na literatura, estreou em 1990 com *Santa Clara Poltergeist*; seguido por *Básico Instinto*, de 1992; *Copacabana Lua Cheia*, de 2001; o livro que analisaremos aqui, *Favelost: (the book)*, é de 2012, e *Pororoca Rave*, de 2015, é seu mais recente trabalho publicado.

Expandindo o que já constituía uma produção bem plural, realizou ao longo dos anos trabalhos como jornalista, dramaturgo e ator. Protagonizou algumas incursões televisivas, como no seriado *Vampiro Carioca*, transmitido pelo Canal Brasil em 2010 e 2011, e cinematográficas, com o recente filme *Vampiro 40º*.

Como indicam os títulos de quase todas as suas produções, seu enfoque e seus interesses principais privilegiam o ambiente urbano carioca, concentrador e disseminador de fabulações que, para Fawcett, são disparadas a partir de personagens e encontros entre o mundano e o estelar, o erótico e o pudico, o político e o alienado, e, principalmente, entre as ditas alta e baixa culturas (veremos, no entanto, como Fawcett escapa e parece furar esta lógica dualista, por meio da mistura e da composição coletiva desses polos aparentemente opostos de atuação). Sua trajetória está bastante ligada à circulação por bairros e endereços da capital fluminense, pelos seus subúrbios e, sobretudo, pela vida boêmia da cidade.

Parece-nos que, em *Favelost: (the book)*, Fawcett transporta a níveis ainda mais radicais todas as suas práticas artísticas e os aspectos que o atraem para a criação. Por meio de uma narrativa fragmentada – como na reprodução de sinais de transmissão radiofônica recorrentemente interrompidos –, o escritor compõe 78 capítulos de extensões variáveis, nos quais acompanhamos a odisséia urbana de dois personagens, Eminência Paula e Júpiter Alighieri, que atravessam e são atravessados por uma ciberguerra em andamento, expositora de estranhos personagens e cenários de caos e barbárie que tomam conta da narrativa.

A seguir, expomos quatro perspectivas que nos chamaram atenção ao longo da leitura e da reflexão sobre este livro. Realizamos esta tarefa com o intuito de relacionar teoricamente a literatura com a filosofia, sem que, com isso, o texto literário perdesse foco, pelo contrário. Esta aproximação ficará evidente principalmente através das bases filosóficas adotadas, a saber: o pensamento de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Pierre Lévy. No caso da teoria literária, nos apoiaremos em textos de Walter Benjamin e Flora Süssekind.

Ciberliteratura

Favelost: (the book) marca uma espécie de ciberliteratura alinhada com as mais atuais e pressentidas anunciações de um porvir cada vez mais presentificado. Não se trata, aqui, simplesmente da denominação de ciberliteratura no sentido de fazer referência a poemas, contos ou textos literários de diferentes tipos que hoje não ocupam somente as páginas de livros em celulose, mas também *sites*, *blogs*, revistas eletrônicas etc. A ciberliteratura pensada neste estudo é aquela que é contaminada e se deixa contaminar pelas mais diversas propriedades particulares infringidas quando abordamos a questão da invasão virtual¹, dos meios e das novas formas combinatórias de relação entre as pessoas em termos individuais e coletivos. A definição de ciberliteratura aqui adotada diz respeito, então, à utilização de termos e ambientações que dialogam diretamente com a experiência contemporânea da tecnologia e do virtual, e que situa suas narrativas em contextos históricos e geográficos de um porvir que nos parece cada vez mais próximo (diferentemente da ficção científica produzida nos anos 60 e 70 do séc. XX, que se fixava em um futuro algo distante). Neste sentido, a ciberliteratura não só toma para si os dados das novas tecnologias, de vocabulários e atividades próprias, mas passa a injetar, na própria narrativa, efeitos dos tempos no qual vivemos e podemos ainda viver. Veremos, adiante, como estas injeções operam no livro de Fawcett. Antes, porém, cabe salientar que a ciberliteratura é uma das práticas derivadas de uma dita “cibercultura”, proveniente de um “ciberespaço”. Estas noções foram definidas com bastante precisão por Pierre Lévy, e é nelas que nos apoiamos quando falamos de uma ciberliteratura:

O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial de computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (LÉVY, 1999, p. 17).

Quanto à escrita de Fausto Fawcett, podemos dizer que as novidades promovidas pelas tecnologias digitais se tornam a própria matéria-prima de seu conteúdo, na composição de um texto que nos dá, a todo instante, a impressão de atuar com um tom profético, futurista, mas que ao mesmo tempo diz bastante do presente e mesmo do passado. Uma confusão de tempos se dá por meio de uma operação temporal transtornada, onde as informações dadas acabam por situar e tornar datadas personagens e acontecimentos, ao mesmo tempo em que sempre propõem um jogo de mistura, embaralhando fatores históricos pensados de maneira estanque. Neste caso, atenua-se a importância do formato no qual se inscreve o texto, no qual tem sua via de publicação e divulgação, para incorporar efetivamente os dados que

¹ Por “virtual” não estamos nos referindo ao conceito criado por Deleuze e Guattari (1997) e adotado por Pierre Lévy (1996), mas somente a espaços como a internet, advindos das tecnologias informáticas.

nos permitem identificá-lo como pertencente, em seu cerne, a uma ciberliteratura. No livro de Fawcett, robôs, pedaços de corpos humanos, câmeras de vigilância, centros de controle e laboratórios de inseminação artificial convivem desarmonicamente, no caos da Mancha Urbana de nome Favelost.

Trata-se de verificar, também e, talvez, principalmente, como a influência de todo um arsenal de invenções, da acumulação de imaginários provenientes da vasta gama de mídias a que hoje temos acesso (do cinema à televisão; das histórias em quadrinhos aos *games*), parece rearranjar e transmutar a própria escrita, marcando alguns pontos de diferença em sua produção, com referências diretas a uma cultura *pop*.

Fausto Fawcett é uma *persona*, um personagem em si. Observamos através de suas declarações em entrevistas, bem como nas notas de sua trajetória que sua atuação e produção múltipla e frenética no campo da arte e da cultura, acaba, ao realizar o transporte da vida à arte, ou seja, ao incorporar as próprias experiências que vivencia e testemunha ao seu redor, por processar e carregar sua escrita de movimentos seminais, tornando-a verborrágica e intensa. Uma de suas características mais importantes, que confere riqueza ao seu texto, é a de fazer uso constante do chiste e do deboche, jogando com a recriação de provérbios e sabedorias populares, mediunidades e mundanidades (a relação entre o metafísico e o físico), máximas e aforismos filosóficos, na alternância entre as ditas alta e baixa culturas, ao ponto de fazer com que estas distinções percam o sentido, escapando, deste modo, de maniqueísmos sempre prontos a invadir qualquer forma de discurso, dualismos geradores de juízos de valor e hierarquias. Nada é superior ou inferior, melhor ou pior; no livro de Fawcett não há bom ou mau gosto, a validade das coisas está sempre na sua capacidade de mescla, de mistura e entrega, das relações e dos encontros daí resultantes. Nas criações do autor carioca se faz ainda presente o uso repetitivo e reiterador de neologismos, junções de palavras e trocadilhos.

O surgimento do Homo Zapiens, mistura de silício e carbono, animáquina de códigos, existencialista pré-pago: o código, o crédito, a senha precedem a essência. Milhares visitam todos os dias a Escolinha do Professor Frankfurt. Monumento holográfico ao Humanismo Crítico, como se visitavam índios ou favelados nas comunidades e periferias. Uma curiosidade situada no hangar dos golens vitalinos (FAWCETT, 2012, p. 168).

É desta maneira que uma primeira diferença parece ser fabricada na narrativa: ligando a ciberliteratura à escrita de Fawcett podemos dizer que ambas são como o que diz Pierre Lévy no tocante à cibercultura: que ela é “desde o princípio perfurada por túneis ou falhas que a abrem para um exterior inassinalável e conectado por natureza (ou à espera de conexão) com pessoas, com fluxos de dados” (LÉVY, 1999, p. 149).

Uma segunda diferença gerada por uma ciberliteratura reside na própria narrativa descentralizadora que é a de *Favelost: (the book)*. Esta se apresenta de forma dispersa e plural (característica passível de ser atribuída também ao ambiente virtual, à *internet*), sendo dividida em 78 capítulos interrompidos, muitas vezes, de forma abrupta e inconclusa. Ela é alimentada por uma espécie lisérgica de ficção científica — produção fantasiosa que carrega uma escrita

delirante mesmo quando sintonizada com fatores cotidianos —, entremeada por uma ciberguerra (nunca se sabe exatamente se estamos habitando um ambiente concreto, físico ou um virtual, digital) de contornos de múltiplas ordens: urbanas, econômicas, telemáticas, antropológicas, filosóficas, artísticas etc. O livro captura também o resultado de indagações fabricadas por uma intensa globalização, pela miscigenação constante de tradições, culturas e saberes. A voz narrativa do texto de Fawcett é alternada entre um narrador onisciente e a fala de personagens — iniciadas por aspas ou não, como citações que dão voz direta a elas. Dados estes indícios, observamos que não há um centro principal plenamente esclarecido na narrativa, a enunciação da escrita se esboroa, recorrentemente, na ausência de um núcleo definidor. Para estabelecer uma analogia com a informática e com o próprio surgimento do espaço virtual, citemos Pierre Lévy:

O computador não é mais um centro, e sim um nó, um terminal, um componente da rede universal calculante. Suas funções pulverizadas infiltram cada elemento tecno-cosmos. No limite, há apenas um único computador, mas é impossível traçar seus limites, definir seu contorno. É um computador cujo centro está em toda parte e a circunferência em algum lugar, um computador hipertextual, disperso, vivo, fervilhante, inacabado: o ciberespaço em si (LÉVY, 1999, p. 44).

A ciberguerra no livro de Fawcett é fruto de estados de sítio, de emergências que não possibilitam mais uma identificação de atores estanques e facilmente perceptíveis (como na primeira ou segunda guerras mundiais, onde os lados do confronto eram bem claros e se tinha certeza de contra quem ou o que se lutava). Neste caso, a guerra está solta no espaço, nos territórios, podendo surgir a cada instante de forma diferente, com envolvidos e motivos novos e surpreendentes: os focos de atenção são diluídos sob a forma de crises proeminentes. Este tipo singular de guerra está em conjunção com a própria experiência computacional, tecnológica. Interessante é notar como as variações utilizadas para o termo “ciber” surgem e se disseminam a partir de uma relação direta com a literatura, e a exemplo do que ocorre em *Favelost: (the book)*, ligada a condições conflituosas. De acordo com Lévy:

A palavra “ciberespaço” foi inventada em 1984 por William Gibson em seu romance de ficção científica *Neuromante*. No livro, esse termo designa o universo das redes digitais, descrito como campo de batalha entre as multinacionais, palco de conflitos mundiais, nova fronteira econômica e cultural (LÉVY, 1999, p. 92).

O ciberespaço passa então a ser o lugar no qual os conflitos vigentes no plano social e concreto também se fazem presentes. Existem, inclusive, casos em que ele é o próprio local de catalisação de crises e divergências (o mais recente evento deste tipo obteve grande repercussão na mídia, quando *hackers*, possivelmente norte-coreanos, invadiram o *site* da empresa Sony, em represália ao lançamento do filme *A Entrevista*, que narra as desventuras de uma dupla de estadunidenses que, ao conseguirem uma entrevista com o ditador Kim Jong-un, acabam investidos pela CIA da missão de assassinar o líder norte-coreano).

O ciberespaço não substitui o espaço físico, real; na verdade, ele atua como extensão e expansão geográfica de suas fronteiras. Ele carrega para dentro de si e continua a lidar com

vários fatores da própria condição humana, emergentes principalmente a partir da revolução industrial e da ascensão de uma sociedade capitalista - fatores, esses, notadamente econômicos e comerciais. A ciberliteratura é, portanto, vetor fulcral das manifestações ocorridas no contemporâneo. O próprio narrador do texto de Fawcett afirma que os programadores, os engenheiros de computação e os *hackers* são os novos artistas, os grandes inventores e propulsores da humanidade nos tempos atuais:

Não adianta, meu caro, Vinton Gray Cerf, Paul Baran, Jonathan Postel, Tim Berners-Lee, Steve Jobs, Steve Wozniak, Bill Gates, Shawn Fanning, Sergey Brin, Larry Page, Mark Zuckerberg, entre outros, são, sim, os Da Vincis desta época digital (FAWCETT, 2012, p. 205).

Notamos, portanto, como a narrativa desenvolvida pelo escritor carioca está em sintonia, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, com aspectos ligados à ciberliteratura e com componentes da revolução digital, além de contextos contemporâneos de sobrevivência em um mundo invadido pelo consumo, pela globalização, pelo neoliberalismo, por conflitos e tensões diárias, pela disciplina, pela vigilância e pelo controle.

Personagens/Geografias

Em *Favelost: the book*, temos a aparição – pois é quase desta maneira que as coisas se dão no livro, em um surgir e desaparecer repentino, fugaz – de algumas personagens, sendo duas delas as mais recorrentes, e que acabam tendo suas vozes disseminadas em alguns capítulos por meio dos codinomes Júpiter Alighieri e Eminência Paula. Além destas duas, as personagens que se apresentam são sempre pertencentes a espécies de clãs, participantes de seitas, como, por exemplo, a Juventude Xamanista, Os Sibilantes e os Humanistas. Nesses casos, as singularidades e as individualidades são eclipsadas em detrimento da exposição de coletivos, sempre portadores de uma face conformadamente homogeneizada, porém múltipla, já que conjugam e concentram diversas crenças, práticas e/ou doutrinas. Isso expõe a proximidade que pode haver entre os extremos, podendo, inclusive, ambos se equivalerem em certas ocasiões. Daí os radicalismos exacerbados. Fawcett alcança assim conjuntos impensados através da combinação de estereótipos sociais, culturais, filosóficos, políticos, artísticos, publicitários etc. Em espécies de *mashups*² de estereótipos ideológicos, o escritor carioca dá vida a massas coletivas de face homogênea. As personagens construídas por Fawcett parecem se coadunar com as perspectivas bastante relevantes de Flora Süssekind no tocante à relação entre a criação literária e o meio urbano mergulhado na globalização:

é via vitimização e figurações proteicas, aberrantes, que parece possível engendrar retratos ficcionais, subjetividades literárias, representações disformes

² Os *mashups* são músicas e/ou vídeos frutos de práticas de mixagem cada vez mais em voga na internet, por meio de canais como o YouTube. Eles resultam da mistura de dois ou mais vídeos e/ou músicas geradora de recombinações transformadoras de sentido.

da diferença, corpos culturais híbridos em estreita ligação com um processo histórico de redefinição de identidades e das formas de agenciamento social (SÜSSEKIND, 2005, p. 69).

Outro desses personagens, componente ainda de uma massa *sem rosto*, é a “Intensidade Vital”, uma empresa que presta serviços de cura psicológica, social e sentimental, dizendo eliminar qualquer sinal de melancolia ou misantropia nos seres humanos. Cabe salientar que a existência de uma corporação desse tipo não nos parece tão estranha nos dias atuais, pois é bem provável que tenhamos em nossa realidade grupos que afirmam sanar estes tipos de diagnósticos, com tanta ou mais verossimilhança que a própria personagem ficcional (livros e *workshops* de autoajuda prometendo “superação”, igrejas garantindo “um rumo e um sentido para a vida” e a indústria farmacêutica entregando as mais diversas “curas” são pontes diretas nessa direção). O problema se revela na própria base ideológica e nos métodos aplicados com o passar dos séculos e das décadas em instituições como, por exemplo, as psiquiátricas e carcerárias (o filósofo Michel Foucault é certamente uma referência para os estudos neste sentido).

Toma-se por verdade inexorável em nossa sociedade uma noção de felicidade fundamentada no puro hedonismo (a realização de qualquer forma de desejo na hora que bem se quiser) e na ascensão social (circular pelos lugares “mais bem frequentados”; interagir com “pessoas influentes”), o que obscurece o fato desta ideia ser apenas mais uma construção, sempre mutante, e bastante subjetiva, afinal, a alegria ou o êxtase não são atingidos por uma única e mesma via. Uma instituição como a Intensidade Vital espelha, no livro, o tempo no qual vivemos: de exigências e imposições pessoais – seja pelo Estado, pelo mercado ou pela própria sociedade:

Intensidade Vital, firma internacional de supletivo existencial. Pega rapaziada misantropa, em colapso de relação com o mundo, e oferece serviços de ascese, de agulhação do ego, levando a pessoa a encarar situações de risco, de desgraça, de doenças terríveis, aprendizados tecnológicos servindo de cobaias para experiências, enfim, preparando essa rapaziada pra ser soldado universal da Intensidade Vital, capataz de Humanistas em Favelost (FAWCETT, 2012, p. 13).

Apesar da identificação de todos estes componentes, nos parece que a grande personagem deste livro é, na verdade, uma geografia, um território sem contornos — uma espécie de *geopersonagem* — chamada *Mancha Urbana*: a própria Favelost. É neste local que os eventos ocorrem, por onde todos atravessam e são atravessados. Este território dado a um transbordamento — já que suas fronteiras nunca podem ser plenamente delimitadas, elas se espalham como uma mancha que não estanca — parte de uma estranha demografia, uma mancha urbana fruto da união dos dois maiores centros urbanos brasileiros: São Paulo e Rio de Janeiro (que resultam, segundo Fawcett, na dita megalópole *Rio Paulo de Janeiro São*).

Esta nova cartografia impõe ao território um formato que prima pela deformidade, algo que se alastra aos poucos, e que não se pode calcular em que ponto irá delimitar suas bordas, fixar seu limite. A Mancha Urbana é, pois, o desenvolvimento, a transformação da lógica da urbe.

Este território sem fronteiras delimitadas se apresenta como um novo espaço de migração. A Mancha Urbana causa uma nova forma de êxodo. No passado e ainda no presente, assistíamos e assistimos a movimentos predominantes de migração de zonas rurais para zonas urbanas. Já em Favelost, este êxodo se dá dos centros urbanos para a grande Mancha Urbana – configurando assim uma nova diáspora humana que passa de um meio urbano a outro ainda maior, que tem as suas dimensões exacerbadas em todos os sentidos. A exemplo do que ocorre com as identidades, os territórios também sofrem com o cruzamento e o embaralhamento de fronteiras na produção de misturas as mais diversas: geográficas, históricas, culturais. O que aconteceria se São Paulo e Rio de Janeiro, cidades que possuem características notadamente distintas, se tornassem uma só?

Favelost é um centro urbano gigantesco que engole antigas cidades e rodovias. A via Dutra, estrada que liga atualmente São Paulo e Rio de Janeiro, e as cidades que existem na borda de toda a sua extensão, são como que devoradas, funcionando apenas como pontos de localização de um passado remoto, ilustrado por navegadores digitais obsoletos:

Na boate Candomblé de Açogue Solto. Paula, Eminência Paula, sai da boate perto da onde outrora tinha uma estrada para os esgotos da cidade de Lavrinhas. Ou seria Salesópolis? Ou seria Campos do Jordão? Impossível descobrir agora que a Mancha Urbana chegou atropelando tudo e as cidades viraram lembrança de detalhe, totalmente coberto, totalmente tomado pela invasão imobiliária, demográfica, industrial de Favelost. Os marcadores de GPS têm uma vaga lembrança das cidades que compunham o Vale do Paraíba, às margens da Via Dutra. Não é Canudos, não é Las Vegas, não é Palmares. É Favelost, isso é o que é (FAWCETT, 2012, p. 81).

Alguns dos fantasmas que atualmente assombram os grandes centros urbanos brasileiros, como a violência e a intensa especulação imobiliária, são utilizados pelo escritor carioca como mote para a composição dessa nova formação geográfica em constante mutação, tal qual um gene que sofre alterações com o passar do tempo. Um meio urbano ainda mais exagerado se torna espaço essencial de compartilhamento e acesso, mas com antigos problemas ainda mais evidentes, com ações de monitoramento e vigilância ainda mais patentes, sobretudo com a utilização de tecnologias ditas futuristas (mas quem sabe nem tanto, já que o próprio futurismo é, muitas vezes, metáfora do próprio presente) a serviço do controle de uma população à deriva, nômades soltos em Favelost:

Alighieri vai atravessando a multidão, que desfaz a clareira. Vai andando com uma cabeça na mão, depois joga numa lixeira, que tem ligação com laboratórios neurológicos; e a cabeça vai pra pesquisa. Chacrinha chega repentino na cabeça de Júpiter, e ele pergunta, rindo pra si mesmo: Vai pra pesquisa ou não vai? Como tudo em Favelost. Pra cada beijo e facada, existe uma coisa pesquisada. Monitorada. Viglada. Recriada (FAWCETT, 2012, p. 142).

A Mancha Urbana pode ser lida também como análoga ao próprio ciberespaço, na medida em que confere uma espécie de *desterritorialização*, escapando do ideário moderno de território (LÉVY, 1999, p. 204). A participação do virtual torna-se ainda mais ativa, ao

ponto de se confundir com o material, com o concreto. Assim como esta peculiar *Mancha*, o ambiente virtual borra e chega a apagar fronteiras, gerando um diálogo entre cartografias.

O conceito de *desterritorialização*, concebido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, parece auxiliar na compreensão dos movimentos realizados pela escrita de Fausto Fawcett em *Favelost: (the book)*. Segundo os pensadores franceses, desterritorializar é:

fazer do fora um território no espaço, consolidar esse território mediante a construção de um segundo território adjacente, desterritorializar o inimigo através da ruptura interna de seu território, desterritorializar-se a si mesmo renunciando, indo a outra parte... (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 09-10).

Neste sentido — por meio de uma escrita incessante e fragmentada — é como se o escritor carioca desterritorializasse a própria narrativa dita clássica, no romance e na literatura. Os enredos e personagens estão como que soltos, pairando ao longo do seu texto, sem que constituam uma linha narrativa bem definida, certa de si e pautada em início, meio e fim (mesmo quando embaralhados). A territorialização, segundo Deleuze e Guattari, é a definição e o controle, o esquadramento de limites, a imposição de códigos fixos. Esta prática não encontra abrigo no livro de Fawcett. Já uma reterritorialização, a criação de novos códigos flexíveis, é realizada incessantemente pelo escritor de *Favelost: (the book)* na forma de manifestações de constante ressignificação, no traçar de linhas de fuga³, que incidem em forças que escapam a delimitações. Podemos então pensar no caso da imensa *Mancha Urbana*, espaço que não se sabe até onde pode ir, estendendo suas fronteiras. A ideia de mobilidade (não necessariamente física, já que ela pode ser uma mudança de rota local, ou mesmo no âmbito do pensamento), frequenta todas as personagens de *Favelost: (the book)* se encontrando, e em especial no caso de Júpiter Alighieri e Eminência Paula, em constante ação de deslocamento.

As temáticas do meio urbano se fazem extremamente pertinentes no caso da literatura, já que desde o final do século XVIII as cidades vieram ganhando cada vez mais importância, sendo somente assim possível a existência de um Estado moderno, que nasce, se instala e ascende em definitivo dentro de uma lógica cidadina. No Brasil, a partir do intenso processo de industrialização ocorrido nas décadas de 60 e 70 do século XX, a população das capitais e de outros grandes centros urbanos cresceu vertiginosamente, enquanto que em âmbito mundial ultrapassamos nos últimos anos a marca de 50% da população residente em cidades (sendo que nos ditos “países em desenvolvimento” a população em regiões metropolitanas dobrou de tamanho, de 1975 a 2000⁴). É neste fator que reside a força de territorialização e reterritorialização da própria *Mancha Urbana*, em sintonia com os dados estatísticos que apontam para um crescimento cada vez maior dos limites das cidades, expostos —

³ Esta noção também deriva de Deleuze e Guattari (1997) quando trabalhando o conceito de desterritorialização. Ela diz respeito à invenção de formas escapes a códigos preestabelecidos, em qualquer área na qual estivermos nos debruçando, em nosso caso, na literatura.

⁴ Dados retirados da seguinte fonte: PNUMA/IBAMA. *Estado do Meio Ambiente e Retrospectivas Políticas: 1972-2002*. Disponível em: <http://www.wwiuama.org.br/geo_mundial_arquivos/cap2_%20socioeconomico.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2015.

principalmente nos países de terceiro mundo — a uma urbanização desordenada, sem qualquer forma de planejamento ou estrutura, sendo talvez as mazelas sociais os códigos ou ferramentas de controle mais desejados e manejados pelo Poder, pois acarretam e mantêm uma grande parcela do povo sempre carente, necessitada e dependente.

Além do alastrar urbano real, Favelost (ou a Mancha Urbana, ou a grande megalópole, ou Rio Paulo de Janeiro São) se aproxima de outro rearranjo territorial sem começo nem fim, desenhando-se da mesma maneira como a que Pierre Lévy compreende o espaço da virtualidade, traçando uma cartografia digital, ao dizer: “cada mapa invoca um território futuro, e os territórios do ciberespaço são recobertos por mapas que retraçam outros mapas, em abismo” (LÉVY, 1999, p. 208). Neste momento se inserem tanto os dados de uma reterritorialização quanto os de uma desterritorialização nos moldes de Deleuze/Guattari, pois, se por um lado a tecnologia digital, o virtual, possibilitou novas formas de vigilância e controle, ela também trouxe novas possibilidades de mixagem, contato e engajamento — político, amoroso-sexual, artístico, etc. Portanto, inventar outras estratégias de dissolução e fuga de poderes instituintes de controle também se tornou factível com o virtual. As personagens de Favelost correm contra um tempo impreciso (mesmo quando cronometrado, em contagem regressiva) na rota de colisão de corpos desejantes de descodificações através de contato físico e sexual.

Eles vão se falando pelo Twitter especial. Internet incrustada numa bússola do século XVII. Twitter que tem criptografia cabalística, ou seja, só funciona com frases de amor que só eles, Júpiter e Paula, sabem camuflar em números e letras e palavras, e, quando acabam de falar, ele vai indicando pela bússola a direção dos dois. De um pro outro. Bússola-twitter de *groove* cabalística. Acontece que eles já tiveram uma temporada de coitos na Intensidade Vital. Se enamoraram das suas misantropias e mandaram bala sexual durante certo período em que passaram por treinamentos e aulas na sede da firma de supletivo existencial. Amor vigiado, paixão controlada, sexo monitorado. Rezas de ladainha amorosa (FAWCETT, 2012, p. 107).

Tal qual na vida dos nômades, em nenhum momento do livro de Fawcett vemos propriamente a ideia de pertencimento a um local, da posse de um lar – trata-se sempre de atravessar, desbravar a megalópole rumo aos encontros, sem que se saiba com o que ou com quem exatamente se deparará.

Todas as personagens aqui mencionadas, com nomes sempre iniciados em letras maiúsculas, integram um grupo que chamamos de *geopersonagens*. A ideia de uma sutil aproximação entre a área da geografia, do traçar de uma topografia territorial, com a literatura, torna-se muito interessante na medida em que nos permite situar e pensar nas personagens literárias não apenas como possíveis sujeitos físicos e psicológicos, mas como espaços⁵, nos quais transitam livremente uma diversidade de características. Preferimos pensar nas personagens como mapeamentos de territórios repletos de ideologias, modos

⁵ Esta ideia descende também do pensador francês Maurice Blanchot, que publicou, em 1955, um livro chamado *O espaço literário*.

de vida e discursos, onde se encontram códigos (que podem ser desativados, decodificados através da narrativa). A *Mancha Urbana*, *Favelost*, talvez seja o exemplo mais explícito de uma geopersonagem, posto que diz diretamente de um território, no entanto, as corporações citadas ao longo do livro (Intensidade Vital, Sociedade Vórtice, Bio-Ser, Speed Darwin, etc.) ou, mesmo, figuras-protagonistas como Eminência Paula e Júpiter Alighieri podem ser também assim pensadas, já que se encontram na mesma multiplicidade de atos, posturas e vozes.

Cultura pop

A começar pelo título *Favelost: (the book)*, é possível identificar uma relação desta obra com contextos provenientes de outros formatos que não a literatura como, por exemplo, a televisão. Este título, junção das palavras “Favela” (sinônimo, nos programas policiais e sensacionalistas, de um local onde a pura barbárie urbana atua em meio a batalhas campais diárias) e do inglês “Lost”, que faz evidentemente referência não apenas à tradução direta “perdido(s)”, mas também ao seriado norte-americano de grande sucesso no início do século XXI. Há, ainda, a expressão entre parênteses, em língua inglesa, “(the book)”, “(o livro)”, que funciona como outro jogo referencial, transmitindo a ideia de que este livro pode ser uma versão, espécie de adaptação de uma obra previamente lançada em formato distinto (televisivo? Cinematográfico?).

A influência de uma cultura *pop*, tanto no sentido desenvolvido a partir dos anos 50 através das obras e do pensamento de artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein, como na noção mais comumente utilizada, para designar artistas ou obras de maior alcance comercial, produtos de uma indústria *mainstream*, é recorrentemente trabalhada e despejada por Fawcett, inclusive em combinações de cânones da literatura com personagens ou super-heróis cultuados e nascidos das histórias em quadrinhos – é o caso, por exemplo, do “Batman de Dostoiévski”, uma das personalidades ditas assumidas por Júpiter Alighieri, por ele achar que o autor russo escreveria versões melhores para as histórias do “homem morcego”. O próprio codinome “original” dessa personagem já faz referência direta à literatura; no caso, ao autor italiano Dante Alighieri, e ao planeta Júpiter do sistema solar, espaço recorrentemente utilizado como ambientação para narrativas de ficção científica, como em *Vitória Involuntária*, de Isaac Asimov, sendo ainda citado por outros escritores como Júlio Verne em *Hector Servadac* e Voltaire em *Micrômegas*.

Os exemplos da utilização constante de um imaginário multimídia/midiático no livro de Fawcett são diversos: a) na música, com a aparição de nomes como os de Jerry Lee Lewis, Blondie e Rolling Stones, e sobretudo no capítulo 43, que é todo trabalhado sob a esfera fonográfica, em uma curiosa analogia entre o som e seus ritmos e a natureza e seus climas, na composição de uma paisagem sonoro-literário-meteorológica; b) na televisão, com a extensa lista de referências a seriados norte-americanos e a figuras míticas da TV brasileira, como Renato Aragão e Chacrinha; c) no cinema, por meio da clara ligação que permeia todo o livro

com filmes de ficção científica e guerras interestelares, além da citação de obras como as de François Truffaut e da relação direta de Favelost com a cidade de controle informatizada em *Alphaville* de Jean-Luc Godard; d) nos *games*, onde muitas vezes temos a impressão de estarmos acompanhando uma narrativa de um jogo em primeira pessoa, principalmente quando do relato marcado por aspas das duas personagens humanas, Júpiter Alighieri e Eminência Paula; e) na política, com a menção de nomes como os de Ronald Reagan, George W. Bush, Mao Tsé-Tung e Josef Stalin; f) nas artes plásticas, com a aparição da descrição de paisagens que lembram quadros de Hieronymus Bosch (a própria capa do livro é uma reprodução de uma de suas telas), Pieter Bruegel e Jackson Pollock; g) nos desenhos animados de *Os Jetsons* e *Os Flintstones*; h) na ciência, com a exposição de pensamentos de Charles Darwin e Lévi-Strauss, entre outros; i) na própria literatura, com a referência e a menção de livros como *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, de Shakespeare, através dos constantes “ataques hamléticos” disparados pela população de Favelost, e de personagens de contos de fada como Rapunzel.

Dentre todas estas referências da cultura *pop*, uma em específico se destaca: as das séries de televisão. A estrutura mesma do livro, particionada, interrompida e reiterada a todo instante dentro do próprio texto incorpora, além da divisão em capítulos, um fator necessariamente fragmentário e serial. Além da já mencionada referência ao seriado *Lost*, impresso no título do livro e em eventos dentro da própria narrativa — a ideia de estar à deriva, da presença de habitantes que estão soltos não em uma ilha, mas, no caso, em uma megalópole —, temos ainda duas referências mais diretas a seriados norte-americanos: a *24 horas* e a série de zumbis como *Walking Dead*. Ao final de vários dos capítulos de *Favelost: (the book)* temos a marcação de um horário, uma forma de contagem regressiva (que, na verdade, segue uma ordem cronológica — a hora em Favelost) para o encontro entre as personagens Júpiter e Eminência, sendo seus trajetos permeados pelo atravessamento de diversas figuras pertencentes a uma multidão migrante estranha, bizarra.

Vale lembrar, ainda, a série escrita e protagonizada pelo próprio Fawcett em duas temporadas, nos anos de 2010 e 2011: *Vampiro Carioca*, onde vive uma espécie de Drácula tropical às voltas com casos policiais comumente acompanhados pela presença de personagens femininas sedutoras. Assim como em seu livro, sua série transita na abordagem de gêneros variados: terror, suspense, policial, erótico, *noir*.

Toda essa miscelânea de referências e orbitações contamina evidentemente a escrita e a literatura, tornando-as uma sucessão delirante de ligações e formando quase que um amálgama hipertextual. A escrita do autor carioca está altamente sintonizada com aspectos do contemporâneo, advindos sobretudo da experiência inevitável que temos hoje com a cibercultura, com o virtual e com o multimídia. Ao lermos seu texto, temos a impressão de navegar em um universo como o da internet, pulando de um *link* a outro, de um *site* a outro, e recebendo informações das mais diversas fontes: textual, imagética, sonora. Em um mundo onde os repertórios e a quantidade de informação acumulada nos diversos campos do saber e das artes é imensa, não haveria como não sermos inundados por uma avalanche citacional.

Narrativa, experiência e tecnologia

Favelost: (the book), como vimos, é um livro que percorre direções e aspectos paradoxais da existência no contemporâneo, mergulhando em reflexões vigentes nos dias atuais. Um outro exemplo no livro que aponta para a noção de experiência no contemporâneo se encontra no desejo cada vez mais patente do humano em prolongar sua vida, carregada simultaneamente pela ideia de que é necessário viver cada dia como se fosse o último, com níveis máximos de satisfação, contentamento e plenitude que possa haver, ocasionando um curto-circuito de querer:

Na internet a Humanidade pensa alto. Fala alto. Todas as manifestações possíveis. Antes espalhadas, agora concentradas numa tecla enter. Vai fazer o que depois da orgia? Perguntou o sociólogo. Já fizemos de tudo e somos zumbis trafegando entre ruínas recicladas? Sempre inquietos, insatisfeitos. Querendo segurança, mas apaixonados pelo perigo, querendo conhecimento, mas com medo do que pode advir da dúvida. Irascíveis e barraqueiros, mas muito a fim de criar conforto, paz, tranquilidade e estabilidade (FAWCETT, 2012, p. 216).

A experiência no contemporâneo, invadida e transformada que é por uma cibercultura, norteadora de novas formas de presença, absorção e transmissão, passa por uma impressão constante de excesso. O estreitamento e a ultrapassagem de limites na troca de experiências proporcionadas, por exemplo, pela *internet*, alcança níveis globais e instantâneos. Existem estudos que avaliam criticamente os meios pelos quais e de que formas se dão estas trocas⁶; interessa-nos neste momento, todavia, tão somente esta alta carga de transmissão múltipla de informação.

Há quase 80 anos, Walter Benjamin proclamava que as experiências deixavam de ser comunicáveis na narrativa do romance, a partir do desenvolvimento da imprensa, provedora de fontes puramente escritas e informativas. Na sua visão, o noticiário alterou e empobreceu a própria escrita romanesca, que passou a querer tudo descrever e explicar — o que podemos estender certamente aos meios de comunicação e difusão que surgiram posteriormente (como é o caso da *internet*). O pensador alemão partiu da ideia de que era a pura e simples transmissão de informação, próxima de uma vontade explicativa, e não de uma sabedoria — de uma experiência —, mais próxima da abertura para lacunas, de força subjetiva, que acabava por enfraquecer as narrativas ou a própria literatura. Segundo Benjamin:

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. [...] A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (BENJAMIN, 1994, p. 203).

O que diria então Benjamin hoje? A tecnologia, sobretudo computacional e digital, possibilitou uma completa exacerbação e disseminação de informações das mais diversas ordens — de memorialismos a notícias instantâneas e voláteis; de enciclopédias de criação

⁶ Alguns pensadores publicaram livros nesse sentido, entre eles estão Jean Baudrillard e Pierre Bourdieu.

e edição coletiva a obras completas e antologias digitalizadas. Um verdadeiro dilúvio informacional. No entanto, nos dias atuais a narrativa já não possui somente um caráter explicativo, e a própria ideia de narrativa passa por turbulências. A transmissão da experiência se dá muito mais em um âmbito especulativo e aberto, podendo ser coletivamente criado e recriado, tendo ainda seus espaços de divulgação ampliados. Trata-se hoje muito mais, e talvez como nunca antes, do uso que se faz dos meios. É inegável que o *ciber* está diretamente ligado à ideia de experiência — e não seria diferente com uma possível *ciberliteratura*. Neste caso, o que parece ocorrer, ao mesmo tempo, é que toda e nenhuma experiência se torna possível, pelo fato de o fluxo de informações e de transmissões ser tão intenso que dificilmente algo consegue ser retido. Parece-nos que se trata justamente de conseguir equilibrar os níveis de atenção e retenção.

Um movimento análogo ao que Pierre Lévy (1999, p. 248) constata na era da cibercultura, que faz emergir um caráter universal sem totalidade, se passa na narrativa do século XXI. Formas globais, da mais alta capacidade de mistura, começam a entrar em simbiose, podendo dizer respeito a e gerar identificação por parte das mais diversas culturas, nacionalidades e tradições do mundo, sem, no entanto, definirem um caráter unívoco, unilateral e de uniformização do ser humano — pelo contrário.

Um livro como *Favelost: (the book)* se coloca então na esteira da exposição de toda uma gama acumulativa de saberes e acontecimentos, e na construção de uma nova máquina de disseminação de experiências. Nos tempos hodiernos, parece estar garantida à memória uma possibilidade de registro facilitado na mesma medida em que este pode se liquefazer, passando anônima e imperceptivelmente.

A experiência se torna objeto em mutação acelerada, de difícil apreensão, e é finalmente neste aspecto que o livro de Fausto Fawcett acaba por se alinhar e aderir de forma definitiva ao contemporâneo.

As vidas são fragmentos de intensidade à deriva nessa bomba de ocorrências que é a vida na cidade megalópole. Cidade onde as pessoas são vetores obscenos de urgência, e a gente nunca sabe muito bem o que vai no coração da multidão. Versão mundana de um barato místico. Insignificância e iminência (FAWCETT, 2012, p. 41).

LUBLINER, C. Ciberliterature, Geocharacters, Pop Culture and Tecnoexperience — Four Perspectives of Reading for *Favelost (The Book)*, by Fausto Fawcett. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 71–85, 2016.

Referências

BENJAMIN, W. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. 1. ed. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FAWCETT, F. *Favelost: (the book)*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LEMOS, A. Ciberespaço e Tecnologias Móveis. Processos de Territorialização e Desterritorialização na Cibercultura. In: MÉDOLA, A. S.; ARAÚJO, D.; BRUNO, F. (org.). *Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática*. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 277-293.

LÉVY, P. *Cibercultura*. 1. ed. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *O que é o virtual?* 1. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

NORBIATO, L. P. Fala Fausto Fawcett. Disponível em: <<http://www.select.art.br/entrevista-fausto-fawcett/>>. Acesso em: 17 abr. 2016.

SÜSSEKIND, F. Desterritorialização e Forma Literária. *Literatura Brasileira Contemporânea e Experiência Urbana*. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 61-80, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57133/60121>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

Recebido em: 17/06/2016

Aceito em: 09/09/2016

“Eu estive aqui”: o *Bildungsroman* pós-colonial de Dulce Maria Cardoso*

PAULO ALEXANDRE PEREIRA**

RESUMO: Publicado em 2011, *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, revisita ficcionalmente o fim do império português em África, o subsequente processo de descolonização e a saga dos retornados que, no rescaldo da revolução democrática, regressaram a uma pátria-miragem, para muitos apenas imaginada. Convocando o testemunho de um narrador adolescente, a autora reconstitui as circunstâncias dramáticas do retorno de uma família radicada em Angola, bem como o doloroso itinerário de amputação identitária e posterior reinvenção ontológica que os seus membros serão forçados a percorrer na metrópole. Recuperando o inventário tópico e os gestos processuais do *Bildungsroman* clássico, o romance de Dulce Maria Cardoso dele propõe uma glosa narrativa pós-colonial, instabilizando o convencional otimismo antropológico que lhe é subjacente. Aprender, em *O retorno*, significa, pois, antes de mais, contrariar a amnésia histórica e sobreviver à perda.

PALAVRAS-CHAVE: *Bildungsroman*; Dulce Maria Cardoso; ficção portuguesa contemporânea; identidade; pós-colonialismo; raça.

ABSTRACT: Published in 2011, *O retorno*, by Dulce Maria Cardoso, provides a fictional re-enactment of the end of the Portuguese empire in Africa, the ensuing process of decolonization and the dramatic saga of the *retornados* who, in the aftermath of the democratic revolution, returned to a homeland which for many was but a barely imagined mirage. By evoking the first-hand testimony of an adolescent narrator, the author has sought to reconstruct the dramatic circumstances surrounding the return of a family settled in Angola, as well as the painful process of identity annihilation and subsequent ontological reinvention that its members had to undergo in the metropolis. By drawing on the motifs and fictional devices that shape the classical *Bildungsroman*, Cardoso's novel provides a postcolonial gloss on such narrative tradition while disrupting its conventional anthropological optimism. Therefore, in *O retorno*, learning implies, above all, counteracting historical amnesia and surviving loss.

KEYWORDS: *Bildungsroman*; Dulce Maria Cardoso; Identity; Portuguese contemporary fiction; Post-colonialism; Race.

* Este artigo recupera, ampliando-a significativamente, uma versão anteriormente publicada nos *Anais do Colóquio Narrativa Contemporânea em Debate II* (Unesp: São José do Rio Preto, 2012, pp. 135-144 - disponível em: <http://www.academia.edu/6568217/Anais_do_Col%C3%B3quio_Narrativa_Contempor%C3%A2nea_em_Debate_II_2012_>). Ambos os ensaios resultam da minha participação, como orador convidado, nesse Colóquio. Aos seus organizadores – Professores Doutores Arnaldo Franco Junior, Orlando Nunes de Amorim e Márcio Scheel – deixo aqui registrada a minha gratidão.

* Departamento de Línguas e Culturas-Universidade de Aveiro-Campus Universitário de Santiago-3810-193-Aveiro-Portugal. E-mail: ppereira@ua.pt

À Márcia Neves, por ter estado lá.

O passado tem a grande vantagem de não existir.

Dulce Maria Cardoso

1.

Publicado em 2011, o romance *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, para além de ter merecido consensual aclamação crítica e assinalável reconhecimento junto do público leitor, veio confirmar aquela que por muitos era já considerada uma das mais singulares vozes no concerto da ficção portuguesa contemporânea. Mesmo sem refutar liminarmente a inspiração parabiográfica da fábula¹, a autora esclarece, em várias entrevistas, que “não sou a protagonista deste romance. Não o escrevi na voz de um rapazinho só para disfarçar. A minha experiência factual é completamente diferente” (MARQUES, 2001, p. 27). Por outro lado, recusando a confinante vinculação da narrativa a uma pragmática da catarse e do exorcismo, assimilável à literatura de testemunho, tem sublinhado ainda o que, na sua gramática ficcional, constitui revisitação em diferido e, portanto, temporalmente decantada de um episódio traumático da história portuguesa contemporânea: o do tumultuoso processo de descolonização e a saga dos retornados que, no rescaldo da revolução democrática, regressam a uma pátria-miragem, para muitos apenas imaginada. Não se tratando, pois, “de ajustar contas com o passado” (NEVES, s/d, s/p)², num exercício de terapêutica pela narrativa, propõe-se, antes, em *O retorno*, um reexame meditativo da História por via metonímica ou, nas palavras de Dulce Maria Cardoso, “uma proposta de reflexão sobre a perda” (ibid.).

O retorno torna, pois, ostensiva a natureza aporética do testemunho, tal como o entende G. Agamben, uma vez que, ao textualizar o passado, esquivo por natureza à representação, nele permite reconhecer uma indirimível opacidade, convertendo-se numa sua versão aproximativa, desfocada pela linguagem e pela memória. Na topografia imaginária do romance de Dulce Maria Cardoso desaguam, deste modo, a figuração coletiva, laboriosamente difundida pela textualidade do império, do “País-Cais: lugar de passagem, de não-permanência, e a imagem dos portugueses como a de um povo em trânsito” (MAGALHÃES, 2002, p. 173), em contraponto com a lacerante errância individual das personagens que, interrogando, por meio da inversão decetiva, o ufanismo diaspórico, corporizam a dificuldade em lidar com os fantasmas insepultos das experiências vividas e as fundas implicações do passado traumático no processo de reinvenção identitária do sujeito em situação de regresso.

O romance acompanha a dolorosa transplantação para a metrópole de uma família de retornados de posses modestas, oriunda de Luanda – pai, mãe, filha mais velha e filho

¹ “Eu acho que todos os livros são autobiográficos, mas neste deu-se o caso de ser mais autobiográfico, porque eu vivi parte dos acontecimentos que relato” (NEVES, s/d., s/p.).

² A esse respeito, e confrontada com a *vexata quaestio* da culpa histórica por apurar, esclarece a autora: “Não há ações humanas sem responsabilidade e geradoras do juízo dos outros. Não acho interessante colocar a questão agora porque as circunstâncias mudaram muito, passados 35 anos. Mesmo que houvesse uma culpa clara acho que já não se poderia julgar. A justiça extemporânea é uma forma de injustiça. Pode-se é julgar o que está a acontecer agora. Voltamos sempre a isto: o meu esforço é sempre mais o de estar atenta ao que está a acontecer agora” (MARQUES, 2011, p. 32).

pré-adolescente –, temporariamente alojada num luxuoso hotel no Estoril, ao abrigo do programa de apoio do IARN. É, pois, irresistível a sua inscrição no *corpus*, abundante e já amplamente estudado, das “narrativas de regresso” (RIBEIRO, 1998, p. 132; RIBEIRO, 2012, p. 91), polarizadas na tematização recorrente dos processos histórica e diegeticamente sequentes de desterritorialização e reterritorialização e nas quais, nas palavras de Margarida Calafate Ribeiro,

[...] assistimos a um movimento de repensar a nação, que, entre o espaço aberto pela revolução e a revisitação das ruínas do império, da guerra, do exílio, da ditadura ou da nossa própria história, tenta reimaginar o centro, já não enquanto espaço monolítico de representação de uma ficção nacional unificadora, mas no sentido em que Jacques Derrida o define, ou seja, como função aglutinadora de uma série de imagens diversas, polifónicas e fragmentárias que compõem o retrato precário da nação que se dispersou. (RIBEIRO, 2004, p. 236).³

Se, como acentua Dulce Maria Cardoso, em boa verdade, “nunca exorcizamos o império” (VELASCO, s/d., s/p.)⁴, não é surpreendente que estas parábolas de regresso, ativando o interlúdio pós-revolucionário de uma nação *sem teto entre ruínas*, esbocem um retrato corrosivo da imaginação magnificante da nação como centro, espécie de delirante vulgata hiperidentitária de que, com replicativa autocomplacência, se alimentou a retórica do Estado Novo. Como, com muita pertinência, assinalara já Isabel Allegro de Magalhães, a propósito do extenso conjunto de narrativas tematicamente congregado em torno da guerra colonial, “na literatura mais recente, as viagens de que se fala são de facto quase todas de *nostos*, isto é, viagens de retorno ao chão pátrio: as dos emigrantes, as dos exilados políticos, as dos desertores, as dos militares do exército colonial, as dos “retornados” das ex-colónias.” (MAGALHÃES, 2002, p. 172).

Dissentido embora da representação do *mundus inversus* carnavalesco de *As Naus*, de António Lobo Antunes – verdadeira paródia inaugurante das ficções de retorno pós-imperial –, com o qual, ainda assim, partilha a profusão de informantes contextuais que recompõem uma mesma cenografia de ansiedade de *finis imperii* (v.g. o alojamento dos retornados em hotéis de luxo ou os contentores oriundos das diferentes periferias coloniais no cais de Alcântara⁵), *O retorno* opta por escrutinar, sob a lupa inclemente do filho Rui, relator

³ A propósito destas “narrativas de regresso”, acrescenta ainda a autora: “Por isso, estas narrativas de regresso, ao redimensionarem o último naufrágio português integram-no num discurso de identidade a discutir e a reformular, que passa não apenas pela expressão testemunhal, polifónica, fragmentária e multifacetada das «verdades por eles passadas» em resposta ao discurso unívoco do Estado Novo, mas também pelo olhar sobre o Outro, que não é somente o Outro no sentido daqueles que nessa guerra se combatia, mas, através deles, o Outro de si próprios que em África se descobrem” (RIBEIRO, 2004, p. 426).

⁴ Cf. as seguintes palavras de Dulce Maria Cardoso: “Crescemos na ideia de que fomos um império. Ainda sou dessa geração. E de repente somos só isto. Como aquelas mulheres que foram muito bonitas e agora é sempre a descer. Isto deprime. Deprime tanto a mulher bonita como deprime um povo. Ata-nos. Amolece-nos” (MARQUES, 2011).

⁵ “O Sr. Belchior diz que os contentores são as sobras do império, não deixa de ter piada que estejam a apodrecer no mesmo sítio de onde o império começou, alguma coisa isto quer dizer, alguma coisa devemos aprender com isto, tudo na vida tem os seus porquês” (CARDOSO, 2011, p. 188).

não-fidedigno, porta-voz psitacista do discurso da doxa, dos “tempos tumultuosos” de que é testemunha, a dolorosa tarefa de reconstrução ontológica dos *retornados* e a *no man’s land* da sua precária interidentidade. Rui, Milucha, D. Glória e Mário, acompanhados pela horda caótica de hóspedes que com eles partilham o luxo insólito do hotel no Estoril, deambulam assim, num limbo melancólico onde se entregam ao trabalho de luto pela amputação do passado e reaprendem a ser.

A interidentidade ambivalente dos retornados deriva, por conseguinte, desta tensão nunca inteiramente dirimida entre identificação e estranhamento, reconhecimento e diferença. Numa retextualização *a contrario* do *nostos* épico, esta viagem de regresso é de sentido disfórico e redundante no desenraizamento, como aliás a dedicatória do romance – “Aos desterrados” – permite cataforicamente deduzir: o *retorno* não é, nesta aceção, um verdadeiro *regresso*. Na realidade, se o trânsito diaspórico em direção à periferia colonial tinha precipitado uma transculturação fraturante, o regresso irá reeditar uma correlativa desterritorialização, agora de sentido inverso, acrescidamente violenta em função das expectativas não cumpridas: “Como é que se faz para voltar para casa”, interroga-se, perplexo, Rui (CARDOSO, 2011, p. 81). Se, em alguns casos, se trata de uma identificação implausível com uma pátria fantasmática, tornada outra pela geografia longínqua e pela erosão desfigurante do tempo, noutros é de um retorno literalmente impossível que se fala. Como assevera Pacaça, o porta-voz dos hóspedes, «não sou retornado de coisa nenhuma, que a bem dizer nunca aqui tinha posto os pés e já o meu avô tinha saído daqui com a jura de nunca mais cá voltar» (CARDOSO, 2011, p. 116). Assim, a mobilidade exprime-se, no romance de Dulce Maria Cardoso, através de um paradoxal deslocamento centrípeto, concretizado no regresso desencantado, involuntário e indesejado por todos⁶ a uma pátria forjada a distância que a desencantada incredulidade do narrador não se inibe de traduzir lapidarmente: «Então a metrópole afinal é isto» (CARDOSO, 2011, p. 64). Como, a propósito destas histórias de regresso, observa Isabel Allegro de Magalhães,

Aquilo de que nos vamos apercebendo em todas as personagens é, afinal, uma permanente não-coincidência de si com o tempo e o lugar do presente; é a impossibilidade de se ficar onde se está, porque em nenhum lugar é possível *ser*: nem no país antes da partida, nem *lá*, nem depois do regresso, aparentemente tão desejado. Na volta, a idealização da pátria, que fora sendo construída à distância, provoca uma frustração ainda mais paralisante, como um soldado de Lobo Antunes proclama à chegada: «Lisboa, pensou desiludido, vinte e oito meses a sonhar com a gaita da cidade e afinal Lisboa é isto» (MAGALHÃES, 2002, p. 171).

A esta inflação mitológica de uma pátria magnificada a partir das margens coloniais não será estranha a intermediação desvirtuante das palavras e das imagens que, na distância, supriam uma falha imaginária. Com efeito, tanto as cartas dos esbatidos familiares da

⁶ “Os de cá chamam-nos entornados para gozar connosco, foram entornados cá, devem pensar que têm graça” (Cardoso, 2011, p. 128).

metrópole⁷, como as melancólicas fotografias-efeméride⁸ que devolviam uma iconografia de contornos fetichistas do centro imperial, concorrem para a perpetuação de uma fraudulenta pastoral metropolitana que só o regresso ajudará a reduzir a uma escala invariavelmente desqualificante:

Mas na metrópole há raparigas lindas. Raparigas com brincos de cerejas, laços de cetim no cabelo e saias rodadas pelo joelho como nas fotografias das revistas que comprava na tabacaria do Sr. Manuel (CARDOSO, 2011, p. 28).

Mas o que quero agora é conhecer as raparigas da metrópole, as raparigas dos brincos de cereja. Ainda não vi nenhuma que fosse linda como as das fotografias mas tem de haver, não as inventaram só para a fotografia (CARDOSO, 2011, p. 107).⁹

Nas fotografias o inverno era bonito, com neve nos beirais dos telhados, famílias à volta das lareiras, gatos a brincarem com novelos de lã e crianças nos parques com gorros e luvas coloridas. Afinal o frio não é nada disso, é gente encolhida a esfregar as mãos, gente a bater com os pés no chão para os aquecer, gente triste com camisolas de borboto. (CARDOSO, 2011, p. 142).

À copiosa imagística de fecundidade maternal, associada ao território africano, opõe-se a figuração distópica da pátria madrastra que, escassa na provisão de sustento aos seus filhos, se vê forçada a expulsá-los¹⁰. *O retorno* retraça, assim, o mapa imaginário deste império mental,

⁷ “Os familiares da metrópole eram as cartas que vinham e iam com nomes mais esquisitos do que os dos pretos, Ezequiel, Deolinda, Apolinário, só que na metrópole sabem pronunciar os nomes, não são matumbos, as cartas dos familiares da metrópole em papel muito fino preenchido com letras mal desenhadas que comiam linhas a mais, demos uma candeia de azeite ao Santo Estêvão para trocar o sono do Manelinho, a prima Zulmira ficou noiva do Aníbal dos Goivos, os recos apanharam a maleita dos ciganos, o Zé Mateus vai ser crismado pelas festas da senhora da Graça, o tio Zeferino morreu do caroço que tinha na cabeça, a geada deu-nos cabo do trigo, cartas com muitos erros que levavam a pensar que na metrópole não havia a régua nem o caniço da professora Maria José, as primeiras linhas das cartas eram sempre iguais e quase sem erros, espero que esta vos vá encontrar bem de saúde que nós por aqui bem, graças a deus. Os familiares da metrópole eram-nos ensinados pela mãe como uma matéria da escola ou da catequese, o lado materno, o lado paterno, os tios e primos em primeiro grau e os de segundo grau, os de sangue e os de afinidade, os mortos e os vivos. De vez em quando as cartas traziam retratos, bebês vestidos com lã grossa, sentados numa mesa redonda coberta por uma toalha de croché, noivos surpreendidos pelo flash ao lado da mesma mesa e na mesa a mesma toalha, raparigas na comunhão solene com o terço e o catecismo em pose de santas, a mesma mesa e a mesma toalha, não havia outra mesa nem outra toalha na metrópole”. (Cardoso, 2011: 34-35); “Os nossos familiares da metrópole escreviam sempre aquelas mentiras das saudades, se vos pudesse dar um abraço, as saudades que vos tenho, mas agora que nos podiam dar todos os abraços que quisessem, temos muita pena do que vos aconteceu” (CARDOSO, 2011, p. 124).

⁸ “A mãe deve saber. Era outono quando veio para cá no Vera Cruz com laços nas pontas das tranças como no retrato que está pendurado na parede da sala [...] Quando desceu do pacote a mãe procurava no cais o rapaz que tinha fugido muitos anos antes à miséria da aldeia, o rapaz do retrato que trazia ao peito no cordão de ouro” (CARDOSO, 2011, p. 23-24).

⁹ “Afinal não há assim tantas raparigas bonitas na metrópole, em geral até são feias, muito mais feias do que as de lá, têm o cabelo oleoso a escorregar-lhes pelas costas que é um desgosto e os dentes encavalitados com sarro de leite, parece que nem os lavam, cheiram como lá cheiravam os sacos dos lanches que ficavam ao sol, um cheiro avinagrado que fica no nariz e dá vontade de coçar” (CARDOSO, 2011, p. 148).

¹⁰ “[...] não se esqueçam que esta terra não é generosa como a de lá, diziam. [...] eu sei que esta terra não é abençoada como as de lá, eu sei que esta terra pede-nos o suor, lágrimas e sangue e em troca dá-nos um pedaço de pão duro, mas também sei que numa coisa esta terra não é diferente de nenhuma outra, nem mesmo das mais abençoadas, esta terra não rejeita o que lhe põem em cima [...]” (CARDOSO, 2011, p. 257).

verdadeiro constructo retórico, tornando manifesta, pelo confronto com a apagada e vil penúria da metrópole pós-apocalítica reencontrada, a sua flagrante irrealdade¹¹. Mobiliza-se ainda uma tópica do *descobrimento*, mas ressemantizada agora, em clave antiépica, como experiência de malogro individual e coletivo:

Descemos as escadas do avião e a minha irmã disse, estamos na metrópole. Não sabíamos o que havíamos de fazer. Foi esquisito pisar na metrópole, era como se estivéssemos a entrar no mapa que estava pendurado na sala de aula. Havia sítios onde o mapa estava rasgado e via-se um tecido escuro ou sujo por trás, um tecido rijo que mantinha o mapa inteiro e teso. Não sabíamos o que havíamos de fazer e era como se estivéssemos a entrar no mapa rasgado, ou então nas fotografias das revistas, nas histórias que a mãe estava sempre a contar, nos hinos que cantávamos aos sábados de manhã no pátio do colégio (CARDOSO, 2011, p. 76-77).

Não, a metrópole não pode ser como hoje a vimos. A prova de que Portugal não é um país pequeno está no mapa que mostrava quanto o império apanhava da Europa, um império tão grande como daqui até à Rússia não pode ter uma metrópole com ruas onde mal cabe um carro, não pode ter pessoas tristes e feias, nem velhos desdentados nas janelas tão sem serventia que nem para a morte têm interesse (CARDOSO, 2011, p. 84).

Por isso, num gesto rasurante de radical biblioclasmo, “O professor de português da turma B queimou os Lusíadas, o império não devia ter existido e os Lusíadas que o aclamam também não” (CARDOSO, 2011, p. 46). Fragilizando ou implodindo, num programa de retificação pós-colonial, os clássicos binarismos que escoravam os impérios, designadamente as de base rácica e sexual, o romance de Dulce Maria Cardoso ocupa-se, com meticulosa agudeza, da permeabilidade das fronteiras que separam colonizadores e subalternos. Com efeito, conquanto operantes em contexto colonial, as dicotomias mutuamente excludentes colonizador/colonizado ou branco/negro são agora transpostas para os colonos em situação de retorno, reconvertendo-se, em contexto pós-imperial, numa disjunção heterofóbica entre portugueses residentes e retornados¹². Nesse segregacionismo pós-imperial pressentem-se,

¹¹ “Estavam lá retornados de todos os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de que ninguém quer saber” (CARDOSO, 2011, p. 86). Pela miniaturização grotesca da magnitude imperial, este passo evoca irresistivelmente a “brevíssima pátria de pés esfolados”, mencionada por Fernando Assis Pacheco em “Por estes matos”.

¹² Recuperando a terminologia proposta por Zygmunt Bauman, poderia argumentar-se que, no caso dos retornados oriundos das ex-colónias, a estratégia fágica (de inclusão), prosseguida pelas instâncias oficiais e sancionada pelo discurso político, nunca estancou uma reação emética (de exclusão) amplamente documentada no romance. Explica Bauman: “A estratégia fágica é *inclusiva*, a estratégia emética é *exclusiva*. A primeira «assimila» os estranhos ao próximo, a segunda torna-os o equivalente de uma outra espécie. Combinadas, polarizam os estranhos e tentam estabelecer o mais melindroso e desconfortável dos a-meio-caminho entre os pólos do próximo e do membro de outra espécie – entre o «lar» e o «lá fora», entre o «nós» e o «eles». Apresentam aos estranhos/estrangeiros, cujas condições de existência e cujas escolhas definem, uma autêntica alternativa disjuntiva: conformem-se ou vão para o inferno, sejam como nós ou não prolonguem por muito tempo a vossa visita, joguem o jogo segundo as nossas regras ou preparem-se para ser corridos do jogo. É só nos termos desta alternativa disjuntiva que as duas estratégias proporcionam a possibilidade consistente de um controlo do espaço social. Ambas fazem pois parte da mala de ferramentas de toda a dominação social” (Bauman, 2007: 185). No relato de Rui, emerge, com obsessiva persistência, o discurso da autoexclusão alterizante e a tópica

ainda assim, uma mesma redução instrumental do outro pelo estereótipo exótico¹³, o pânico da cafrealização¹⁴ e o repúdio da mistofilia¹⁵, brandida, durante décadas, como argumento validante da cartilha lusotropicalista. Detendo-se na sinuosa reversibilidade e na imprevisível reconfiguração das relações de poder e dominação, *O retorno* ilustra exemplarmente o modo como o colonizador de ontem pode bem vir a tornar-se no subalterno de amanhã. Como lembra, em entrevista, Dulce Maria Cardoso, referindo-se ao *modus convivendi* angolano em contexto colonial, “imitávamos a metrópole mas também tínhamos a sensação de que éramos portugueses de segunda” (MARQUES, 2011).

2.

O relato digressivo e o andamento descontínuo do trabalho rememorativo de Rui – cuja dicção é pontuada de hiatos e silêncios, obsessões e redundâncias – não deixa dúvidas sobre o rendimento elocutório e ideológico do dispositivo da voz adolescente. Se, por um lado, permite naturalizar a comparência dos mitos juvenis apresentados, no romance, como inseparáveis da circunstância histórico-contextual e da padronização formativa encorajada pela ditadura, por outro, como salienta a autora

Não é à toa que o protagonista do romance é um adolescente. Não é só para não ter posição, por ser confortável. É porque é na adolescência que nos podemos

do radical estranhamento intercultural entre residentes e retornados, na qual não pode deixar de reconhecer-se a contrapartida reativa dessa estratégia emética. Os exemplos são inúmeros e reportam-se à indumentária (“[...] os de cá não mandam banga como nós e têm a pele branca como o leite ou cinzenta-esverdeada, uma pele de cor estragada” (CARDOSO, 2011, p. 109)); usos idiomáticos (“Quando vamos para o paredão ou para o jardim do Casino dizemos estas coisas às raparigas da metrópole, que não percebem o que estamos a dizer mas sabem que são coisas porcas e alegram-se todas, ai que parvos, os retornados são tão parvos” (CARDOSO, 2011, p. 127) ou à própria ontologia dos portugueses metropolitanos (“Os de cá não têm razão quando dizem que os pretos não gostavam de nós, os pretos gostavam de nós e queriam que ficássemos lá, foram os de cá que os mandaram expulsar-nos de lá. Por que haviam de fazer uma coisa dessas. Por inveja, os de cá são muito invejosos. Como é que sabes se quase não conheces ninguém de cá. Não é preciso, basta olhar para a cara deles, têm todos cara de fuinhas invejosos”). (CARDOSO, 2011, p. 232-233).

¹³ “Logo na primeira aula, um retornado tão louro e com os olhos tão azuis, o que é a puta queria dizer com isso, há retornados de todas as cores, em meio milhão de retornados deve haver retornados de todas as cores, até deve haver retornados verdes com pintas amarelas” (CARDOSO, 2011, p. 144); “A Gaby uma a quem dei um beijo de língua logo no início do ano, disse-me que gostava de estar comigo, que quando estava comigo era como se estivesse no estrangeiro” (CARDOSO, 2011, p. 146).

¹⁴ “Sei perfeitamente que não viviam na selva, longe de mim chamar selvagem a quem quer que seja” (CARDOSO, 2011, p. 69); “[...] as retornadas vieram todas furadas pelos pretos” (ibid., p. 111); “A puta a justificar-se, os retornados estão mais atrasados, sim, sim, devemos estar, devemos ter ficado estúpidos como os pretos [...]” (ibid., p. 140); “Estar na metrópole ainda é pior para as raparigas, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas. Se for para gozar está bem mas para namorar não, os rapazes de cá dizem que as retornadas lá andavam com os pretos.” (ibid., p. 143).

¹⁵ “[...] o Ngola é mulato e está sempre a armar-se, os mistos têm o melhor das duas raças, basta comparar um rafeiro e um cão puro” (CARDOSO, 2011, p. 104); “Mesmo que a Silvana não fosse casada não devia ter deixado que o Tobias a apertasse tanto, que as mãos do Tobias descaíssem para onde não deviam, as mãos mulatas do Tobias na Silvana que se ria atirando a cabeça para trás. Se a Silvana tivesse deixado fazer o mesmo a um branco já não estava certo mas portar-se daquela maneira com o Tobias foi ainda pior” (CARDOSO, 2011, p. 211).

redefinir. E nas convulsões, nos tempos conturbados, estamos outra vez numa espécie de adolescência do país (MARQUES, 2011, p. 30).

Fazendo coincidir, numa manobra de ventriloquismo translato, a voz do adolescente desterrado com a da nação em transe histórico – e descontados os constrangimentos nos domínios da representação narrativa e da enunciação que, a bem da verosimilhança idiomática, a autora admite se ter visto forçada a contornar¹⁶ –, Dulce Maria Cardoso autoriza, neste passo, a leitura de *O retorno* como parábola histórica, e não apenas como romance documental de intenção verista-referencial¹⁷. E, o que é mais, antecipa a ressignificação transcultural de um formato romanesco já perfeitamente codificado – o do romance de formação ou *Bildungsroman* – de que, como a partir de agora procurarei demonstrar, *O retorno* me parece consituir uma variação pós-colonial, mesmo se os vestígios do subgénero na diacronia literária portuguesa parecem ser rarefeitos¹⁸.

¹⁶ Como confessa a autora, “Neste romance foi muito bom ter pegado no Rui mas tive uma limitação: não podia utilizar muitos vocábulos porque ele não os conhecia. E não gosto nada daqueles livros em que os adolescentes saem com tiradas que nem eu aos 90 anos direi. Ele ainda por cima é de uma classe social baixa. Senti-me muitas vezes presa. As metáforas estavam proibidas, não só as mais evidentes, e mesmo as reflexões. Então tive de andar sempre a criar ações. É também assim a adolescência. É com o que está a acontecer que aprendemos. Ainda não há poder de síntese. A síntese – o pensar sobre – vem mais tarde. Isso foi um desafio enorme” (MARQUES, 2011). Em entrevista a Pedro Teixeira Neves, retoma análogo ponto de vista: o desafio era ser adolescente, era ser um rapaz, era escrever com muito pouco vocabulário, porque ele não conhecia a maior parte das palavras, era recuperar o vocabulário angolano, que eu nunca mais ouvi, que nem está nos dicionários, era um vocabulário dos brancos lá. Portanto, foi um desafio formal diferente. (NEVES, s/d., s/p.).

¹⁷ O que, em nenhuma medida, invalida o reconhecimento de que são múltiplos, no romance, os informantes contextuais e os dispositivos de historicidade que concorrem para a sua firme ancoragem referencial (v.g., entre outras, as referências às estratégias de implantação colonial, os dados relativos à cultura juvenil – música, radionovelas, televisão – e aos hábitos de sociabilidade em contexto colonial, aos organismos oficiais de apoio aos retornados). Acolhendo embora a predominante compaginação referencial do romance, parece-me que a qualificação de “sólido romance realista”, proposta por Miguel Real para *O retorno*, negligencia o *modus legendi* fundado na translação alegorizante do individual (protagonista) para o coletivo (nação), expressamente consignado pela autora: “Deste modo, *O Retorno*, pelo desenho das personagens [...], pela descrição dos espaços, pelo trabalho sobre a categoria de tempo (cristalizado em dois blocos: um em Luanda, após o 25 de Abril de 1974; outro, no Estoril em 1975/76) e pela linguagem usada (limitada ao universo conceptual do olhar de um adolescente), evidencia-se como um dos mais sólidos romances realistas publicados nos anos mais recentes [...]” (REAL, 2011, p.: 16). Subscrevo, antes, a leitura de João Bonifácio que, na sua recensão a *O retorno*, salienta precisamente a qualidade alucinatória da efabulação, em termos que me parecem absolutamente justos e incontroversos: “O que torna o romance verdadeiramente extraordinário não é o seu «realismo», é antes o seu grau alucinatório. De forma inteligente, Dulce usa como narrador o miúdo, o que lhe permite inundar a narrativa das dúvidas e dos exageros de quem conhece o «real» por intermédio do que os pais lhe ensinam” (BONIFÁCIO, s/d., s/p.). Parece-me, por outro lado, que, ao denunciar o “equivoco da História de Portugal” que o romance supostamente perpetua, e que consistiria em assacar aos “comunistas” a culpa histórica, escapou a Miguel Real a nodal função de ironia ideológica que transcorre do recurso a uma focalização intencionalmente restritiva do narrador, convertido em caixa de ressonância acrílica do argumentário do regime, tornando-o ilegitimamente sobreponível à da autora: “Porque *O Retorno* exprime a visão de um adolescente do liceu e as personagens que o rodeiam retratam fazendeiros e trabalhadores (ex-soldados) médios, as culpas históricas da situação que vive são atribuídas sempre aos “comunistas” [...], nunca ao regime do Estado Novo, que, ao arrepio do movimento europeu de descolonização, sempre recusou negociações com os movimentos de libertação das colónias. Esta é, de facto, uma grande, grande limitação à opção da autora de centrar o seu romance na descrição do universo mental e sentimental de um adolescente. Um autêntico equivoco da História de Portugal, ora metamorfoseado em literatura” (REAL, 2011, p. 16). Aliás, a contracena de Rui com outras personagens torna o romance permeável a uma pluralização inconclusiva de posicionamentos em face do processo revolucionário e subsequente descolonização, ilibando-o dessa acusação de judicação unilateral da História.

¹⁸ No estudo que dedica a *Sinais de Fogo* como romance de formação, Jorge Vaz de Carvalho refere-se, nos

Se, na sua expressão canónica, o *Bildungsroman* “representa a aprendizagem e aperfeiçoamento de um protagonista, desde a juventude ao estado adulto, através de um conjunto sucessivo de experiências vivenciais, árduo processo em que é posto à prova para que alcance certa maturidade, entendida como desenvolvimento das suas qualidades humanas, a consciência de si e do seu lugar na sociedade” (Carvalho, 2010, p. 21), parece incontroverso, tomando em consideração o processo teleológico e orgânico da sua construção e maturação identitária, que Rui constitui um verdadeiro *Bildungsheld*, cujo crescimento e transformação serão objeto de dramática aceleração, em virtude da mobilidade que a descolonização e subsequente transculturação metropolitana catalisam. Também no domínio da gramática ficcional de *O retorno*, são frequentes as opções técnico-narrativas que convencionalmente têm conformado a arquitetura ficcional do romance de formação. Detenho-me em algumas.

Antes de mais, são, assim, cronologicamente arroladas as experiências pedagógicas de que Rui constitui o ator problemático, tipicamente cindido entre a *individualidade* e a *normalidade*¹⁹. À montagem retrospectiva dos momentos-chave da sua aprendizagem subjaz uma semântica causal frequente no subgénero que faz emergir a autobiossignificação, imprimindo-lhes um sentido aposteriorístico e, por essa via, estimulando a revisitação crítica de experiências passadas.

Por outro lado, no plano da topografia ficcional, a opção reiterada por uma sintaxe da itinerância e da viagem-exílio investe de ressonância mítica o espaço africano iniciático e justapõe-lhe, em simetria decetiva, a metrópole onde verdadeiramente emerge a identidade fraturada e conflitual do protagonista. Em sintonia com um percurso formativo horizontal e numa interpelação do arquivo épico-imaginário da viagem e do descobrimento²⁰, *O retorno* tematiza, com significativa insistência, o cenário conjetural da partida da família – para o Brasil, para a América, para a Venezuela, para a África do Sul²¹ –, insinuando, através dele, o

seguintes termos, à representatividade do subgénero na literatura portuguesa: “A literatura portuguesa não participou da forma literária do *Bildungsroman* tal como surgiu e se desenvolveu na Inglaterra, em França e na Alemanha, a partir do século XVIII. Os exemplos que, por afinidades temáticas, princípios estruturantes, pintura da natureza humana, crítica moral e lição reformadora, melhor se lhe adequam são sortidas isoladas e tardias, que não constituem modos ficcionais de a nossa burguesia legitimar o poder ascendente, adquirir as competências e afirmar os seus valores, mas antes de realizar a sua crítica [...]” (CARVALHO, 2010, p. 23).

¹⁹ Como refere Jorge Vaz de Carvalho, “[...] considera Moretti o *Bildungsroman* a forma literária que, no período clássico, melhor representa, do ponto de vista estético, a síntese entre a “tensão para a *individualidade*” (a aspiração do indivíduo à autodeterminação, ao direito de realizar livremente a prerrogativa de escolher e projectar o seu destino para a felicidade pessoal) e a “tensão, oposta, para a *normalidade*” (a exigência de socialização, consciência de que tem um lugar próprio na sociedade com que deve viver consonante) que, no fim do processo, se resolvem encontrando o “orgânico equilíbrio” de complementaridade” (CARDOSO, 2010, p. 137).

²⁰ “O rio tão perto, se daqui partiram as caravelas para lá também poderei partir daqui para a América” (CARDOSO, 2011, p. 193).

²¹ “Agora o que preciso de fazer é arranjar uma maneira de irmos para a América. O destino é uma carta fechada, como diz o porteiro Queine, mas de certeza que na América é tudo mais fácil” (CARDOSO, 2011, p. 164); “Compreendia que o pai não quisesse ir para a América, deve ser difícil ganhar a vida na América sem se saber inglês, mas já não compreendo que não queira ir para o Brasil que é parecido com Angola, o Sr. Fernando escreveu uma carta do Rio de Janeiro e disse que é igualzinho a Luanda, com a água do mar quente e a chuva que nos dá vontade de dançar, uma terra abençoada como Angola era, uma terra que deixa crescer tudo o que nela se semeia” (CARDOSO, 2011, p. 243).

atavismo luso de redenção coletiva e reinvenção identitária. Ressalvo, contudo, que, no que respeita à tópica espacial do *Bildungsroman*, *O retorno* subverte a convencional orientação centrífuga do itinerário formativo, contrariando, pelo menos em parte, a condição diaspórica ou o protocolar nomadismo do herói em crescimento. Na verdade, Rui não parte em demanda, antes regressando, mesmo se, nas suas palavras, a um “sítio a que não pertence e a que nunca pertencerei” (CARDOSO, 2011, p. 172). A cenografia concentracionária do hotel funciona, por efeito de um processo de condensação sinédóquica, como objetivo correlativo do país, e até de um império já póstumo e vestigial, e não deixa de ser revelador que seja no seu emparedamento claustrofóbico que Rui irá confrontar-se, de modo indelevelmente transformador, com uma pedagogia da perda e do trauma.²²

A polarização predominantemente autodiegética do relato, aliás comum às concretizações paradigmáticas do subgênero, revela-se instrumental na exploração da coincidência ou descaso entre a mundivisão deste narrador não-fidedigno e a do autor implicado que expressamente se demarca do seu acriticismo ou da sua leitura maniqueísta do real, isto é, de “um mundo visto com a inocência de um olhar daltônico, que mais não sabia distinguir que apenas o branco e o preto” (NEVES, s/d., s/p.). Constituindo um leitor atento, mas inevitavelmente imaturo, desta nação-nau em deriva, filtro quantitativo e qualitativo da informação diegética disponibilizada, a hermenêutica rudimentar de Rui terá que ser corrigida ou matizada pelo distanciamento ironicamente ambíguo de um leitor crítico e cooperante. Sem nunca comprometer a ciência do mundo precária do protagonista, a pluralização polifônica dos discursos ideológicos em torno da nação-a-vir abre o relato ao aleatório do curso histórico e aceita como insanáveis as suas contradições. Assim, “para o pai os soldados portugueses são uns traidores reles mas para o tio Zé, são antifascistas e anticolonialistas” (CARDOSO, 2011, p. 12). Justapondo, em colagem judicativamente neutra, o fervor revolucionário e a nostalgia neocolonialista, *O retorno* encena o desconcertante impasse entre o hino e o epicédio perante um império extinto, bipolaridade personificada nas figuras emblemáticas do Pacaça (“[...] hoje morreu-me a minha terra, hoje tornei-me um desterrado” (CARDOSO, 2011, p. 153) e do João Comunista (“[...] aquelas terras não nos pertenciam, é justo que tornem aos que foram roubados [...])” (CARDOSO, 2011, p. 154).

Tal como sublinha Gregory Castle, aludindo à tradição do *Bildungsroman* de filiação modernista, também *O retorno* documenta a “emergência de novas concepções de autoformação relacionadas com evasão e resistência à socialização, com esferas sociais desarmoniosas, ou com processos de formação da identidade híbridos, ambivalentes, por vezes traumáticos” (apud CARVALHO, 2010, p. 152-153). A ficcionalização de cenários de aprendizagem traumática, frequentemente consubstanciada num *ethos* do desencanto ou da

²² Como salienta Pedro Teixeira Neves, “O hotel torna-se, de certo modo, uma personagem em si mesma: o Império reduzido à sua condição real, repleto dos seus despojos, prestes a auto-consumir-se numa vertigem de ressentimento, raiva e justa tristeza” (NEVES, s/d., s/p.). Sobre a recorrente homologia metafórica hotel-nação, cf. os passos seguintes: “Aqui no hotel há regras que têm de ser cumpridas, sem regras não nos entendemos, é só isso que quero dizer, seja num hotel seja num país”. (Cardoso, 2011: 69); “A metrópole tem de ser como este hotel que até no elevador tem uma banquetta forrada a veludo. Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola, Portugal não é um país pequeno, é um império do Minho a Timor”. (ibid., 83).

resistência, constitui aliás, como argumenta Ericka Hoagland, um dos vetores distintivos do *Bildungsroman* nas suas glosas pós-coloniais²³ mais politizadas, aproximando-o, em função de um diálogo essencialmente assimétrico e disjuntivo entre o sujeito e o mundo, com o “romance de desistência”, nos termos em que foi teorizado por G. Lukács²⁴. Ora, a orientação matricialmente burguesa, eurocêntrica, imperialista e patriarcal do *Bildungsroman*, designadamente na sua expressão germânica setecentista mais canónica²⁵, não obsteu à sua apropriação recontextualizadora por parte de inúmeros autores pós-coloniais que optaram por submetê-lo a um processo de transculturação genológica de importantes repercussões. Este *aggiornamento* pós-colonial da modalidade impõe, regra geral, uma reformulação crítica do conceito de *Bildung* em função de questões atinentes à identidade do herói – cor ou género sexual, por exemplo –, nas quais se faz radicar a sua consubstancial inconformidade à doxa social. Deste modo, na recuperação do *Bildungsroman* pelos autores pós-coloniais torna-se patente o desejo de nele incorporar o arquivo imperial para mais eficazmente proceder à sua desfuncionalização ou sabotagem (HOAGLAND, 2006, p. 40). Torna-se, assim, manifesta, nesta variante do romance de aprendizagem, uma tematização, em *basso continuo*, das cruciais postulações histórico-epistemológicas formuladas pelos teóricos da pós-colonialidade, entre elas a da articulação discursiva do poder, a da estereotipia e fantasmagorização do Outro, a da emergência de identidades híbridas e liminares, a da diáspora transculturante e consequente instituição de um entrelugar ou terceiro espaço. No *Bildungsroman* pós-colonial, em síntese,

[...] o protagonista tem que experienciar uma qualquer forma de “fluxo identitário” que pode ser atribuível à dissolução dos laços com a tribo ou comunidade, à exclusão da cultura dominante ou ao conflito entre o desejo individual e as expectativas ou exigências familiares e culturais; o texto tem que tornar evidente um *ethos* reflexivo, propondo uma tentativa de resposta para questões relacionadas com a pertença, a afiliação e a responsabilidade, assim como com a culpabilidade e escolha pessoais, encontrando-se todas elas em estreita relação com as modalidades de crescimento e desenvolvimento que ocorrem ou não; e, como o *Bildungsroman* pós-colonial frequentemente participa da tradição da literatura de resistência, os textos devem veicular uma crítica das normas e expectativas sociais que conformam a consciência do eu (HOAGLAND, 2006, p. 10-11 - tradução minha).

²³ Salienta a autora que “the presence of trauma also serves as a sharp demarcation between the *Bildungsroman* and the postcolonial *Bildungsroman*”, acrescentando ainda: “The epistemological violence of cultural genocide, missions and their schools, and imperialist propaganda which sought to erase «native» forms of knowledge and beliefs has been the most long-standing and subtle form of trauma experienced by the colonized peoples of the world” (HOAGLAND, 2006, p. 47).

²⁴ Como sintetiza Tobias Boes, “for Lukács, the disillusionment plot is characterized by an essential disjuncture of Self and world, in which the prosaic and materialist world ultimately proves to be unaccommodating to the poetic ideals of the protagonist. The *Bildungsroman*, by contrast, is defined by the happy resolution of poetic ideal and prosaic reality” (BOES, 2006, p. 239).

²⁵ “The traditional *Bildungsroman*, specifically in its white, male, heterosexual, middle-class articulation, presupposes a sovereign subject, a protagonist who has been marginalized, and retains an inherent sense of self. Most importantly, he retains the right throughout his journey to determine what he does and what happens to him, even when he is at his most vulnerable” (HOAGLAND, 2006, p. 32).

Não me deterei na clarificação da inequívoca pertinência destas reflexões para o caso, ainda assim a vários títulos singular, do herói do romance de Dulce Maria Cardoso. Anoto apenas que a complexificação do paradigma genológico apresentado defluiu, no caso de *O retorno*, tanto da inversão do sentido diaspórico do herói, trasladado para uma pátria engendrada *in mente* que, paradoxalmente, não está disponível para acolhê-lo, como da posição culturalmente excêntrica que, em ambiente metropolitano, o aparenta ao subalterno em contexto colonial. O romance de Dulce Maria Cardoso constitui, portanto, um exemplar “*Bildungsroman* em trânsito” ou um “*Bildungsroman* diaspórico”²⁶, fazendo uso da especificação tipológica proposta por Ericka Hoagland.

No caso de Rui, o fluxo identitário assume contornos de verdadeiro *a priori* ontológico: adolescente em jornada de formação e (auto)descoberta, a sua compulsão inquisitiva e o seu monolitismo axiológico – ele próprio emissário da Lei do Pai, repisando, com fervorosa convicção uma leitura deformante do mundo de que é porta-voz acrítico – traduzem-se, no romance, numa precarização de todas as expressões do discurso essencialista. Com efeito, a sua mais do que duvidosa idoneidade narrativa não deixa nunca perder de vista a natureza inquinada da sua semiologia do real. Nesse sentido, *O retorno* desautomatiza os pares antinômicos que sustentavam o discurso do regime e a relação colonial, fissurando todas as diferenças de base rática²⁷, de género ou de orientação sexual (preto/branco; angolano/português; masculino/feminino; heterossexual/homossexual), assim participando da dinâmica revisionista e reparadora que, quase sempre, tonaliza o programa pragmático-narrativo do *Bildungsroman* pós-colonial, cujo herói denuncia, pela pulverização de pontos de vista alternativos ou pela multiplicação de versões discordes, o embuste da grande narrativa da História²⁸. O romance pretende-se, assim, uma ficção retificativa que visa sustentar a erosão

²⁶ “[...] the effect of physical displacement, being uprooted, in transit, and the tension between the promise of the «homeland» and the fact of diaspora, presents yet another avenue through which the postcolonial *Bildungsroman* may be explored. [...] the protagonist of the «*Bildungsroman* in transit», or the «diasporic *Bildungsroman*» is also caught between two homes, and by extension, two potential selves” (HOAGLAND, 2006, p. 258).

²⁷ São múltiplas as instâncias em que Rui endossa acriticamente um discurso de orientação racista que ecoa a estereotipia que legitimava doutrinariamente a visão desqualificante do negro, não sendo raro que este lhe seja veiculado por via paterna: “[...] o problema é que eles não têm cabeça, eles são os pretos, os que conhecemos e os que não conhecemos. Os pretos. A não ser que se queira explicar o que são, aí é o preto, o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é arrogante, se caminham de cabeça baixa é só para não olharem para nós, o preto é burro, não entendem o que se lhes diz, o preto é abusador, se lhe damos a mão querem logo o braço, o preto é ingrato, por muito que lhes façamos nunca estão contentes, podia-se estar horas a falar do preto mas os brancos não gostavam de perder tempo com isso, bastava dizer, é preto e já se sabe do que a casa gasta” (CARDOSO, 2011, p. 25); “É fácil mandar nos nossos pensamentos mas não podemos mandar nos pensamentos dos outros e tenho a certeza que a mãe está a pensar, há pretos capazes de tudo, eles não são como nós, há histórias de brancos que foram apanhados pelos pretos [...]” (ibid., p. 90); “Para a mãe os pretos eram todos turras, mesmo os que trabalhavam para o pai” (ibid., p. 232). É, não obstante, o próprio Rui quem atenua esta simplificação pelo estereótipo, ressaltando que “O Zezé preto gostava de nós. A lavadeira Belmira também. Os de cá têm razão quando dizem que os pretos não gostavam de nós, os pretos gostavam de nós e queriam que ficássemos lá, foram os de cá eu os mandaram expulsar-nos de lá” (ibid., p. 232).

²⁸ Como salienta Ericka Hoagland, “not surprisingly, then, the postcolonial *Bildungsroman* often assumes an offensive posture regarding «History». Like other postcolonial literature and theories, the postcolonial *Bildungsroman* may challenge the dangerous suppositions upon which the historical record rests, the most problematic of which posits «History» as a single, linear narrative, rather than a collection of «histories» which

do tempo e a desmemória: “Insistimos em pormenores insignificantes porque já começámos a esquecer-nos” (CARDOSO, 2011, p. 08).

A centralidade acordada, no discurso do narrador adolescente, à diferença sexual e à prescrição normativa de papéis de género, bem como a intransigente condenação, a propósito da relação homoerótica interracial do tio Zé, de qualquer desvio ao cânone heteronormativo não me parecem, assim, indicações diegéticas laterais. Por um lado, é evidente que a maturação erótica é, também na tradição clássica do subgénero, componente indeligiável da *Bildung* do protagonista, mas, por outro, a irreprimível ansiedade sexual de Rui é atribuível à “regulação micropolítica” do corpo e da sexualidade impulsionada pela retórica fascista. (GROZ *apud* ORNELAS, 2002, p. 71)²⁹. Depois da enfática atestação de que “eu e o pai pertencemos ao mesmo clube” (CARDOSO, 2011, p. 27), Rui apresenta o elenco de protocolos reguladores da convivialidade homosocial, como “os homens não se querem bonitos” (ibid., p. 39), “um homem não chora” (ibid., p. 40), “çoçar é coisa de raparigas” (ibid., p. 42), “os rapazes têm que fazer porcarias” (ibid., p. 121), “é preciso ter namorada para os outros saberem que não somos maricas” (ibid., p. 206) ou “ser doce não é coisa de homem” (ibid., p. 229). Ora, se é lícito reconhecer uma homologia entre virilização do corpo e da nação, não deixa de revelar-se deslocadamente extemporânea, no discurso deste jovem narrador, a apologia quase fetichista de um ideal de hipermasculinidade numa nação em escombros e figurativamente emasculada.

Tem sido salientado o modo como, na economia simbólica da narrativa de aprendizagem pós-colonial, a linguagem – na sua dupla vertente de perda e resgate de poder nominativo, dispositivo de dominação ou resistência – se institui como tropo multivalente³⁰. Em *O retorno*, a *Koiné* mestiça do narrador, contaminada de múltiplos angolanismos decalcados sobretudo do quimbundo, configura uma interlíngua que materializa o entrelugar identitário em que se encontra posicionado o protagonista. Com efeito, enquanto comunidade interpretativa, os retornados refundam uma língua híbrida, simultaneamente estigma³¹ e insígnia, que,

offer alternative visions, versions, and voices. Where the *Bildungsroman* emerges from that one which has privileged and continues to privilege, Western point of view, the postcolonial *Bildungsroman* can represent any number of various histories, and in turn, multiple values which are usually in direct conflict with the values upholding «History» [...] For the postcolonial *Bildungsroman* protagonist, the «truths» of history are perceived as lies [...]; to accept these lies as truths would effectively arrest the protagonist’s formation because these truths negate «other» histories and values central to the identity of the postcolonial protagonist» (HOAGLAND, 2006, p. 44-45).

²⁹ Como refere José Ornelas, “the body as a political space where virility, strength and health could be inscribed was a hallmark of fascist rhetoric. There was a strong correlation between a virilized body and a virilized nation. However, this virility must not be confused with sexuality or eroticism. Only natural and healthy sexual acts were accepted by fascist rhetoric [...] The cultural evaluation of corporeality present in fascist discourse was very much based on hierarchical, epistemological and ontological categories that guaranteed the superiority of the male body over the female body. In reality, the realm of fascist imagination associated woman and the fluidity of her body «with all that might threaten to deluge or flood the boundaries of the male ego» (Theweleit, XVII). Therefore, it repudiated femininity in all its sexual and erotic manifestations”. (ORNELAS, 2002, p. 67-69).

³⁰ “A recurrent trope in postcolonial *Bildungsroman* involves language and naming, including language loss and reclamation, language as point of access or site of exclusion, as well as naming as a form of domination and resistance” (HOAGLAND, 2006, p. 56).

³¹ A adoção estratégica dos usos linguísticos metropolitanos configura, como tão insistentemente tem lembrado a teorização pós-colonial, uma poderosa estratégia de mimetismo (*mimicry*), na aceção que H. Bhabha atribui

contudo, revela a sua insuficiência designativa quando se trata de nomear realidades metropolitanas sem paralelo referencial no contexto angolano de origem³².

A inscrição de *O retorno* na genealogia do romance de formação pós-colonial torna, naturalmente, forçosa a ponderação do saldo maturacional do protagonista. Se, no *Bildungsroman* clássico, a coação social normativa prescrevia a conformação acomodatória do sujeito, quem muda, no romance de Dulce Maria Cardoso, é também o mundo e o sujeito com ele. Num ensaio inconcluso sobre o romance de formação, M. Bakhtine expende algumas reflexões que, nesta ocasião, me interessa recuperar, a propósito daquela que considera constituir a sua modalidade realista:

O homem se forma *ao mesmo tempo* que o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. É precisamente a formação do novo homem que está em questão. [...] São justamente os *fundamentos* da vida que estão mudando e compete ao homem mudar junto com eles [...] (BAKHTIN, 1992, p. 240).

Ora, acercando-se já do epílogo da narrativa, a consciência deste *perpetuum mobile* que subjaz ao devir do mundo e do sujeito é explicitamente enunciada por Rui:

Se calhar não é a metrópole que muda e as pessoas mudam estejam onde estiverem, se calhar o que parece mudança não é mudança [...]. Se calhar sou eu que vejo mudança onde na verdade não há mudança nenhuma, se calhar sou eu que invento mistério onde não há mistério nenhum, se calhar a mudança não existe e vamo-nos só mostrando de maneiras diferentes. Eu não sinto que mudei mas tenho a certeza que se a mãe que usava o pó azul nos olhos me visse agora aqui ia dizer, não pareces tu. E não havia de ser só por causa de a barba ter crescido³³. (CARDOSO, 2011, p. 262).

Apresso-me a sublinhar que não leio, neste passo, o otimismo teleológico, inseparável da noção clássica de *Bildung*, porquanto ela me parece aqui irreparavelmente comprometida pela trajetória ambígua do protagonista que, no decurso da sua aprendizagem adaptativa, se vê forçado a abandonar a integridade ética e a moderar a sua coragem confrontacional, trocando-as pela convivência socializada com uma ordem do mundo que, na abertura do romance, firmemente repudiava. Talvez assim se deva entender a admissão estranhamente

ao termo. Vd., a este respeito, o passo seguinte: “A minha irmã a achar que pode não ser retornada apesar das roupas grandes, da pele ainda queimada pelo sol de lá, desse rir sem medo que os lábios sangrem, um sorriso bonito, a minha irmã a fingir que não é retornada, a dizer pequeno-almoço, frigorífico, autocarro, furos, em vez de matabicho, geleira, machimbombo, borlas, a minha irmã a não querer ser retornada e quando acorda, hoje sonhei que estava a comer pitangas, a minha irmã tão triste que já nem discute comigo nem me chama estúpido” (CARDOSO, 2011, p. 150).

³² “A mãe diz que são frieiras, não conhecia a palavra, também não conhecia cieiro, que é quando os lábios se cortam e começam a sangrar quando nos rimos” (CARDOSO, 2011, p. 142); “No sítio das roupa deram umas botas parecidas à minha irmã, chama-se galochas, é outra palavra nova da metrópole [...]” (ibid., p. 170).

³³ Note-se que este passo reenvia anaforicamente para outro anterior de que vem a constituir a retoma retificativa: “Não sei como a metrópole pode mudar tanto as pessoas. Ensinaram-nos tantas coisas sobre a metrópole, os rios, as linhas de caminho-de-ferro e só não nos ensinaram o mais importante, que a metrópole muda as pessoas” (CARDOSO, 2011, p. 192).

complacente de Rui, quase no remate da narrativa: «Este verão fui à praia e já não achei a água tão gelada, talvez no verão que vem ainda a ache menos gelada. [...] o ladrão do corpo habitua-se a tudo» (CARDOSO, 2011, p. 237)³⁴. A aprendizagem da conformação – ou, mais rigorosamente, a desaprendizagem³⁵ que redunde no compromisso reconciliatório – parece, no caso de uma narrativa de aculturação pós-colonial como *O retorno*, indiciar que a reinvenção do lugar ontológico do retornado não se faz senão à custa de uma penalizante elisão da memória e de uma experiência traumática de rasura de todas as referências identitárias³⁶.

Como bem reconheceu Dulce Maria Cardoso, *O retorno* é tanto a narrativa de aprendizagem de Rui e da sua entrada iniciática na vida adulta, como a da aprendizagem do Portugal pós-democrático que, no rescaldo de uma abrupta amputação imaginária, deixou de reconhecer-se na imagem obsoleta da nação imperial e se redescobre como «*jangada de pedra* à deriva, onde é intolerável *ficar*, pois, cada personagem perdeu o seu lugar de pertença e vive apenas o naufrágio de si mesma» (MAGALHÃES, 2002, p. 211), demonstrando como as fábulas de crescimento e maturação do herói podem funcionar, no âmbito do *Bildungsroman* pós-colonial, como ficções emancipatórias da nação.

Ficção de catarse e memória, o *disclaimer* que se lê na pós-epígrafe que encerra *O retorno* – «Las cosas que se mueren/ no se deben tocar»³⁷ – parece, algo paradoxalmente, sinalizar um cauteloso recuo e, em última análise, a denegação do próprio ato narrativo. Contudo, os presumíveis riscos desta escrita-exumação dissipam-se quando a alternativa a esta dolorosa arqueologia é a desmemória³⁸. É, portanto, contra a imoral insalubridade do silêncio que se abate sobre o que morreu que se ergue a voz inscricional de Rui, lembrando que “eu estive aqui” (CARDOSO, 2011, p. 267).

³⁴ Já anteriormente o clima da metrópole tinha sido objeto de reapreciação benévola: “Não gosto do frio da metrópole mas gosto da mudança das estações, lá só havia o cacimbo e as chuvas e mesmo assim era quase igual. Aqui não, está sempre tudo a mudar. O mar do outono é mais assustador do que as calemas, as ondas dobram-se escuras e pesadas sobre si mesmas, arrastam limos, conchas partidas, pedaços de madeira, a espuma suja vai de rojo pela areia, galga o paredão e chega ao asfalto. É assustador o mar fora do sítio. E o sol de outono é mais dourado” (CARDOSO, 2011, p. 165).

³⁵ “Indeed, the postcolonial *Bildungsroman* protagonist’s formation often entails a kind of «unlearning» in which the ways and knowledge of the colonizer and the neocolonial elite who are presented as role models and authority figures, are evaluated, dissected and finally rejected. [...] The unlearning process may be viewed as an «un-Bildung» process by which the characteristic lessons of the traditional *Bildung* experience are exposed, questioned, and removed from the text. Rather than view «un-Bildung» as maturity in reverse, however, it should be seen as an important step for the postcolonial protagonist’s maturation process” (HOAGLAND, 2006, p. 46).

³⁶ “For some protagonists, then, formation literally means life or death; if protagonists choose life by assimilation, they are also choosing cultural death by assimilation as well. The protagonist is inevitably traumatized by whichever course of (in)action he/she takes, and trauma itself – whether physical, sexual, psychological, or epistemological – is often an integral part of the formation process” (HOAGLAND, 2006, p. 47).

³⁷ Uma variante desta pós-epígrafe é glosada no decurso da narrativa, em conjugação com o símbolo da perecibilidade das rosas que a mãe esmeradamente cultivava em Angola: “Será que a nossa pitangueira continua a dar pitangas, a mãe diz que tem a certeza que as roseiras morreram de tristeza, que perderam as pétalas uma a uma até ficarem com o coração à mostra. Nunca nos deixava tocar nas rosas, as coisas que morrem não se devem tocar, a mãe sempre disse coisas esquisitas” (CARDOSO, 2011, p. 150).

³⁸ “[...] o pior de ter perdido tudo não é estar aqui, se não aproveitamos esta oportunidade o pior vai ser a velhice que aí vem, os anos em que já não haverá IARN e em que todos se esquecerão de nós.” (CARDOSO, 2011: 241).

PEREIRA, P. A. "I Was Here": The Post-Colonial *Bildungsroman* of Dulce Maria Cardoso. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 86– 102, 2016.

Referências

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAUMAN, Z. *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

BOES, T. Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends. *Literature Compass*, 3/2, 2006, p. 230-243. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1741-4113.2006.00303.x/full>>. Acesso em: 18 mai. 2012.

BONIFÁCIO, J. No panteão dos escritores maiores. *Ípsilon*. s/d. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/critica.aspx?id=294668>>. Acesso em 14 jul. 2012.

CARDOSO, D. M. *O retorno*. Lisboa: Tinta-da-China, 2011.

CARVALHO, J. V.. *Jorge de Sena: Sinais de Fogo como romance de formação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HOAGLAND, E. A. *Postcolonializing the Bildungsroman: A Study of the Evolution of a Genre*. Indiana: Purdue University (dissertação de doutoramento). 2006. Disponível em: <<http://docs.lib.purdue.edu/dissertations/AI3232187/>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

MAGALHÃES, I. I. A. Narrativas da Guerra Colonial: Imagens Fragmentadas da Nação. In *Capelas Imperfeitas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002. p. 161-221.

MARQUES, C. V. Dulce Maria Cardoso. Brincar um pouco a Deus. *Revista Ler*, Lisboa, n.106, p. 27-33; 87, out./2011.

NEVES, P. T. Dulce Maria Cardoso – uma entrevista a propósito de «O retorno». s/d. Disponível em: <<http://pedroteixeiraneves.wordpress.com/2011/10/12/dulce-maria-cardoso-uma-entrevista-a-proposito-de-%C2%ABo-retorno%C2%BB/>>. Acesso em: 17 set. 2012.

ORNELAS, J. N. The Fascist Body in Contemporary Portuguese Narrative. *Luso-Brazilian Review*, XXXIX.2, p. 65-77, 2002. Disponível em: <<http://lbr.uwpress.org/content/39/2/65.full.pdf+html>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

PACHECO, F. A. Por estes matos. In: _____. *A Musa Irregular*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 62.

REAL, M. Os equívocos da história. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 16, s/p., dez./2011.

RIBEIRO, M. C. Percursos africanos: a Guerra Colonial na literatura pós-25 de Abril. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 1, p. 125-149, 1998. Disponível em: <http://www.academia.edu/8872368/Percursos_africanos_a_Guerra_Colonial_na_literatura_p%C3%B3s-25_de_Abril>. Acesso em: 14 fev. 2016.

_____. *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

_____. O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura portuguesa contemporânea. In: BRUGIONI, E. et. al. (Org.). *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-Colonialidade*. Braga: Edições Húmus, 2012. p. 89-99.

VELASCO, S. A escrita da ruína de Dulce Maria Cardoso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 abr. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/04/07/a-escrita-da-ruina-de-dulce-maria-cardoso-439398.asp>>. Acesso em 18 mar. 2016.

Recebido em: 28/04/2016

Aceito em: 15/05/2016

Anzaldúa e Gómez-Peña: duas diferentes expressões da subjetividade nas moventes fronteiras pós-modernas

GISÉLE MANGANELLI FERNANDES*
MARIA JOSÉ TEREZINHA MALVEZZI**

RESUMO: Este artigo discute *The New World Border* (1996), de Guillermo Gómez-Peña, e *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1999), de Gloria Anzaldúa, visando enfatizar as diferentes subjetividades dos chicanos presentes nas obras. O estudo propõe uma interação entre performance e linguagem literária, a fim de destacar a força de vozes outrora silenciadas e agora condutoras de ideias com a pluralidade da arte pós-moderna. Os discursos desses autores abrem perspectivas para a produção de novas formas artísticas escritas em verso e em prosa, em inglês e em espanhol. Essas narrativas desafiadoras evidenciam a ruptura de fronteiras não apenas físicas, mas também de gêneros literários. Este trabalho aborda a importância da Literatura Chicana na vida cultural dos Estados Unidos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Chicana; Guillermo Gómez-Peña; Gloria Anzaldúa; Subjetividades.

ABSTRACT: This is a discussion of *The New World Border* (1996), by Guillermo Gómez-Peña, and *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1999), by Gloria Anzaldúa, whose aim is to emphasize the different Chicano subjectivities shown in the two texts. The study proposes an interaction between performance and literary language, in order to highlight the power of voices silenced in the past and now conveyors of ideas with the plurality of postmodern art. Gómez-Peña's and Anzaldúa's discourses open perspectives to the production of new artistic forms written in verse and prose, in English and in Spanish. These challenging narratives reveal the rupture of not only physical borders but also that of literary genres. This work addresses the importance of the literature produced by Chicanos to American cultural life.

KEYWORDS: Chicano Literature; Guillermo Gómez-Peña; Gloria Anzaldúa; Subjectivities.

* Docente do Departamento de Letras Modernas–Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas–Rua Cristóvão Colombo, 2265–15054-000 – São José do Rio Preto–SP–Brasil. E-mail: gisele.manganelli.fernandes@gmail.com

** Pós-Doutoranda junto ao Departamento de Letras Modernas–Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas–Rua Cristóvão Colombo, 2265–15054-000–São José do Rio Preto–SP–Brasil. E-mail: majotema@yahoo.com.br

O interesse suscitado pela iniciativa de autores chicanos em narrar sobre o “nascimento” da própria etnia assim como *contar* a respeito de seus interesses político-culturais, perturbadores da ordem pré-estabelecida, tem resultado em numerosos estudos representando manifestações ditas *diferentes*, um refinamento implícito na cultura para originar a polêmica questão sobre o que é “*ser chicano*”. A experiência vivida por esses sujeitos estabelecidos na fronteira entre o México e os Estados Unidos revela o conjunto das percepções, imagens e analogias parecidas com o realismo verificável da vida cotidiana permeada pelo papel coletivo de olhar para a *mistura* enunciada aí, e descrever junto ao poder hegemônico das últimas décadas seu espaço de manifestação.

As condições a que têm sido submetidos, muitas vezes fazem-nos questionarem-se a respeito de “*quem sou?*” / “*quem somos?*”, hipótese de uma cartografia condenada a percorrer um longo caminho, ou até mesmo ser configurada como uma marca sem resposta, quiçá, uma pergunta condenada à possibilidade ideológica de um narrador que precisa “contar para não morrer” (FOUCAULT, 2001).

As obras literárias *The New World Border* (1996), e *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1999), dos escritores chicanos Guillermo Gómez-Peña e Gloria Anzaldúa, respectivamente, sustentam a discussão acima pelo fato de trazerem a nosso conhecimento as profundas transformações representativas da nova sociedade chicana. Os autores utilizam um suporte narrativo fora dos padrões clássicos da literatura por apresentarem um paradigma alusivo a dois sistemas sócio-culturais manifestos no princípio dominador/dominado, perturbador/perturbado, presentes nos Estados Unidos da América e no país da fronteira, o México.

A fim de lutar pela própria hegemonia, o “povo chicano” tem sido identificado como aquele de origem mexicana representado pela luta em expressar sua “voz” e também por aquele inscrito nos embates da(s) fronteira(s), comprometido com as múltiplas contradições formadas pela sua história. Narrada desde os anos de 1848 – o ponto de partida de profundas transformações culminando com o Tratado de Guadalupe Hidalgo – essa alteridade simboliza as invasões impostas pelos espanhóis e mais tarde pelos anglo-americanos no lugar de origem, o Aztlán. O resultado advindo dessa conquista fez surgir os da *outra raça*, os *diferentes*, uma disposição para a desconfiança sempre crescente, articulada entre (des)semelhanças culturais assumidas pelos dois países.

Esse paradigma opera com um grande número de relatos catalisador das temáticas entre passado e presente na formação da subjetividade chicana. Para além das marcas deixadas por teóricos e críticos a esse respeito, as complexas diferenças de identidades, ora incluindo, ora excluindo a etnia do sistema contemporâneo, mostra-nos o espaço para discutirmos uma história na perspectiva da instantaneidade temporal, ou seja, o sujeito chicano emerge ora aqui, ora acolá, para narrar sobre si mesmo. Instigados pelas posições discursivas de gênero, raça, gerações, local, localidade e tantas outras a fim de fazer valer suas “características raciais”, Anzaldúa e Gómez-Peña escrevem em inglês e espanhol, em prosa e em verso, relacionando o homem ao mundo, o homem a seus fantasmas, o homem a seus complexos pensamentos.

As histórias de resistência do povo chicano frente às mudanças do dia-a-dia demonstram

a força dos mecanismos de exploração aplicadas pelo homem branco ao mestiço subjugado, rumo a uma conquista marcada pelo quase apagamento das maneiras de ser da mestiçagem. O ponto de vista marcante é a transformação das práticas de poder em inevitáveis “verdades”, representativas do poder centralizador de uma sociedade machista e patriarcal estabelecidas pelo país hegemônico do lado de lá, figurativização sêmica de um discurso posicionado pelo objetivo de monopolizar o suposto adversário.

A força de perguntarmos-nos a respeito dessas questões corrobora o nascimento das histórias acerca dos chicanos eles mesmos, necessidade essa vinda na esteira da vitimização social sofrida por todos. O acesso ao poder político e sócio-cultural tem-lhes sido negado, representando a soma do desrespeito a eles imputado. Uma maneira de tirar-lhes o direito de expressão é relatada como exploração dos momentos de transformação histórica, empiricidade que deveria ter bastado para indicar a relação entre instigador e aquele que sofre opressão.

Produziu-se a partir daí uma dificuldade institucionalizada, um processo enunciatário expresso em esquemas de enfrentamento formulando opiniões públicas contra tudo o que é de direito de sujeitos oprimidos pronunciarem-se. Se considerarmos o terreno da hierarquia racial ou até mesmo a mistura de raças, questões estas com as quais o povo chicano está engajado, naturalmente reivindicaremos explicações a respeito do colonialismo e da dominação do colonizador sobre o colonizado. A esse respeito podemos ler o seguinte trecho citado por Anzaldúa,

No início do século XVI, os espanhóis e Hernán Cortés invadiram o México e, com a ajuda de tribos que os astecas tinham subjugado, conquistaram-no. [...] Por volta de 1650, restavam apenas um milhão e quinhentos mil índios puro sangue. [...] *Em 1521 nasceu uma nova raça, o mestiço, o mexicano* (pessoas de sangue indígena misturado ao sangue espanhol), uma raça que nunca tinha existido antes. Chicanos, os Mexicano-americanos, são os descendentes desses primeiros acasalamentos. (ANZALDÚA, 1999, p. 27)¹

Como podemos observar, essa condição de subjugado efetivamente demonstra o projeto narrativo emergente apresentado por Anzaldúa e Gómez-Peña nesse espaço de “entre lugar” (BHABHA, 1998), incorporando significados determinantes da experimentação vivida, energia inquieta vinda da voz chicana do “contar para não morrer”. O sonho de uma realidade para estabelecer-se o *ser chicano* tem exigido a produção de uma liberdade em *dizer o que trago comigo* para poder *narrar, e narrar, e narrar*.

Reconhecemos no discurso de Anzaldúa o expressar-se por meio de um critério provocativo e, ao mesmo tempo, a marca da transposição dos limites simultâneos de qualquer movimento narrativo. É milenar a tarefa humana de repetir aos outros mortais os

¹ No original: “At the beginning of the 16th century, the Spaniards and Hernán Cortés invaded Mexico and, with the help of tribes that the Aztecs had subjugated, conquered it. [...] By 1650, only one-and-a-half-million pure-blooded Indians remained. [...] *En 1521 nació una nueva raza, el mestizo, el mexicano* (people of mixed Indian and Spanish blood), a race that had never existed before. Chicanos, Mexican-Americans, are the offspring of those first matings” (ANZALDÚA, 1999, p. 27).

feitos heroicos e os infortúnios para que todos possam compartilhar os causos uns com os outros e continuar vivendo. O esconde-esconde das histórias encontra uma possibilidade infinita do presente vazio necessitando ser preenchido por um novo momento. De acordo com Foucault,

É possível, como diz Homero, que os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles pudessem contá-los e que nesta possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial: é bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua proeminência na memória dos homens cavem no ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala. (FOUCAULT, 2001, p. 47).

Nesse sentido, por trás do que parece ser simples histórias recorrentes da metalinguagem, emoldura-se uma estrutura envolvendo papéis fundamentais da cultura branca anglo-americana, e uma outra configurando lugares míticos emblemáticos da cultura chicana, esta última dando-nos a impressão de precisar voltar ao tempo para poder ter uma visão profética de épocas futuras.

De fato, a partir dessa camada, preencher o espaço silencioso, quase vazio deixado pela cultura chicana, é símbolo revelador do poder colonial cuja trama tece a face do espelho para nos dar a conhecer duas culturas engajadas em deter as imagens de revelação da realidade: a cultura chicana dominada, e a cultura anglo-americana dominadora. A primeira confirmando o espessamento emblemático para significar “sua voz” e a segunda, assegurando o poder hegemônico, conhecida como o obstinado desbravador do mundo pós-moderno, presença da autoridade estabelecida por meio do exercício da exclusão.

Em *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa (1999), os sete capítulos compondo a obra dizem respeito à formação da *Raza*² narrados em forma de testemunho, biografia, ou como ela mesma denomina “auto-história”.

No primeiro capítulo “The Homeland, Aztlán – *El otro Mexico*” (p. 23-36), é destacado a *herida abierta* formada “na fronteira” entre o México e os Estados Unidos em consequência da condição de escravos e da colonização sofrida pelos mexicanos quando os espanhóis, Hernán Cortez, e mais tarde os anglo-americanos invadiram o México. O processo de invasão e dominação faz nascer a “raça misturada”, a “nova raça”, resultado da violação dos direitos e das leis centenárias dos indígenas daquela região.

Surge, nesse momento, as estruturas do que Anzaldúa denominou de “convergência”, “uma cultura de choque, uma cultura de fronteira, um terceiro país, um país fechado”³ (p. 33). O “corpo mestiço” herdado desse contágio produz a tensão, sempre crescente, dos acontecimentos históricos e culturais descritos como privação de subsistência, reorganização

² Segundo Malvezzi, “A opressão que os chicanos sofreram, hoje reflete-se em um outro “estado” de coisas identificado como a nova *Raza*. Efetivamente, a expressão “*Raza*” dá a entender a correlação, na cultura chicana, entre domínios de saber, determinados tipos de normatividade, assim como formas de subjetividades que os identifica como outra linguagem, independente do sujeito que fala. As obras escapam da única história autêntica, e apontam para verdades plurais”. (2010, p. 26)

³ “convergence”, a shock culture, a border culture, a third country, a closed country” (ANZALDÚA, p. 33).

de pertencimento das terras a seus novos donos e a subtração das mesmas pelos estrangeiros, a desonra religiosa articulando a “diferença” dos costumes.

Por meio dessas colocações, podemos contemplar ambos os sistemas – o de “lá” e o de “cá” – carecerem de uma nova posição de valores de referência, isto é, são dois lados de uma mesma realidade, a coletivização da vida. Viver em grupo na sociedade pós-moderna é ter uma memória coletiva, simulacro de uma armadilha onde se embaraçam o “eu” e o “outro”, enquadrada de maneira “atemporal” aos pré-dados subjetivos.

Em “Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan” (p. 37-45), percebemos o pânico instalado no narrador dessas histórias ao tentar impor sua “voz” para manter-se vivo e continuar a busca pela referência nativa a fim de fazer-se compreendido, e ainda demonstrar seu propósito em sugerir o sentimento de ser “diferente”, a “meio a meio”. Ela afirma o seguinte: “o mundo não é um lugar seguro para se viver” (p.42).

Fica claro, dessa maneira, a opção em não dissimular nada dela mesma, e ainda deixar transparente a existência de seres semelhantes. Anzaldúa não os ignora e tampouco deixa de honrar a escolha do outro. A autora parece dizer-nos sobre o fato de todos estarem presentes, sempre. Não há porque silenciarem-se.

“Entering into the serpent” (p. 47-61) é o capítulo metaforizado para nos fazer saber a respeito das crenças, mitos e evocação dos deuses e deusas asteca. Iconograficamente, Anzaldúa desfaz a “imagem” de Coatloqueuh – a deusa asteca da criação, evocativa da sexualidade e poder dos homens – ligada à Virgem de Guadalupe, símbolo da pureza e da virgindade para discursivizar a respeito das rupturas e mudanças através do entre-tempo mítico sobre a história dessa simbologia.

Anzaldúa redefine e remexe nas inscrições religiosas do passado metamorfoseando os poderes da contranatureza. Para ela, o espaço simbolizando essas transformações mais o sangue em cada um dos descendentes indígenas, agora tem nas veias a presença viva e clara de outras figuras. Uma delas é *La Llorona*, associada à imagem da dor pela perda dos filhos que ela mesma assassinou. Mescla-se a esse infortúnio a figura da complexa identidade chicana, transgressão dos limites da crença para o ilimitado. Podemos pensar, dessa maneira, em uma transculturalização impondo aos chicanos a submissão em grupo, as transformações sócio-culturais a que foram obrigados pertencer. O discurso auto-reflexivo da autora identifica a co-extensão, a re-locação, tanto quanto a reinscrição da subjetividade coletiva.

No quarto capítulo “La herencia de Coatlicue – The Coatlicue State” (p. 63-73), prevalece a dualidade consciente/inconsciente. As crenças, os desejos, os deuses, os medos e sonhos, e o invisível ganham versões distintas da civilização ocidental. A princípio com uma mescla de curiosidade e conhecimento, depois com admiração e entusiasmo, Anzaldúa percorre o labiríntico caminho dos “mundos secretos”.

A presença dos elementos míticos, do desconhecido, prolongam-se por todo o capítulo como um intrincado exercício crítico. Percebemos por meio de suas colocações o fato de mesmo pretendendo racionalizar os mitos, o homem pós-moderno não tem conseguido destruí-los.

Suas considerações revelam a maneira de enfrentar a vida como uma luta interminável,

um ideal desordenado, impactando as virtudes chicanas. A memória da tradição ensinou-a e conduziu-a para dentro de si mesma. Ela narra sua “história”, “conta” também dos outros caminhos, do exterior, lugar de confluência do sujeito que *narra*. Tem lugar a voz da narrativa.

Em “How to Tame a Wild Tongue” (p. 75-86), a textualidade especifica o momento de os chicanos sentirem-se orgulhosos em manter sua língua, ou melhor, em singularizá-la em muitas outras. A individualidade cede lugar a uma acumulação de diferenças sociais, assimiladas pela intencionalidade em reconhecerem-se ao mesmo tempo culturalizados, tanto quanto bastante originais. Ela escreve a partir de um ponto de vista ideológico, rearticulando discursivamente a construção de novos significados. Anzaldúa desfaz a retórica de precisar ter uma memória e uma identidade linguística única e posiciona-se assim:

E pelo fato de sermos um povo complexo, heterogêneo, nós falamos muitas línguas. Algumas da línguas que falamos são:

- 1- o inglês padrão
- 2- o inglês da classe trabalhadora e gíria
- 3- o espanhol padrão
- 4- o espanhol mexicano padrão
- 5- o dialeto espanhol do norte do México
- 6- o espanhol chicano (Texas, Novo México, Arizona e Califórnia têm variações regionais)
- 7- o Tex-Mex
- 8- *Pachuco* (chamado *caló*)⁴. (1999, p. 77)

Trata-se, portanto, de uma outra maneira de ela demonstrar como os chicanos podem impactar o resto do mundo linguisticamente. Com este fato, Anzaldúa baseia-se em juízos transculturais e descreve um efeito provocativo assim como o complexo problema de exprimir-se por meio desse linguajar. Para ela, a subjetividade chicana reivindica a partir de uma posição de marginalidade tudo aquilo que é preciso para ganhar o centro e colocar-se em sentido de ex-marginalizada.

Com o sexto capítulo “*Tlilli, Tzapalli. The Path of the Red and Black Ink*” (p. 87-97), vemos o retorno das abordagens segundo as quais os aspectos míticos inspiram os extremos de uma linguagem atravessada por circunstâncias históricas mitificadas por crenças implícitas em si mesmas. Segundo Lévi-Strauss, apud Paz, “todo deciframento de um mito é outro mito. [...] Um mito em outra linguagem” (1997, p. 309).

De um modo ou de outro, os espaços utilizados para completar sua atividade de escritora personifica uma linguagem metaforizada, alterando o sujeito da cultura, transformando-o em prática enunciativa para então, reinscrever e realocar reflexões políticas de prioridade. Como feminista contestadora, ela negocia estratégias culturais e textuais para fazer valer a sua voz.

⁴ “And because we are a complex heterogeneous people, we speak many languages. Some of the languages we speak are: 1. Standard English; 2. Working class and slang English; 3. Standard Spanish; 4. Standard Mexican Spanish; 5. North Mexican Spanish dialect; 6. Chicano Spanish (Texas, New Mexico, Arizona and California have regional variations); 7. Tex-Mex; 8. *Pachuco* (called *caló*)” (ANZALDÚA, 1999, p. 77).

De maneira mais significativa, este é o “local” escolhido por ela para (re)escrever sua teoria. Esta é a estratégia de contenção em que o “outro” precisa aparecer no “contar para não morrer”. A linguagem da textualidade e do discurso descrevem a atuação da cultura, uma, duas, infinitas vezes. E não morre.

O sétimo capítulo “*La consciencia de La mestiza – Towards a New Consciousness*” (p. 99-113), talvez seja o mais polêmico dessa obra, aquele sobre o qual, de maneira ideológica, Anzaldúa interpõe e interpenetra as questões sociais. Não é de surpreender as abordagens que ela empreende para “discursivizar” a respeito das lutas de fronteiras e limites impostos pelo poder hegemônico do país vizinho, os Estados Unidos, a fim de fazer-nos entender que nem o México nem qualquer um de seus filhos deve sentir-se sozinho, perdido, desnaturalizado. Ela conclama a todos para a formação de uma nova consciência, aquela da mestiçagem. Diante de tanto antagonismo, os chicanos rompem com o passado de desgraças e concebem novos momentos, outras lutas, estas mais dignas.

Deduzimos, portanto, a ideia de fracasso, de falência da subjetividade chicana como sendo, na verdade, os aportes característicos dando-lhe coragem para produzir o discurso da *Raza*. A rigor, o movimento interpelando a narrativa e seus plurais ainda demonstram em sua escritura os vínculos ligados às histórias sócio-culturais entre os de “cá” e os do “outro lado”. Ao descrever a ambos como imagens da pós-modernidade, acontece a produção de um processo de discussão cujos problemas de identificação embasam o espaço político da *enunciación*.

A parte poética da obra contempla esse espírito de novas lutas e de contestação dos valores estabelecidos. No poema, “Don’t Give in, *Chicanita*” [“Não desista, Chicanita”], o “eu” que fala revisita seu passado, enfatizando a força das três mulheres que criaram sua sobrinha, isto é, a mãe da menina, a avó e a tia Gloria. Neste poema, notamos uma nostalgia em relação ao tempo em que “Texas era México”, mas, ao mesmo tempo, existe a confiança de que, no futuro, “*la Raza*” irá se levantar “carregando o melhor de todas as culturas” e os anos de subserviência se esvairão (p.224-5). Nessa mistura de etnias e de culturas estaria a fortaleza da “nova mestiça”, apregoada por Anzaldúa, que vai romper o silêncio mantido por muitos anos de opressão.

O poema “Arriba mi gente” também conclama a todos da *Raza* a se levantarem, a despertarem, a libertarem os povos (p.214-5). Já no poema dedicado à mãe, “*sus plumas el viento*”, Anzaldúa mostra a árdua tarefa de Pepita na colheita feita por doze, quinze horas, enquanto ouve Chula cantando, pois esta “leu muitos livros” e não precisa se submeter a aquele ou ao trabalho da empregada doméstica mexicana que tem de “limpar as fezes das privadas dos brancos [*clean shit/out of White folks toilets*]” (p.140). As “Pepitas” trabalham “como uma mula”, e torcem para seus filhos conseguirem emprego em “escritórios com ar condicionado” [*air-conditioned offices*], pois “Você é respeitado se usar sua cabeça/ao invés das suas costas [*You’re respected if you can use your head/instead of your back*]” (p.140).

Na linha de poemas críticos ao sistema, o texto de “*El sonavabitché*” aborda a angústia dos imigrantes ilegais que são subjugados e trabalham por qualquer coisa a eles oferecida, sofrendo desde o transporte em condições subumanas, que até levou um dos treze ilegais

à morte. Quando chegam ao destino, os sobreviventes têm de aprender a andar de novo. Esses imigrantes vivem sob pressão, com medo dos policiais de imigração [*la migra*], têm uma jornada exaustiva de quinze horas de trabalho diárias, e até um dia de folga para ao menos rezar, descansar e “escrever cartas para suas famílias [*write letters to their families*]” (p.147) não lhes foi concedido sem terem prejuízos em seus salários. No dia do pagamento, *la migra* aparece com suas pistolas, provavelmente em uma denúncia anônima feita pelo “*sonavabitché*”. Portanto, não há escapatória para esses imigrantes. Sempre estão em algum tipo de desvantagem em relação ao empregador, tornando-se quase escravos e ainda sendo, muitas vezes, traídos por aqueles que lhes exploraram.

O texto de “*To live in the Borderlands means you*” (p.216) tem uma importância extrema no contexto total da obra, pois, neste poema, a autora enfatiza como a *mestiza* carrega as cinco raças em si (“*hispana india negra española, gabacha*”[branca], sem saber para qual lado deve se voltar, mostrando outra questão da identidade movediça dessa população. “Viver na fronteira” ainda pode significar que você seja de um novo gênero, mulher e homem ao mesmo tempo, ou nenhum deles. Anzaldúa trabalha o assunto referente ao gênero como algo também em xeque, sem necessariamente ter de haver uma resposta definida. Mais uma vez, aparece a figura dos oficiais da imigração (*la migra*) que param os cidadãos de cor de pele escura na fronteira para investigação. O verso centralizador da ideia de “viver na fronteira” é o de ser “em casa, um estranho” [*at home, a stranger*], pois embora tenham nascido nos Estados Unidos, muitos dos chicanos não são aceitos como americanos, sendo tratados como estranhos ao país, como se aquele território não lhes pertencesse. Ora, a Califórnia, o Texas, o Novo México, o Arizona, o Colorado faziam parte do México até a guerra contra os Estados Unidos. Segundo Anzaldúa, os nativos foram “*destroncados*” (p.29) de suas terras em nome da “ficção da superioridade branca” [*the fiction of white superiority*]” (p.29). Os chicanos sofrem todo o tipo de preconceito, desde a cor da pele até a linguagem, mas precisam sobreviver e, para isso, o poema oferece-lhes uma alternativa: “*you must live sin fronteras/be a crossroads* [você deve viver sem fronteiras/ser um cruzamento]” (p. 217).

Outra injustiça denunciada na parte dedicada ao gênero poesia em *Borderlands* é a das mães que perdem seus filhos na guerra. Focaremos aqui, o poema “*En el nombre de todas las madres que han perdido sus hijos en la guerra*” (p. 182). Os versos trazem a profunda dor de uma mãe indígena que estava com seu filho no colo quando ele foi atingido por uma bala vinda de um tiroteio. A vida de uma criança foi ceifada, um pequenino inocente cujos primeiros passos nem tinha aprendido a dar. As seguintes linhas revelam a penúria da mãe, o “eu” que fala no poema:

Mãe de Deus, quero matar
todo o homem que faz guerra,
que quebra, que acaba com a vida.
Esta guerra me tirou tudo. [...]
Em seus olhos, nós os índios
somos piores que os animais. (p. 185)⁵

⁵ Madre dios, quiero matar/ a todo hombre que hace guerra,/ que quebra, que acaba com la vida./ Esta guerra me

Anzaldúa trabalha, portanto, com o sofrimento de seu povo desde as origens indígenas até os imigrantes legais e ilegais nos Estados Unidos.

A espetacular “realidade” na escritura de Gómez-Peña

A construção de cenas artísticas privilegiando o acesso a um tipo de espetáculo cujas dinâmicas comportamentais envolvem um coletivo de pessoas mobiliza a exploração dos nossos sentidos a fim de, progressivamente, produzir efeitos de sentido inesperados. O trabalho elaborado com essa finalidade justapõe múltiplos entre-lugares com destaque para o “eu”, a escrita, os gêneros textuais e tantas outras conexões. Da interação do ator no palco e o público presente, nasce a transformação de ideias, fundamentais para a investigação sobre curiosidade e estranheza.

Podemos dizer dessa maneira que, para entendermos o processo criativo de Gómez-Peña, seria interessante considerarmos a citação de Pavis, apud Bonfitto, segundo o qual o *performer* é “aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público”, ao passo que o ator “representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro” (2013, p. 96).

Não é por acaso, portanto, que na escritura de Gómez-Peña, o “mundo real” mesclasse ao seu trabalho performático em uma (re)organização de estéticas experimentais, ativismo político, humor Spanglish, e participação com o público durante as apresentações. Adotando determinadas formas de inovação, o artista dá origem a um caminho particular e independente. Para criar a exótica ilha ficcionalizada de “Guatinau” (“Spanglização de “e agora, o quê?” [*Spanglishization of “what now”*]) (1996, p. 97), por exemplo, ele concebe junto a uma plateia membro/leitor/espectador a privilegiada experiência multicultural entre aspectos do *saber-olhar* e *saber-fazer*, direcionados não apenas à correlação entre *ver* e *atuar*, mas, também, entre *ver* e *fazer-participar*.

Gómez-Peña faz uso das diversas linguagens expressas pelo corpo humano enquanto interage com as pessoas na plateia. Ele transforma seu discurso em outras variantes simbólicas demonstrando-nos, desta feita, como relacionar as ações cênicas do saber-fazer às “leituras de mundo”, e as cenas do saber-olhar à sua real individualidade.

Destaca-se aqui o *momento presente*, característica geradora da experiência da arte *performática*. Associado a um aparente reconhecimento das “realidades” vividas, o momento presente nos dá a noção de como Gómez-Peña desenvolve um trabalho agregado a sutis expressividades em conectar o passado histórico chicano a um presente expressos pelo corpo e pela voz. Ao entrelaçar propostas de interação a fios de uma trama invisível, seu corpo e sua “voz” emergem como centelhas dando origem a novos gestos, novas imagens, aos sons e olhares nas interferências com o público. Ele sempre evoca fenômenos culturais modificados pelas diferenças coloniais e questiona os emaranhados territórios que todo chicano enfrenta ao tentar ultrapassar qualquer fronteira. Privilegiado por uma mobilidade abstrata e diferente de

há quitado todo. [...] / Em sus ojos nosotros los indios/ Somos peores que los animales. (p. 185)

outros *performers*, o autor demonstra em suas atividades os cruzamentos demograficamente representados pelo pluralismo de qualquer etnia pós-moderna.

Nesse sentido, percebemos o espaço aberto pelo autor para construir e desenvolver suas considerações a respeito da etnia chicana e representá-las no palco. Ele contrasta um eu envolvido em complexas articulações a respeito do seu povo pois, ao catalisar fluxos narrativos e intensidades opostas na maneira de construir suas *performances*, necessariamente cria um Outro. De acordo com Glusberg, o “outro”

é plural, circunstancial e histórico. Não é ilimitado e é puramente móvel. Não é possível, conseqüentemente, perceber, conceber a ação do *performer* como a de uma única pessoa. É, na verdade, a ação de vários sujeitos que se desconectam e se justapõem num mesmo palco. Duplicidade e multiplicidade que de forma alguma afetarão a unidade da *performance* [...] Em contraste com as ilusórias qualidades humanas nos defrontamos com o monstruoso. Contudo, essa monstruosidade não reside nas lapidações ou feridas: ela reside no homem de pedra que faz a *performance* (2013, p. 111).

Como podemos perceber, este “outro” demonstra pela liberdade das ações, os flagrantes surpreendentes da vontade de *causar*. Causar as mais profundas reflexões ao falar por meio de imagens, causar diferentes reações nas pessoas por meio de inusitados estímulos, causar, enfim, um sintoma pensante. De maneira cultural e bastante sustentável, abre-se aí um espaço cognitivo para demonstrar-se as práticas sócio-culturais dos marginalizados, daqueles sentados à mesa das negociações assumindo responsabilidades como qualquer outro cidadão cooperativo.

A plateia percebe as histórias contadas como sendo aquelas do aqui e agora, as histórias dos significados emblemáticos, as da ficção, e aquelas das interações artísticas, desestabilizadoras de qualquer tipo de fracasso comunicativo. Gómez-Peña vale-se de códigos já existentes, mas, ao mesmo tempo, apresenta novas possibilidades de articulação entre este fato e aquela experimentação. Ele aprofunda os limites da transgressão valorizando espectros de sua representação e longe das convenções artisticamente aprovadas, faz uso de uma série improvável de dados que, de maneira inconfundível, comunica e participa temáticas relativas à estética performática e à representação. Segundo Bonfitto,

A noção de representação é altamente complexa e envolve diferentes áreas do conhecimento como filosofia, ciências cognitivas, matemática, semiótica etc. [...] A abordagem desenvolvida aqui tem como foco central a conexão existente entre representação e referencialidade. Tal conexão foi examinada por inúmeros pensadores, dentre eles Aristóteles, que ao considerar o instinto de representação como um dos fatores que diferencia os homens dos outros animais, abriu possibilidades de desdobramento em suas investigações que o levaram a refletir, por sua vez, sobre a mimese e sobre o signo (2013, p. 99).

Em outras palavras, a principal questão é como devemos (re)pensar as questões chicanas frente ao hibridismo discursivo apresentado por Gómez-Peña. Aquelas, depois da colonização anglo-americana, adquirem enorme relevância e a exploração de textos relatando

sobre a pluralidade cultural, configura-se em histórias autobiográficas, depoimentos, críticas, poemas, criação de novas linguagens como o Tex-Mex, o caló e tantas outras.

A eleição dos critérios para apresentar sua arte faz de Gómez-Peña o paradigma chicano ambulante demonstrando como o conteúdo político da obra pode ser considerado mais importante que os componentes materiais da mesma. O autor auto-proclama-se um artista multicultural dos Estados Unidos, os chamados “novos” artistas latinos e, apud Yúdice, manifesta o seguinte:

Sou um artista migrante da representação (...) ligado aos grupos que pensam como nós (...); oponho-me à obsoleta fragmentação do mapa da América e o faço em nome do continente arte-América, composto de povos, artes e ideias, não de países (...); oponho-me à sinistra cartografia da Nova Ordem Mundial (...) No meu mundo conceitual não há espaço para as identidades estáticas, as nacionalidades fixas ou as sagradas tradições culturais. Tudo está em constante fluxo, inclusive este texto (2004, p. 351).

Tudo isso revela-nos o universo artístico de Gómez-Peña estabelecido sobre sólidas peculiaridades em provocar uma alteração nas relações sociais entre os chicanos e demais cidadãos do mundo. Ele pertence a uma subjetividade cognoscitiva de tensão e debates ao fazer uso do corpo. Nesse sentido, recorre aos temas mais cotidianos com os fins mais inéditos. Para fazer prevalecer seu interesse, o escritor dá a entender o fato de sempre estarmos diante da magia da mutação, da ação sobre outros significados. As pessoas presentes durante suas performances movimentam-se de maneira coletiva a exemplo das formações alegóricas e devolvem-lhe a discussão para o espetáculo continuar. Nesse esforço, todos mantêm um presente contínuo, um aqui e agora derivados da criação de efeitos renovadores para as novas formas de atuação. Senão vejamos a seguinte passagem:

GP: Agora que estamos realmente próximos uns dos outros, entremos no terceiro nível da (*GP & RS juntos*) co-mu-ni-ca-ção in-ter-cul-tu-ral: segredos obscuros. Por favor, fechem seus olhos novamente, respirem fundo e agarrem a genitália do seu vizinho. Sim ... Tem alguma pessoa na plateia que secretamente fantasia ser de uma raça ou nacionalidade diferente? (*RS distribui seu próximo texto, sobrepondo GP enquanto este continua*) Vamos, eu mesmo sempre quis ser croata. Senhor, a que raça gostaria pertencer? E você, madame?⁶ (1996, p. 157).

As realidades do seu imaginário estão presentes aí, mobilizando instâncias, despertando e remexendo sentimentos em nós. Não há como ficarmos indiferentes diante dessa ilusão. O “chamamento” do performer ao interagir com o público deixa claro determinados “instantes da vida” vividos por ele próprio, difundidos em cenas misturadas à música, ao cinema, às tecnologias de última geração.

⁶ “**GP:** Now that we are all really close to one another, let’s get into the third level of (*GP & RS together*) cross-cul-tu-ral com-mu-ni-ca-tion: dark secrets. Please, close your eyes again, take a deep breath and grab your neighbor’s crotch. Yeah . . . Are there any people in the audience who secretly fantasize about being from a different race or nationality? (*RS deliver his next text overlapping with GP as he continues*) Come on, I always wanted to be Croatian myself. Sir, which race would you like to be? And you, ma’am?” (GÓMEZ-PEÑA, 1996, p.157)

Como vemos, Gómez-Peña faz parte de uma dinâmica cujo trabalho encontra-se emoldurado pelo “lugar” da linguagem, pelos códigos linguísticos mais complexos e aparentemente desconectados entre si, mas que, de fato, não cessam de transmitir e entrecruzar mensagens rematerializadas constantemente em algum ponto de sua experiência. Assinalando as formações culturais reunidas em diferentes grupos humanos, ele denuncia a exclusão de artistas latino-americanos do sistema artístico dos Estados Unidos dizendo não ser fácil o desenvolvimento das artes chicanas naquele país. O escritor difunde seu trabalho insistindo no fato de precisar ir além das velhas propostas de liberdade gestual; anuncia a translocalidade existente em diferentes contextos e, mais uma vez, adota estratégias de ação para “acordar” o outro.

Em outras palavras, as sutilezas de sua arte não teriam sentido se não acreditássemos nesse efeito expressivo aproximando espaço e tempo ficcional do espaço-tempo real. As surpresas da multiplicidade cultural, racial e linguística apresentadas por Gómez-Peña sempre surgem carregadas de novidades implicitamente reproduzidas em seus textos. Elas são heranças exclusivas da memória do povo, permitindo-lhe a preservação e proteção da sua e demais identidades.

Bastante sugestivo, portanto, é o grau de emoção e domínio com os quais o autor, de maneira incessante, constrói seu “poder persuasivo” quando apresenta-nos as contradições alicerçadas na vontade do mais forte. Ele ocupa-se com o tempo em *ver, ouvir, falar, pensar, e escrever*, todos objetivos de uma mente transitando desta para aquela cultura sem perder o ponto de referência, a “mestizaje”. Este termo, de maneira histórica e cultural, teve origem em consequência dos inúmeros significados existentes na mistura entre espanhóis e indígenas mexicanos.

Esse parece ser, portanto o motivo pelo qual Gómez-Peña “aprendeu a ver”; dirige seu olhar com calma para o *vir-a-ser* das coisas; constrói com paciência as “diferenças” da etnicidade sem reagir imediatamente a uma reivindicação. Tira proveito da desconfiança da plateia, desse ter-aprendido-a-ver e deixa aparecer o estranho, o *novo*, desfazendo-se de qualquer sistema programado. Para isso, ele invade o terreno das inúmeras negociações feitas em consequência das mudanças sociais e políticas, e mostra-nos como o mundo capitalista está acelerado. Desarticula, também, as bases da realidade local entre o México e os americanos para (re)examinar cenários na perspectiva histórica entre os dois países.

A cultura de fronteiras ocupa, dessa maneira, um espaço privilegiado em sua arte. As figuras xamânicas destacam-se por simbolizarem processos de transformação social, condição de confronto entre o homem branco e o indígena, uma vez que têm primazia nessa (re)configuração dialógica. O ponto essencial parece ser o de não encontramos equivalente híbrido para a arte de Gómez-Peña. Tanto o material que compõe suas *performances* quanto as línguas a elas relacionadas, tudo apresenta-se como “diferença” em relação ao velho.

Não podemos, portanto, nos surpreender com a arte ativista desse autor, pois ele trata de temas relacionados à sua estética e ao seu jeito de representar. Atravessa com facilidade as fronteiras do diálogo com os outros “Outros”, sempre despertando a atenção do público, condicionado pela tradição do processo artístico. Aos limites do ainda não representado ele

incorpora informações apreendidas em meio a referências contextualizadas. Gómez-Peña busca novos “padrões espaciais” questionando a história chicana. Mais do que a própria maneira de atuar, ele coloca sua etnia em destaque e propõe interpretações para o presente momento.

Mesmo enfrentando dificuldades e ressentimentos do capitalismo empresarial para levar sua arte adiante, o autor criou esse “lugar livre” na fronteira destinado a fomentar as “ideias chicanas”, sempre vistas de soslaio, fora dos megaeventos artísticos. San Diego e Tijuana são os espaços acolhedores de suas mostras, cidades preparadas para enxergarem a retórica mobilizadora desse performer. Dos enfoques multiculturais revistos por ele, surgiram outros fatores progressistas advogando o protagonismo de novos projetos de integração social. De acordo com Yúdice,

Um ativismo cultural com essas características aborda a política governamental de uma maneira semelhante à que Kester observou na arte comunitária. Em “O tratado da livre-cultura”, o ensaio provocador de Gómez-Peña, lemos que “o trabalho do artista consiste em abrir pela força a matriz da realidade para comprovar a existência de possibilidades insuspeitas, inclusive a “redefinição de nossa topografia continental” (Gómez-Peña, 1993:59). Essa redefinição baseia-se em grande parte, nas experiências dos trabalhadores imigrantes indocumentados, cujas migrações são consideradas análogas à circulação produzida por um “Tratado de livre-arte” paralelo entre “os artistas não alinhados” (Gómez-Peña, 1993:60). Os críticos que simpatizam com o autor elogiaram seu projeto de criar um espaço livre para os encontros culturais (2004, p. 349).

As pessoas identificam o valor ou a desvalorização a que estão sujeitas as artes em geral. Os temas e os métodos empregados por ele permitem entrevermos estruturas cambiantes a respeito de si mesmo e dos demais. À medida que vai se apresentando nesse ou naquele lugar, a ênfase sobre a “fronteira” introduz e (re)produz novos diálogos a fim de praticar a interação social. Acadêmicos, artistas, intelectuais, participam todos dessa nova cultura integrada, embora esta seja fruto de um paradoxo global.

Dada a heterogeneidade de sua obra, notamos as mudanças produzidas não apenas na crítica que o assiste, mas, também, nas antigas práticas (re)posicionadas em relação às suas experimentações. Não há como não admitirmos o fato de Gómez-Peña ter conseguido criar uma rede de interações artísticas, desestabilizadoras do antigo terreno artístico existente na fronteira entre o México e os Estados Unidos. O escritor fez surgir de suas imagens a representação de conceitos e teorias para poder (re)compôr, metaforicamente, o jeito de *ser chicano*. Ele transita daqui para ali comunicando de maneira pioneira a sua mais nova arte urbana, o corpo (dis)simulado, os ambientes virtuais, mimese dos processos próprios de qualquer organismo vivo, exemplos certos dos “rumores” narrativizados.

FERNANDES, G. M.; MALVEZZI, M. J. T. Anzaldúa and Gómez-Peña: Two Different Expressions of Subjectivities Within the Transient Borders of Postmodernism. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 103–116, 2016.

Referências

ANZALDÚA, G. *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. 2nd ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana de Lima Lourenço Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BONFITTO, M. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GLUSBERG, J. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GÓMEZ-PEÑA, G. *The New World Border*. San Francisco: City Lights Books, 1996.

MALVEZZI, M.J. T. *Oeco da voz chicana expressa em singulares(des)caminhos(des)contextualizados na rede pós-moderna*. São José do Rio Preto: 2010, 358f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/106335>>. Acesso em: 15 out. 2016.

PAZ, O. *El laberinto de la soledad y otras obras*. New York: Penguin Books, 1997.

YÚDICE, G. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Recebido em: 17/10/2016

Aceito em: 20/11/2016

dossiê

EXPRESSÕES DO FANTÁSTICO

APRESENTAÇÃO

Este número da revista **Olho d'água** publica um dossiê dedicado à Literatura Fantástica. São cinco artigos enfocando a questão, quatro dos quais apresentam reflexões de membros do Grupo de Pesquisa do CNPq “Expressões do Fantástico”, fundado em 2014. Esse grupo de pesquisa é constituído por três docentes da UNESP, um docente da Universidad de Castilla-La Mancha – UCLM, um docente da Universidad de Leuven - KU Leuven e um docente da Universidad Nacional Mayor de San Marcos – UNMSM, além de dois graduandos e três pós-graduandos da UNESP. Um quinto artigo, de autoria de uma assessora da *Consejería de Educación de la Embajada de España* no Brasil, completa o dossiê. Como complemento, há a tradução de uma entrevista com o escritor espanhol Ángel Olgoso, objeto de dois dos artigos do dossiê. A entrevista, realizada pela jornalista Encarni Pérez, foi originalmente publicada em espanhol no periódico *Wadi-as Información* de Guadix, Andaluzia, Espanha, a qual poderá ser encontrada no seguinte link <<http://www.editorialnazari.com/es/notizie/162-entrevista-a-angel-olgosos-en-wadi-as.html> >.

Em relação aos textos, Begoña Sáez Martínez, da *Consejería de Educación de la Embajada de España*, apresenta no artigo “*Los poderes de lo oculto en el otro (1910) de Eduardo Zamacois*” uma reflexão acerca do romance *El otro* e sua relação com o fantástico por meio da abordagem de temas recorrentes do Modernismo hispânico como o ocultismo, o erotismo, a morte, o mal, o terror, a sexualidade humana.

Erwin Snauwaert, da Universidad de Leuven, expõe no artigo “*La metaficción y la intertextualidad como catalizadores de lo fantástico en tres cuentos de José Güich Rodríguez*” diversas considerações em torno ao fantástico produzido no contexto pós-moderno. Destaca a estratégia de composição do autor peruano José Güich Rodríguez e a revisão dos temas tradicionais da literatura fantástica aliados a questões como a metaficção.

Juan Herrero Cecilia, da *Universidad de Castilla-La Mancha*, empreende no artigo “*La escenificación fantástica del horror y la exploración visionaria de lo oculto en Breviario negro de Ángel Olgoso*” uma aproximação à obra de Olgoso por meio da análise dos procedimentos descritivos e narrativos empregados pelo autor na elaboração de seus contos. O objetivo é analisar o tipo de retórica e de poética escolhidas na evocação dos enigmas da identidade e da transgressão como desafio dos esquemas do natural e do racional.

Norma Wimmer, da UNESP, apresenta no artigo “*Duas fantásticas lunetas mágicas*” uma abordagem comparatista guiada pelos significados assumidos pela luneta, dotada de poderes mágicos, em textos de Joaquim Manoel de Macedo e de Erckmann-Chatrion. Deseja-se abordar o sentido alegórico que esses objetos possuem em ambos os textos.

Roxana Guadalupe Herrera Álvarez, da UNESP, expõe no artigo “*El proceso de monstruificación en microrrelatos de Ángel Olgoso*” uma leitura de microrrelatos de Olgoso enfocando a presença do monstruoso visto como um processo que transforma seres e objetos

do cotidiano em figuras ameaçadoras ou inquietantes.

A entrevista realizada pela jornalista Encarni Pérez e publicada no periódico *Wadi-as Información* aborda várias facetas do escritor espanhol Ángel Olgoso, destacando sua ideia de literatura, sua percepção do mundo e da realidade, sua noção de tradição literária e seu compromisso com sua arte.

O dossiê destaca a importância da Literatura Fantástica como objeto de estudo ligado a questionamentos sobre a realidade, a representação do mundo, a percepção da identidade e o lugar construído e ocupado pelo indivíduo na sua concepção de entorno social.

Agradecemos a importante colaboração dos autores. Temos a certeza de que os artigos e a entrevista vão contribuir com valiosas perspectivas no debate em torno a esse tema fascinante: o fantástico.

Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

Los poderes de lo oculto en *El Otro* (1910) de Eduardo Zamacois

BEGOÑA SÁEZ MARTÍNEZ*

RESUMEN: *El otro* (1910) de Eduardo Zamacois, novela con más fortuna editorial que crítica y que incluso fue llevada al cine, es una buena muestra de toda una serie de preocupaciones y temas recurrentes del modernismo: el ocultismo, el erotismo, el más allá, la muerte, el mal, el terror, la locura, la violencia, el satanismo, el crimen, la impotencia masculina o la sexualidad femenina. El objetivo de este artículo es analizar cómo operan estos elementos en el relato y su relación con lo fantástico para ahondar en la atracción que lo oculto ejerció en la narrativa de una época desencantada.

PALABRAS CLAVE: Decadentismo; Eduardo Zamacois; Literatura fantástica; Modernismo hispánico; Novela erótica; Ocultismo; Posesión demoníaca.

ABSTRACT: *El otro* (1910), by Eduardo Zamacois, was a popular novel with its readers but was not as well received by the critics. This novel was also adapted into a film. The story shows series of concerns and recurring themes in modernism: the occult, the eroticism, the afterlife, death, evil, horror, madness, violence, Satanism, crime, male impotence, or female sexuality. The aim of this article is to analyze how these elements operate within the story and its relationship to fantasy and delve into the attraction of the unseen expressed in the narrative of a disenchanted time.

KEYWORDS: Decadence; Demonic possession; Eduardo Zamacois; Erotic novel; Fantasy literature; Hispanic modernism; Occultism.

* Assessora Técnica da Consejería de Educación da Embaixada da Espanha no Brasil. 70429-900 - Brasília - DF - Brasil. E-mail: saezmart@gmail

“Cómo esto pueda ser, yo lo ignoro, y, como cristiano que soy católico, no lo creo, pero la experiencia me muestra lo contrario”.
Miguel de Cervantes, *Persiles*, I, 8.

“Y el triunfo del terrible misterio de las cosas”.
Rubén Darío, *Coloquio de los centauros*

Eduardo Zamacois (1873-1971) y los misterios de fin de siglo

En 1908, el escritor Amado Nervo afirmaba con cierto desgarro: “Hemos querido matar al misterio, pero el misterio cada día nos envuelve, nos satura, nos penetra más... Creímos que la ciencia lo destruiría, y lo trae de la mano y nos lo pone delante” (1972, p. 707). Para los hombres de fin de siglo XIX, el apogeo de la ciencia y del positivismo no cerró la puerta al misterio sino que por el contrario los empujó con más fuerza a interrogarse por él. De hecho, la pérdida de fe y el vacío espiritual causado por el fenómeno de secularización o “desmiraculización del mundo” -en palabras de Gutiérrez Girardot (1983, p. 27)- llevó, como contrapartida, a una amplia y confusa religiosidad.

En la cultura y la literatura del momento, principalmente la vinculada al llamado modernismo hispánico en el que el peso del decadentismo sobre todo de influencia francesa fue notable, cobraron gran importancia las tendencias irracionalistas como el ocultismo, el espiritismo, el satanismo o el misticismo. La ciencia no ofrecía tantas respuestas como parecía prometer. Y la literatura de ficción hizo suyos muchos temas de la psicopatología criminal. En esta suerte de hermandad entre el positivismo psiquiátrico y los fenómenos paranormales, la ciencia y la literatura se cuestionan una a otra y en una suerte de cadena de comunicación se responden hasta el punto de contagiarse.

Un criminólogo positivista de tanto alcance en la época como Cesare Lombroso, que quiso explicar fenómenos como la delincuencia o la prostitución por mediciones craneales, publica *Spiritisme et hipnotisme* (1910) donde parece desdecirse de su anterior escepticismo y cree en los fenómenos paranormales que como la radioactividad cuestionaban ciertas leyes científicas. Por su parte, la psicología y la psiquiatría pusieron bajo el microscopio tanto a la mente como al cuerpo para ahondar en todas aquellas fenómenos mentales y sexuales que no encajaban en el concepto de normatividad y cuyas consecuencias podían afectar a la salud pública.

La locura, al igual que el sexo, encerraba sus peligros pero también sus misterios. El inconsciente, el asesinato, la violencia sexual, el sadomasoquismo, la hiperestesia, la posesión demoniaca, la impotencia, la histeria o la llamada ninfomanía ofrecían un buen campo de estudio que cuarteaba el imperio de lo racional. Lo vio con acierto Huysmans en *Là-Bas* (1891), al plantear la necesidad de “hacerse buzo de almas y no pretender explicar el misterio por las enfermedades de los sentidos” (1986, p. 15). Para el escritor francés, las teorías modernas de un Lombroso o de un Maudsley no podían hacer comprensibles fenómenos como el sadismo, el asesinato y la demonomanía en los que simplemente se hace el mal por el mal. De ahí su propuesta narrativa en pro de un naturalismo espiritualista que combinara los logros del realismo con el estudio de los conflictos del alma.

Precisamente esa zona conflictiva será abordada por muchos cuentos fantásticos del modernismo hispánico en los que la huella de E. A. Poe, Th. Gautier o G. de Maupassant será indudable. Más que explicar el misterio, esta literatura trata de ahondar en la percepción subjetiva de determinados fenómenos extraordinarios, en la emoción que suscita en los sujetos y en el valor de sus experiencias. No en vano, del protagonista de *Là-Bas* se nos dice que “no creía, y, sin embargo, admitía lo sobrenatural, porque ¿cómo negar, sobre esta tierra misma, el misterio que surge en nosotros, a nuestro lado, en la calle, por doquiera, cuando se piensa en ello?” (HUYSMANS, p. 24).

Estas zonas de intersección entre un sí y un no, entre negar y afirmar, entre lo explicable e inexplicable, ese pero que corrige lo dicho y parece actuar como talismán ante las supersticiones, dota a los textos no solo de una ambigüedad extraordinaria sino también de una mezcla y heterogeneidad creativa. En su crítica a *Azul...* de Rubén Darío, Valera (1888) capta ese principio clave del modernismo: “Usted lo ha revuelto todo; lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y hasta sacado de ello una rara quintaesencia”. Tan rara como puede sonar la idea de un naturalismo espiritualista, cuando en verdad, el modernismo siguió narrando con muchos de los principios del naturalismo pero abriéndose a otros temas y a otras soluciones.

En este contexto cabe situar *El otro* (1910) de Eduardo Zamacois¹, un escritor que tuvo un protagonismo destacado en la creación de la narrativa erótica española de la Edad de Plata y de nuevas fórmulas comerciales como las colecciones de novela corta de quiosco tales como *El Cuento Semanal* (1907-1925) y *Los Contemporáneos* (1909-1926).

Zamacois, que cursó unos años de medicina, también ahondó en las llamadas patologías del alma en un folleto titulado *El misticismo. Las perturbaciones del sistema nervioso* (1893). Aquí deja muy clara su postura: atribuir un origen sobrenatural a fenómenos como los místicos es ridículo, dado el gran desarrollo de la ciencia. Ahora “se pide y se busca en la ciencia lo que antes se pedía y buscaba en el cielo”, lo que supone dar “un gran paso en el camino de la verdad” (p. 41). Y matiza que, aunque no es partidario de las doctrinas espiritualistas, se ve obligado a seguir la costumbre establecida, y a servirse de las palabras “alma y cuerpo, para designar las partes moral y material del individuo” (p. 24). Desde esta óptica, el alma lo mismo que el cuerpo tiene una patología. Por ello, el misticismo es un modo de locura que cabe a los alienistas y no a los teólogos. En este sentido, la posesión diabólica de la Edad Media “es, ni más ni menos, lo que ahora se conoce y estudia con el nombre de histerismo” (p. 76). Los avances del hipnotismo así lo demuestran. Estos estados pueden ser “consecuencias naturales de perturbaciones nerviosas, de preocupaciones, de histerismo, de sugerencias hipnóticas, y de otras muchísimas causas puramente patológicas” (p. 99). Su fe en la ciencia es firme: “Conforme la ciencia avanza, el diablo huye” (p. 78), nos dice.

Zamacois, como tantos escritores de la época, forzó el músculo en el periodismo y en las traducciones. Tradujo, por ejemplo, la obra de Herbert Spencer: *Clasificación de las ciencias* (Madrid, 1889) y fue colaborador de *Las Dominicales del Libre Pensamiento* (1883-1909), un semanario librepensador que reunía diferentes tendencias heterodoxas, de fuerte

¹ Para una aproximación a su vida y obra, véase Santonja (2014).

carga anticlerical, interesado por el estudio de la historia de las religiones y que simpatizaba con la masonería, el espiritismo y la teosofía.

Lo que está claro es que a pesar de su fe en la ciencia, el diablo no huía, estaba presente en las supersticiones populares y en toda una serie de doctrinas ocultistas de moda. El mundo editorial dio cuenta de ello. Se ofrece un auténtico escaparate donde conviven revistas como *Sophia*, nacida en 1893 como órgano oficial de la Sociedad Teosófica de España, con las distintas colecciones o llamadas “Bibliotecas”, como por ejemplo: la de “Los progresos de la ciencia”, dedicada a la propaganda y divulgación teórica y práctica de las ciencias; la “Orientalista”, editada por la librería de Ramón Maynadé en Barcelona, con obras como *Las siete grandes religiones o el problema religioso en la India* (Barcelona, 1910), de Annie Besant; la “Teosófica”, creada por Gregorio Pueyo, con títulos como *Misterios de la vida y de la muerte* (Madrid, 1910), de Julio Lermina o la de “La Irradiación”, encargada de popularizar el magnetismo, espiritismo e hipnotismo, con publicaciones como *El Libro de los Médiums* (1894), de Allan Kardec, *Los orígenes del cristianismo* (1894), de Manuel Navarro Murillo, o *Espírita* (1894), de Teófilo Gautier y que además contaba con una revista quincenal de estudios psicológicos.

Tampoco faltó espacio para temas como la magia, el diablo, la muerte o el mal. Así lo constatan sugerentes títulos como *Los habitantes del otro mundo. Estudios de ultratumba... Comunicaciones dictadas por golpes y por la escritura medianímica...* (Madrid, La Enciclopedia, 1904), *El ocultismo ayer y hoy. Lo maravilloso precientífico*, de Josef Grasset (Madrid, Juberá Hermanos, 1900); el *Manual de magia negra y de artes infernales con las historia de las creencias misteriosas en todos los siglos*, de Francis de las Palmas (Paris, Vda. De Ch. Bouret, 1906); el *Libro de las victorias. Diálogo sobre las cosas y el más allá de las cosas*, de Isaac Muñoz (Madrid, Pueyo, 1908); las traducciones a cargo de la editorial Maucci de *Las fuerzas naturales desconocidas* (Barcelona, 1910) y *Fenómenos misteriosos* (Barcelona, 1910), de Camilo Flammarion, u *Origen del mal* de José Fola Igúrbide (Barcelona, 1912). En suma, un nutrido mundo de publicaciones ocultistas, sobre otras espiritualidades, entre las que no faltaron las provenientes del campo específico de la ficción², como sucede en *El otro* donde Zamacois apostó con acierto por el atractivo literario del misterio.

Rondar lo invisible

El otro es una novela extensa (361 páginas), que tuvo un gran éxito editorial y hasta fue llevada al cine en 1919 por Joan María Codina y el propio novelista³. Zamacois recordará en sus *Memorias* que llegaron a hacerse hasta ochos ediciones y que fue la obra que más dinero

² Una buena muestra del modernismo hispanoamericano en Philipps-López (2003). Para una aproximación al caso español, véase Casas (2009).

³ Gubern (2000, p. 53 y p. 72). Es lógico que debido a su carga erótica la película sufriera los contratiempos de la censura. Para que el lector tenga una idea de la atmósfera crepuscular y teatral de esta adaptación cinematográfica que iría a sumarse a las listas del cine español de género fantástico y terror, presentamos algunas imágenes a lo largo de este artículo.

le dio (1969, p. 493). Un éxito que se explica por haber sabido fusionar de forma amena y con humor el erotismo, el satanismo y el terror: la carne, la muerte y el diablo, tres aspectos clave que tan bien estudió Praz (1969) desde el romanticismo hasta el decadentismo finisecular.



El otro (Joan María Codina y Eduardo Zamacois, 1919).

Estamos ante una obra de difícil clasificación, ambigua y ecléctica como tantas producciones modernistas, tan llena de elementos que lo mismo puede estudiarse dentro de las “variaciones del delirio”, como abordó Gullón (1990), o como un relato satanista, como vio en su momento Carrere (1919). Lo cierto es que nos fuerza a abrir el concepto de lo fantástico, como con acierto propone Moffatt (2001), y evitar así el caer, si se parte de un concepto rígido de lo fantástico, en la idea de que estas obras no aportan nada nuevo a la literatura fantástica ya existente⁴.

En esta novela Adelina y su amante Juan Enrique Halderg, el barón de Nhorres, al no saber cómo ocultar el embarazo de la adúltera, asesinan al marido, el doctor Riaza, supuestamente un hombre impotente y sádico. Sin embargo, su deseada felicidad se verá interrumpida por una presencia acechante. La sombra del muerto, del otro, parece interponerse entre su amor hasta el punto de convertirse en un íncubo de potente vigor sexual que va reconquistando a la viuda y debilitando la virilidad del amante, quien sin voluntad, enfermo y neurasténico acaba matando a Adelina y suicidándose. Un argumento turbio, como destacó Carrere, para quien al escritor “le atrae el abismo de la muerte” (1919, p. 13). Ahora bien, como apunta el crítico, el novelista se sitúa en esa zona intermedia: “no se trata de un adepto de las ciencias ocultas. Siempre tiene la interrogación escalofriante en su conciencia. Le ronda lo invisible, y él siente sus insinuaciones suprafísicas. Zamacois *no cree* plenamente” (p. 13).

En ese rondar lo invisible trabaja la novela. En su “Advertencia” a la edición de Renacimiento, nos dice que siempre ha procurado disponer sus invenciones “de modo que, aun siendo pasmosas, conservasen algo de la apariencia de las cosas reales, la disposición lógica de los hechos ‘que pueden suceder’” (1919, p. 5-6). Aunque remita al libro de Théodule

⁴ Véase al respecto Llopis (2013, p. 247-255).

Ribot, *Las enfermedades de la voluntad* (traducido en España en 1899) para explicar de forma científica el caso del barón, la novela se presenta como “un nuevo llamamiento que el corazón acongojado hace al Enigma” (p. 7).

Asimismo, no sólo dedica la obra “A los muertos”, sino que hace que el lector tenga presente el acecho de la muerte: “¿El ‘Más allá’ no os atormenta? ¿No meditasteis nunca en que todos los días pasamos por la hora y todos los años pasamos por el día en que hemos de morir?” (p. 8). Y así la novela se interna por los laberintos de lo desconocido para ofrecernos una clásica historia de adulterio con asesinato incluido y donde la obsesión en un personaje, prototipo del decadente, desencadena una enfermedad nerviosa.

El barón londinense condensa los signos del fin de raza: de “belleza doliente” (p. 17), anémico, “engendrado en el crepúsculo de una virilidad” (p. 17) y de una madre tísica, una figura, en suma, “delicada, casi femenina” (p. 20). A los treinta años decide viajar por el mundo. Su encuentro fortuito con Adelina en la estación de ferrocarril de Málaga dará un giro a su existencia. Ante esta mujer fuerte e hipersexual: ojos ardientes, cabellera casi rojiza, rostro pálido y “boca breve y cruel” (p. 19), siente una “atracción de abismo” (p. 21), su voluntad se evapora y como un sonámbulo la sigue hasta subirse al vagón donde ésta viaja.

Las confesiones de Adelina sobre los padecimientos sexuales con su marido, un alienista que, al quedarse impotente después de varios meses de casados, despliega en ella su sadismo, le envuelven. El médico atribuye la causa de la “glacial atonía de su virilidad” (p. 30) a ella y da rienda suelta a “su perversa imaginación” (p. 31) con el fin de recuperar su vigor. Flagelaciones, mordiscos, azotes, pellizcos en los senos, pinchazos con un bisturí en las nalgas y hasta un intento de asfixia son descritos con todo lujo de detalles por esta narradora que le hace sentir celos a la par que curiosidad de “oír algo epiléptico, desenfrenado y monstruoso” (p. 29). La narración se convierte en la descripción de unos secretos de alcoba en los que Riaza somete a su mujer a una “voluptuosidad vampiresca” (p. 32) y a “momentos satánicos” (p. 33). Y así, entre la visión espantada y la curiosidad del voyeurismo, el barón como el lector, se deja apresar por el relato. El joven no solo se hace su amante sintiendo que ella “le poseía” (p. 23), sino que confirma poco a poco el presentimiento, manifestado por su padre en una de sus cartas, de que “algo sobrenatural” (p. 23) le acecha.



Bianca Valoris y Ramón Quadreny en *El otro* (Joan María Codina y Eduardo Zamacois, 1919).

Es precisamente sobre esta percepción cada vez más intensa y obsesiva de que le roza “algo invisible” (p. 60) que está más allá de lo que se entiende como natural, sobre lo que se construye la novela. Claro está que el desencadenante será cuando meses después del asesinato, el cadáver, como una “momia verdinegra” (p. 60) que aún conserva su anillo de topacio, sea devuelto por el mar de Vigo donde fue asesinado por la pareja. La idea de que el otro regresa a él y el hecho de verlo marcharse por segunda vez pero también el saber que está más cerca al haber sido trasladado al panteón familiar en Madrid, le atormentan. Toda una serie de elementos y circunstancias contribuyen a ello: el “embotamiento sensitivo” (p. 65) de Adelina, que no consigue abandonar la capital; la presencia tiránica del cuadro de Riaza en el gabinete; el gato que parece espiar “las visiones y las calladas voces de la otra vida” (p. 68); la enfermedad inexplicable del hijo bastardo que atribuye a mal de ojo o la pesadilla masoquista con Marta, una joven suicida que una noche lo posee como un súcubo.

¿Remordimiento? ¿Locura? ¿Castigo del muerto? ¿Posesión demoníaca? ¿Manía persecutoria? El relato juega con diversas posibilidades de lo fantástico: alucinación, desequilibrio mental, sueño, para ahondar en las sugerencias y obsesiones, que se cargan de un sentido inexplicable como si una especie de extraña fatalidad acechase a los personajes. Lo que es innegable es la idea persistente del control de la voluntad por fuerzas desconocidas y malignas, un tema tan presente en escritores como Hoffmann con el que se expone la fragilidad y límites de la libertad humana. Para el protagonista es “inútil luchar; desde lo invisible, el muerto les vencía” (p. 180). Y así su voluntad va “agarrotándose poco a poco entre las mallas de un embrujamiento, cauteloso, envolvente, aprisionador como una tela de araña” (p. 180).

Como con acierto plantea Roas, la historia del género fantástico es “la historia de un proceso que se inaugura cuando la razón abre la puerta de lo oculto hasta que lo oculto empieza a manifestarse dentro de la razón” (2006, p. 68). El barón no tiene precio como individuo propenso a ver cosas fantásticas que no ve una persona corriente. Asimismo, su cultura libresca, su conocimiento de toda una filosofía ocultista entre la que no faltan títulos como el *Libro de los Muertos*, así como su habilidad argumentativa, resultan pasmosas. Y aunque el narrador afirma que “era un neurasténico, un desequilibrado en quien la tisis, heredada de su madre, comenzaba a realizar estragos” (p. 111), no por ello se le quita valor a su experiencia para de este modo introducirnos en las regiones oscuras y en el corazón de lo desconocido. A fin de cuentas, como afirma Alexandrian al estudiar la filosofía oculta, “lo que ocurre en el interior de un hombre es tan real como lo que ocurre en el exterior. El porqué de una creencia es menos interesante que el qué y el cómo” (2014, p. 446).

De este modo, en la novela lo extraño y el horror surgen del individuo que cree en que a su alrededor “palpita algo metafísico” (p. 76). Como contrapunto, la figura de Carlos Fontana, el médico “positivista y alegre” (p. 134) que lo trata, un materialista para quien el alma no es más que “una secreción cerebral” (p. 18) y no hay nada después de la vida, se nos presenta como un optimista feliz, pero con “la vulgaridad de sentimientos que produce la salud” (p. 88). Al sentar en el diván a Halderg vemos cómo sus recetas de fosfatos y duchas frías no aplacan su “hiperestesia” (p. 87) y ni mucho menos su dialéctica persuasiva y su

capacidad de sugestionarse y sugestionar a quien está a su alrededor. El barón afirma la persistencia de la conciencia después de la muerte porque cree en una vida dividida en dos fases: la visible y la invisible, aunque inseparables. Para él, lo que se tiene por real es solo una parte de una realidad superior. Ya desde joven fue “un contemplativo inclinado a oír la voz de las cosas. Todo tenía para él una elocuencia, un gesto” (p. 180).

Ese oír la voz de las cosas, que le lleva incluso a declamar a un simbolista como Maurice Maeterlinck, puede situarnos ante la neurosis o la percepción del enfermo. De hecho, no se nos niega que determinadas enfermedades como la tisis son “hilos conductores excelentes de lo sobrenatural” (p. 100). Pero esto no deja de enfrentarnos, como el propio protagonista plantea, ante el problema crítico del conocimiento, dado que “la realidad puede ser, efectivamente, como las personas sanas la creen; pero, ¿y si no lo fuese?” (p. 147). Es más, no solo introduce la duda sino que aduce que la experiencia subjetiva es válida en sí misma. Así al caer en el portal de la casa de Adelina y no poder salir a la calle, ante la duda de la amante de que el accidente ha sido obra del difunto, afirmará el valor de su sensación: “no le he visto... pero le he sentido” (p. 116). Por ello, frente a “los terrores de la vesania” (p. 148), propone una serie de interrogantes que cuestionan los conceptos de realidad y razón, tornándolos arbitrarios y movedizos:

¿se producen fuera del sujeto o nacen en él y son cual espuma o floración malsana de su cerebro? ¿Es que para los anormales, para los morfinómanos, para los epilépticos, para los histéricos visionarios para todos los millones de siervos de la locura, no hay un mundo objetivo, perfectamente real, que los saludables, por efecto del mismo equilibrio de sus nervios, no pueden sentir? (p. 148).

Asimismo, el choque entre dos visiones del mundo, la de Fontana y la de Halderg, la de un universo seguro y ordenado, y la de una realidad expandida, con una extraña región presidida por larvas o “embriones de seres” (p. 83) nos sitúa, por un lado, ante el pensamiento pragmático inherente al consciente y, por otro, ante el pensamiento mágico proveniente del inconsciente y que cada uno lleva en sí, aunque trate de reprimirlo. En verdad, Halderg es un fatalista, pesimista y “escéptico en cuestiones de ciencia y dominado por el miedo a lo sobrenatural” (p. 134). La ciencia médica unas veces le resulta inútil y otras, no. Por esta razón, su pensamiento mágico entra en acción cada vez que experimenta unas sensaciones ante las cuales su pensamiento pragmático se queda impotente.

Dicho pensamiento, siguiendo a Alexandrian, “aparece sin trabas en la fabulación infantil, en el ensueño y en la neurosis” (p. 13). A lo largo de *El otro* en la psicosis del protagonista se producen desbordamientos de este pensamiento, pero no sólo en él. La novela ofrece una variada muestra de manifestaciones ocultistas que abarcan desde la presencia de un prestidigitador en un espectáculo callejero ante quien el barón teme que sea descubierto su crimen, la visita al nigromante Rodríguez con fórmulas para invocar a los muertos o las creencias y supersticiones populares presentes en las historias de aparecidos que van narrando los vecinos del pueblecito asturiano en el que se refugia la pareja para intentar salvar su amor. Y todo ello aderezado con jugosos comentarios sobre las ciencias ocultas: “esa

tenebrosa región” en la que “la lujuria, la muerte, la epilepsia sabática, la religión y la magia [...] forman un manto nigromántico cuyo poder oscuro se extiende como las ondas eléctricas de Hertz, de un continente a otro” (p. 305).

De hecho, el ocultismo responde a la búsqueda de quienes se sienten decepcionados ante determinadas creencias o “no pueden resignarse a la desoladora aridez de un materialismo sin mitos” (ALEXANDRIAN, p. 44). Y esto alcanza también a la estética como sucede con el sistema de correspondencias y la exploración de las regiones arcanas tan fundamental para el movimiento simbolista y su heredero modernista. Tomemos el ejemplo de Rubén Darío y su interés por el estudio de las ciencias ocultas compartido con figuras como el escritor Leopoldo Lugones. Como él mismo nos recuerda en su autobiografía, tuvo que abandonarlo por su “extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos” (2015, p. 145), así como por temor a “alguna perturbación cerebral” (p. 146). Afirma el poeta que desde muy joven tuvo la ocasión de “observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial” (p. 145). Pone como muestra, la experiencia narrada en su cuento “La larva” (1910) y que describe en estos términos: “en Nicaragua, una madrugada vi y toqué una larva, una horrible materialización sepulcral, estando en mi sano y completo juicio” (p. 145). Pero también se refiere al anuncio psicofísico del fallecimiento de un amigo y otras pavorosas visiones nocturnas.

Todo esto nos lo cuenta el escritor en un texto que se construye como autobiográfico y que, si bien puede leerse como excentricidad, no nos sorprende debido al interés en la época por explorar lo desconocido. Pero donde el autor Darío se detiene por temor a franquear los límites y falsear su relación con la realidad, el personaje literario de *El otro* se arroja de forma compulsiva y se deja someter a su propio terror, un terror que se expande hasta contagiar a la propia amante, quien afirmará: “estoy enferma de miedo” (p. 132) e incluso a provocar el infarto del sepulturero en la parte final de la novela.

La capacidad del barón para describir y razonar acerca de sus miedos es tal que Adelina acaba sintiéndose invadida por sus recelos supersticiosos: “aceptaba la presencia real de los muertos; los terrores espiritistas de Halderg la habían contaminado” (p. 134). Poco a poco lo natural y razonado disminuye y “lo inexplicable” (p. 126) medra llenando los rincones de su casa de “emociones extrañas” (p. 126). Ella misma atribuye esa inquietud no a un sentimiento de culpa pues considera que el asesinato fue una forma de justicia, sino a “algo exterior, objetivo” que se anuncia “erizando el vello de su piel con un roce frío” (p. 127). Esta emoción se hace más precisa cuando se encuentra en el gabinete bajo la mirada del retrato de Riaza y de otros cuadros y fotografías suyas que ejercen “una vigilancia de amo” (p. 128). De hecho, no solo no puede romper estos objetos, sino que cuando los retira, el recuerdo de los sitios que ocupaban le obsesiona y el “lenguaje elocuente de las cosas mudas” (p. 128) le pide volver a restituirlos.

Sin embargo, esta emoción se transforma durante el sueño en “alucinación erótica” (p. 128), un estado de “bicerebralismo” (p. 128) en el que sabe que sueña pero disfruta del sueño. Tendida como Dánae, las piernas abiertas y en flexión, espera con deseo la visita del íncubo, una sombra que la acaricia y la posee “convulsionada hasta la epilepsia” (p. 129), incluso hasta

cuatro y cinco veces. Para el barón se trata del poder aojador del espíritu del marido que puede ser transmitido por las pupilas del retrato. Empieza así una espiral en la que la viuda no solo acepta esta explicación sino que espera ansiosa las visitas nocturnas del íncubo:

¿Sería cierto que el espíritu del médico, aquel hombre torvo que a pesar de sus crueldades la había deseado con todo ese furor cerebral que es el infierno de los impotentes, ahora, al otro lado de la tumba, continuase amándola? (p. 131).

El placer erótico apaga su odio al difunto como si este la reconquistara con “la depurada voluptuosidad de aquellos furiosos ayuntamientos” (p. 138) y se interpusiera entre los amantes hasta impedir sus relaciones sexuales. Asimismo, no solo mengua el vigor del barón, quien se siente “humillado bajo el empuje incontrastable de las fuerzas ocultas” (p. 132), sino que ella acoge la “frecuencia enloquecedora de las posesiones” con “extremado regocijo y sabroso quebranto” (p. 133). Como la Douceline del cuento “Péhor” (1894) de Remy de Gourmont, “atontada por la multiplicada de los orgasmos” (GOURMONT, 2007, p. 122) que le procura el íncubo, Adelina se sumerge en estos mismos deleites.

Lo invisible en la novela se adentra ahora por los caminos del satanismo erótico y la posesión diabólica, un tema que por su irreverencia dio para mucho en la época y que la ciencia trató de desmitificar en términos de histeria como hicieron J. M. Charcot y P. Richer en *Les demoniaques dans l'art* (1887). Desde otro ángulo, Huysmans en *Là-Bas* critica este argumento médico como algo insuficiente e incapaz para explicar determinados trastornos que afectan a las mujeres⁵.

Zamacois no es ajeno a todo ello y sabe contrastar la mirada del médico y la del ocultista. Para Fontana, estas alucinaciones eróticas son “un caso vulgarísimo de ninfomanía, o acaso la exaltación lujuriente producida por un ligero herpetismo vaginal” (p. 133) o “un estrabismo del instinto erótico” (p. 213) que se remedia con pomadas y veraneos. Para Halderg, es “la obra de un íncubo” (p. 213). Para Adelina, ya se trate de una experiencia real o irreal, lo cierto es que constituye un paraíso de deleites que su amante nunca le ha procurado.

Más allá de estas visiones enfrentadas, lo que el relato exhibe son esos límites culturales, esas zonas silenciadas compuestas por los asuntos diabólicos, el asesinato, el sadismo, la necrofilia y el erotismo con los cuales se transgreden las leyes “naturales” de la sexualidad y de la relación con los muertos y ponen en entredicho el concepto de realidad. Para el narrador, en la viuda se repite “la leyenda de las antiguas brujas amadas del Diablo, acudiendo hipnotizadas, los lascivos flancos temblantes de deseo, a la locura orgiástica del Sabat” (p.

⁵ Para una aproximación general a un asunto sobre el que han discurrido varios Padres de la Iglesia y muchos teólogos, véase Escalante (1932). Para este autor, “un sueño sexual puede tener realidad tan grande que haga creer en una cópula verdadera” (p. 176). Asimismo refiere casos y declaraciones de brujas, para quienes era indudable que habían copulado con un diablo: “casos de histéricas que hallan placer en las alucinaciones y los sueños” (p. 174). No falta en esta ambigua publicación, entre la aparente divulgación científica y la búsqueda del éxito comercial, referencias a Huysmans y su novela sobre el satanismo moderno así como un capítulo dedicado a los estudios de Charcot y Richer en el que incluso se incluyen algunos dibujos para ilustrar las contorsiones de las histéricas. Lo que es indudable es que por su atractivo temático, el sexo y el diablo es un terreno propicio para las producciones culturales de carácter popular.

213). Y a pesar de poder considerar estos deleites carnales como una posesión diabólica o un engendro subjetivo del deseo de la mujer, la novela ahonda precisamente en una sexualidad marcadamente física y desinhibida. Tras el velo atractivo de lo demoníaco, la bruja moderna es la mujer que representa la expresión más extrema del “vicio” femenino que el hombre no puede aplacar y a cuyo autoerotismo contribuyen tanto los poderes de la imaginación como los movimientos del cuerpo y la mano, los mismos instrumentos que tiene a su alcance el lector de novelas eróticas.

Si la brujería respondió siempre al deseo de controlar la naturaleza para obtener dinero, salud, sexo o conocimiento del futuro, *El otro* explota la vertiente sexual centrándose en la búsqueda de formas alternativas al amor conyugal⁶ y ahondando en el temor masculino ante el fracaso amatorio, una enfermedad que el vulgo y los manuales de demonología atribuían a algún maleficio.

Los demonios lujuriosos: hacer temblar al burgués / hacer gozar al lector

Para ser moderno, el arte debe disgustar. Th. Gautier al estudiar a Baudelaire, entre las características del estilo de decadencia destaca que éste transcribe “les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie” (1868, p. 17). Neurosis, depravación, pasiones marchitas, locura y obsesión. En efecto, la literatura morbosa y pesimista del poeta francés dio un importante giro hacia el debate de las perversiones sexuales. En él están la ficción gótica, el marqués de Sade, los románticos y, Poe, de quien el maldito fue traductor y en el que encontró a su alma gemela. Muchos textos literarios finiseculares siguieron su estela.

Los decadentes abrazan la neurosis y la perversión como expresión de la sensibilidad y agotamiento culturales y una muestra de que no se es burgués. Por ello, destaca la importancia concedida a la esterilidad, la impotencia sexual y a la debilidad de la voluntad como consecuencias del mundo moderno. Y de ahí la importancia dedicada a discutir sobre la masculinidad y la feminidad, es decir, la relación entre los dos sexos que inundó las producciones culturales de mujeres fuertes e hipersexuales y de hombres débiles y agotados⁷. Pensemos en las vampiras de ojos grandes y bocas devoradoras, como metáfora de los genitales, que protagonizaron muchas historias de terror de fines del siglo XIX⁸. A todas luces, se busca producir un nuevo escalofrío terrorífico. Con el sadismo y la necrofilia se avanza un paso más en la expresión de lo lúgubre y lo macabro. Nada de la idealización del amor burgués, ni del sentimentalismo y su respeto a la naturaleza por parte de los románticos y ni mucho menos, de reflexiones moralizantes sobre la muerte. De este modo, se sacude, se pone del revés lo que se entiende como “normal”, “natural” o propio del sentido común.

Y este terreno encontró un abono propicio en lo fantástico, entendido, siguiendo a

⁶ Sobre esta idea, véase Pérez (2010, p. 52 y ss.).

⁷ Para este tema, véanse los estudios clásicos de Dijkstra (1986), Bornay (1990) y Reyero (1996).

⁸ Cfr. McLaren (2007, p. 162-163).

Jackson (1986), como lo subversivo, lo que es otro, lo que está fuera del plano racional. No en vano, *El otro* es una novela sobre la otredad, sobre lo que no se ve o no se dice y debe permanecer oculto porque se siente como una amenaza. De ahí que el texto aglutine diferentes registros: el ocultismo y lo erótico, la novela de adulterio y de crimen, la posesión demoníaca, la locura y el placer sexual. Y haga de todo ello un motivo de sorna y risa más que de queja. No es casual, por ello, que Carrere cargue las tintas sobre su vertiente satánica y la unión de la lujuria y la muerte, esas dos grandes hermanas baudelarianas que protagonizaron muchas producciones artísticas del momento y que servían para atraer la atención del lector:

El otro, siempre de acuerdo con la orientación naturalista del autor, es una novela satanizada. Íncubos y súcubos, asesinatos, prácticas tremendas de magia negra, inconcebibles vampirismos se trenzan con los episodios vulgares de nuestro plano con una medrosa concatenación. La sangre y la lujuria crean monstruos de pasión y muecas de pesadilla. (p. 13)

Cabe tener presente que el propio Poe escribe sobre la perversidad, entendida como un impulso anímico que nos obliga a actuar porque precisamente sentimos que no deberíamos hacerlo y Baudelaire teoriza sobre los goces del amor que llevan a los placeres del crimen. Ambos ponen sobre el tapete la relación problemática del yo con el otro que se mediatiza a través del deseo. De hecho, la narrativa fantástica “maneja diversas versiones del deseo, generalmente en sus formas transgresivas” (JACKSON, p. 49).

El otro tiene el mérito de exhibir los ritos de una sexualidad borrascosa frente a la sexualidad reproductora y silenciosa en su vertiente matrimonial. La unión de deseo y crueldad, dolor y placer, tan presente en la literatura de finales del siglo XIX, entra en escena⁹, pero lo hace mediante la figura de Riaza, del médico, precisamente una figura que como la del psicólogo contribuyó poderosamente a estudiar y regular los comportamientos sexuales.

Una obra fundamental como *Amor y Dolor* de Havelock Ellis se tradujo en España en 1906. Krafft-Ebing en *Psychopathia Sexualis* (1882) también escribió sobre los desajustes y perversiones eróticas. Las llamadas alteraciones del instituto sexual se catalogaban dentro de la locura moral y podían revestir la forma del sadismo, una “perversión” en la que, como afirma un médico militar en la *Revista frenopática española*, “el apetito venéreo sólo se satisface a costa de malos tratos, horribles torturas, a veces con la muerte, o con la profanación del cadáver de la víctima” (1906, p. 40). Pero Riaza se presenta como un caso de impotencia en el que se culpabiliza a la mujer. Él mismo exclama en su misoginismo militante: “¡Maldita la entraña deliciosa destinada a recibir el semen del hombre!” (p. 35-36) y ensaya todo tipo de torturas para lograr recuperar el vigor.

Las escenas sádicas son explícitas y culminan en latigazos sobre el cuerpo desnudo de Adelina, inmovilizado con unas argollas, “con las mórbidas caderas en alto, bien abiertos los muslos, los erectos senos colgantes y crecidos por la atracción de la gravedad” (p. 41). En esa postura, los golpes y mordiscos propios de una “crisis de antropofagia” (p. 42) hacen manar la sangre “abundante de los pezones” (p. 42), que es succionada por el marido hasta llegar a

⁹ Sobre este aspecto son ineludibles las aportaciones de Litvak (1979 y 1993).

desea “exterminar los órganos de la fecundidad” (p. 42). Y así el narrador es elocuente en sus descripciones: “sus manos, crispadas y endurecidas [...], se hincaron sobre las nalgas de la mártir, separándolas, como para desgarrarlas [...] hundió la cabeza entre los muslos y la mordió en el sexo profundamente” (p. 43). De repente el suplicio deja sin conocimiento a ella y le devuelve la virilidad a él, el cual “afianzándose a las nalgas de la sacrificada, realizó entre ellas un ayuntamiento desgarrador y abominable” (p. 43).

De este modo, no solo se reproduce la imagen de la mujer como un ser sexualmente durmiente a la espera de un hombre que la despierte, sino el fantasma de la necrofilia. Por un lado, la durmiente es un cuerpo controlable; el hombre se sitúa en una posición de dominio, algo tranquilizador ya que no puede exigirle nada. Por otro, se explota el motivo morboso de la unión de amor y muerte, seductor por su mezcla de horror, repulsión y atracción. La violencia y el terror de carga sexual hicieron muy populares a las novelas góticas. Una atmósfera oscura y turbia que H. Fuseli llevó de forma magistral a su cuadro *La Pesadilla* (1781) donde afloran los fantasmas del subconsciente y se remite a una violación.



El otro (Joan María Codina y Eduardo Zamacois, 1919).

A lo largo de *El otro*, la viuda se presenta con todos los ingredientes de una sexualidad amenazadora y en la que no falta una pincelada sobre su predisposición hacia los tipos delicados y casi femeninos: “ese interés elegante y malsano con que cautivan a las mujeres las novelas eróticas” (p. 20). Primero, su marido y después su amante pierden su vigor y bajo la trama de la posesión diabólica, de lo que se habla es del deseo y del placer femenino y del temor masculino ante el rendimiento sexual.

La novela podría haber seguido narrando estas delicias inconfesables en el momento en que el marido recupera su virilidad, pero da un giro con el asesinato e invierte los papeles. El amante se convierte en marido impotente y el marido muerto en amante fogoso. Esto

permite fabricar un peculiar triángulo amoroso para provocar espanto, curiosidad, placer y risa. La imagen cada vez más patética del barón lo demuestra. El duelo con el otro es el duelo por recuperar su hombría y el duelo ante no poder satisfacer a la amante: “una terrible máquina –terrible porque es hermosa- de generación y destrucción” (p. 190), ni poder someterla con la misma autoridad del marido, el auténtico amo.

Pero Adelina es también una narradora espléndida en describir placeres y dolores. De hecho, lo que sabemos de sus supuestas torturas sin deleite y de la impotencia del difunto es por lo que ella nos cuenta. Así una noche mientras amamanta a su hijo y parece quedarse dormida experimenta una “inefable voluptuosidad” (p. 162) al sentir mordiscos en el pezón. Lo atribuye al difunto y “poseída, suspirante, a la vez aterrada y gozosa” se rinde al “espasmo sexual” (p. 162) y reclama más: “muerde... muérdeme [...] toma la teta” (p. 163). Para el barón es sin duda obra del marido a quien además atribuye la muerte del niño: “¡Qué blanco estaba! ¡Ni una gota de sangre quedó bajo aquella carne fría [...]! Se la había llevado toda el vampiro que asesinó al niño mordiéndole en el corazón” (p. 176).

Igualmente le achaca la pérdida de su potencia sexual, el asesinato de “la erección fecundadora grata a Venus” (p. 188). La presencia suprema del otro es tal que los amantes no pueden deshacerse definitivamente de su retrato al que brindan “supersticioso respeto” (p. 172). Después de venderlo sienten la necesidad de que vuelva como si los dominara desde lejos. En su peregrinación por todas las prenderías de Madrid el barón sabe que volverá a él al igual que volvió su cadáver e incluso lo invoca como “¡Amo... amo!” (p. 170) hasta que por fin lo encuentra y tiene la sensación de que éste lo arrastra.

La relación de dominación se ha invertido. Halderg es ahora el esclavo, como antes lo era Adelina. Ni siquiera puede dominar por un rato a la mujer. En su primer fracaso sexual, tras probar a excitarse con el tacto y la vista, le acometen “emociones sádicas” (p. 191) e intenta imitar a Riaza: “las cicatrices que rompían la tersura blanca de aquellas carnes, le hablaron del lenguaje esotérico de las lujurias dolorosas” (p. 191-192).

Al besar el cuerpo femenino piensa en que eso mismo hacía el otro y decide entonces morderle: “Ella se estremeció; ¿fue de voluptuosidad, fue de dolor?” (p. 192). Sin embargo, al querer ir más allá hasta herirla y abrir una gota de sangre, ella se lo impide porque no le tiene miedo: “Al otro se lo permitía porque me dominaba; pero tú no me dominas, a ti no te temo” (p. 193), afirma imperiosa.

Ante la idea de que el otro es más fuerte que él sobreviene la catástrofe definitiva. Empieza a sufrir alucinaciones visuales y a oír resonancias nuevas. Llega a ver el espectro reflejado en las pupilas de la viuda y no cesa en dotarlo de una explicación científica:

La fotografía llega adonde no alcanza el telescopio. [...] El ojo humano es simultáneamente, un telescopio y un aparato de fotografía, en el cual las imágenes pueden pintarse, aun cuando no lleguen a ser visibles. (p. 194)

Tras estos razonamientos, durante la noche Adelina experimenta en sueños una alucinación semejante que, de la duda, le conduce a un diálogo con la sombra hasta que el íncubo cobra proporción de cuerpo humano y se abandona definitivamente a él, “con una

voluptuosidad masoquista que el miedo al finado sazonó y exageró deliciosamente” (p. 202). La entrega total le proporciona una serenidad espiritual a la par que el deseo impaciente por acostarse cada noche para experimentar “un vértigo inexhausto de pasión, un Eldorado de deleites sin término” (p. 212). El muerto insaciable la posee a todas horas y en todas partes, ensayando distintas posturas y ofreciendo variadas escenas eróticas:

Ella dócilmente se entregaba, apoyándose contra la pared o echándose de bruces sobre el respaldo de algún sillón, las caderas pomposas arqueadas voluptuosamente para mejor prestarse a la caricia (p. 213).

Mientras tanto el barón la espía celosamente o bien, “impotente, derrotado, ridículo” (p. 244), llora amargamente al oír todas las noches sus suspiros de placer y asumir con resignación que “como en la época ancestral, la mujer estaba siempre del lado del más fuerte” (p. 243). La pasión amorosa se transforma en una relación de hermanos en la que ella es como una enfermera y él un paciente terminal: “sin hijo, sin padre y sin sexo” (p. 268). Un proceso de decadencia que lo vuelve un “enfermo de la voluntad” (p. 234), un ser “lamentable y caricaturesco” (p. 239), cada vez más feo, celoso y humillado, con un terror tan intenso que incluso le hace mojar sus ropas interiores.

Asimismo, sus miedos se intensifican con una sucesión de acontecimientos que él vuelve a interpretar por el “poder de esas fuerzas brujas que actúan más allá de lo humano y contras las cuales [...], nada puede hacerse” (p. 227). Así ocurre ante una serie de presagios contenidos en los sueños que “muchas veces son fenómenos telepáticos en los que hay que creer” (p. 226), o en el “horror cabalístico” (p. 228) de los maullidos del gato, un animal con “la sensibilidad extraordinaria del presentimiento” (p. 228). Por ejemplo, la muerte de su padre viene precedida de una pesadilla en la que oye una voz siniestra y vislumbra a su rival sentado en un sillón, ante lo cual Adelina también añade que escuchó maullar al gato como a un endemoniado.

Para él, todo es fruto de la obra destructiva del difunto, de su “labor ominosa” (p. 227), como, por ejemplo, su frustrado intento de huida, el extraviar objetos, el perder en el casino, el olvidarse de las cosas o el no poder subir al tren, como si “unas ligaduras invisibles le sujetaban las manos y los pies” (p. 240). Pero sobre todo, el sentirse “desautorizado” (p. 242) ante la mujer que ambos “se disputaron hasta más allá de la muerte” (p. 242).

De este modo, la novela nos narra el suplicio de un hombre que no puede separarse de una mujer ni hacerla suya ni puede matar a un muerto que ocupa su lugar en el lecho. Por ello, afirma con dolor:

el infierno de los impotentes es horrible: desear ardientemente a una mujer, reconocer su belleza, tenerla a merced suya y no gozarla es, sin duda, el peor de los suplicios; ¿cómo Dante, al escribir su trilogía inmortal, olvidó este tormento? (p. 190).

Ni siquiera puede darse el gusto de sentirse poseído como la viuda por los demonios lujuriosos. Hasta los súcubos le abandonan pues solo recibe la visita de Marta una única vez.

Sometido a un estado de terror y celos, adopta el papel de espectador curioso, como *voyeur*, en los instantes más intensos del placer femenino. Como sucede en Asturias cuando una noche observa los “sacudimientos histéricos” (p. 291) y los labios jadeantes de la durmiente. Al tirar de las mantas, contempla su cuerpo “desnudo, blanco, suspirante, exquisitamente convulso, como el de una bruja joven en el misterio lúbrico del sabat” (p. 291). La mujer dormida se le ofrece deseante, una ocasión que llega a juzgar propicia para recobrarla:

Cataléptica, arqueando los brazos para estrechar contra la nieve de sus senos y de su vientre al espíritu violador, la joven balbuceaba:
—Tómame... tómame... (p. 292)

Sin embargo, su carne yerta se lo impide. Y así sin poder gozar ni hacer gozar sufre al ver cómo goza su amante protagonizando de este modo un doble drama: el del impotente y el del cornudo. La escena es jugosa. Ella despierta y él reta al espíritu invisible porque le parece haber visto la cabeza de Riaza como “una careta de ojos enormes” (p. 294) y haber sentido el roce de un cuerpo “viscoso y glacial” (p. 294). Tras ello sufre uno de sus ataques de pánico que le deja sin habla y tan paralizado que sólo logra subir a la cama con la ayuda de Adelina. Pero aún le queda un tormento peor: espiar todas las noches de forma masoquista esta “epilepsia sabática” (p. 296), agravada en los momentos de plenilunio y en la que llega a contar hasta cinco orgasmos.

La novela despliega todos los resortes del género erótico en la línea de los risueños libertinos, hasta culminar en un cuadro de sonambulismo con toda suerte de “ayuntamientos extravagantes” (p. 295) que mortifican al barón:

de rodillas, las manos en el suelo, los senos endurecidos y tensos, [...] al aire las nalgas soberbias y redondas. Así quedó: a intervalos, su vientre y sus lomos se estremecían, cual si unos labios cosquilleantes resbalasen sobre ellos. (p. 298)

Como vemos, Zamacois no escatima en pormenores para representar el cuerpo desnudo de la mujer, un cuerpo vencido al deseo masculino, como si “un brazo hercúleo y conquistador” (p. 145) la rindiera, con el propósito de provocar la participación del lector.

Si Halderg la observa “convulsionada como un capricho de aquelarre” (p. 298) hasta que pierde el equilibrio y se revuelve de un lado a otro lastimándose contra los muebles como un epiléptica, lo hace porque parece querer distinguir el cuerpo del otro agarrado a la posesa. Pero la observación de ese acto sexual no deja de ser un acto sexual en sí para placer del lector-cómplice. Por aquí, el relato se interna por el acre camino de la novela erótica. La expresión de la sexualidad femenina es explícita. No se pliega al modelo de pasividad y retención que exigen las buenas costumbres. Lejos de reprimirse se exhibe en lo que resulta más censurable ya que supone salirse de lo que se concibe como su estado sexual normal: la ninfomanía y la masturbación. En cualquier caso, el cuerpo convulsionado de Adelina, al igual que el de las brujas del siglo XVII o el de las histéricas del siglo XIX, es la representación del deseo cuando éste no puede expresarse por el cuerpo o decirse con las palabras. Pero la novela hace suyas muchas de las representaciones culturales sobre el sexo entre las que se

encuentran los temores masculinos ante la demostración de la virilidad y la hombría.

Ante la imposibilidad de matar a un muerto y de satisfacer sexualmente a Adelina, el desenlace del relato es el de volver a culpabilizarla hasta acabar con ella. Y así en la mente del barón la idea de la mujer como “manantial maldito” (p. 305) se expresa con persistencia:

¿Qué fuerza vesánica tenía su cuerpo, que así destrozaba a los que lo poseían y hasta a los mismos muertos alcanzaba? ¿Es que la locura, como otras muchas enfermedades, proviene de microbios, y son las mujeres las encargadas de transmitirlos y propagarlos a besos entre los hombres? (p. 305)

Por ello, una noche al despertarse y creer ver la sombra tendida sobre el lecho de la viuda, le propina dos balazos mortales. Su primera venganza ya está cumplida. Ha restablecido su hombría matando a la insaciable adúltera. Ahora le queda batirse en duelo con el otro, en el más allá. Una idea que le hace barajar como solución la posibilidad del suicidio. Pero con el asesinato el otro deja de inquietarle. El barón huye tras haberse abarrotado los bolsillos de dinero y errante y solitario vaga por el mundo con un nuevo plan: comunicarse con el espíritu de su amada. Convencido de que a los espíritus les gusta “visitar el sitio donde su cuerpo reposa” (p. 341), le escribe cartas que envía a Bonifacio Crespo, el sepulturero del cementerio de San Martín, para que éste las coloque sobre su tumba. Privado del amor físico parece optar por el amor espiritual con tintes románticos al gusto de un Dante Gabriel Rossetti. Sin embargo, aún le aguijonea la cuestión sexual hasta el punto de interrogar sobre los orgasmos de ultratumba:

¿Cómo se acarician las almas? ¿Cómo se poseen? ¿Es verdad que los espíritus, no hallándose sujetos a las debilidades de la materia, pueden vibrar durante horas y horas en la llama del espasmo sexual? (p. 343)

Sin embargo, a diferencia del Guy de Malivert de *Espírita* de Gautier, que al escribir la trágica historia de la muerta de amor recibe información de lo que es el otro mundo, Juan Enrique se queda sin interlocutor y en tierra de nadie. Separado de los vivos y de los muertos, ni le visita él ni ella. Finalmente, vuelve a Londres donde se suicidará para reunirse con su amada.

Pero la novela no concluye aquí. Por una parte, el desenlace explota el gusto por la estética romántica de los cementerios. La última víctima será el sepulturero a quien la codicia le hace aceptar el trato epistolar de Halderg. Una noche de viento y aguacero empieza también a sentir la presencia de “algo vivo, algo humano” (p. 357) y al pensar que es la muerta que viene a buscar las cartas que no ha depositado en su tumba, las rompe y arroja los trozos por la ventana pero el viento las devuelve al interior. Trata de huir y al sentir que unas manos le sujetan, muere de terror. Los trozos de papel aparecen sobre su cuerpo. Por otra, el final en el que la nodriza encuentra el cuerpo del barón y no puede cerrar sus pupilas azules que muestran un gran espanto, concluye con un nuevo interrogante: “¿Sabe nadie lo que al otro lado de la vida pueden estar mirando los ojos de los muertos?” (p. 361).

De este modo, *El otro* no es tanto un relato sobre hechos como sobre a quién creemos.

La credibilidad de una persona en el límite de la locura, la paranoia o la hipersensibilidad. Lo que el protagonista ve y describe parece ser producto de su mente trastornada, de su impotencia y celos pero también de la necesidad de interrogar al misterio aunque con ello solo parezca triunfar el silencio. Y esa necesidad es la que suscita la novela en el lector como por contagio lo ha hecho en el resto de personajes. Zamacois busca dotar de esa presencia del otro a su relato. Estamos en contacto con él durante toda la narración, de modo que resulta indiferente que se descubra o no. Es más importante la evocación que se hace de él, las vivencias del protagonista, la disolución de su yo que una revelación puntual. Y así, frente a una visión realista, se nos ofrece una visión borrosa y no definitiva.

Reencantar el mundo: repensar lo fantástico en el modernismo

Al final del capítulo XVIII de *Là-Bas* se afirma:

Quando el materialismo se sobreexcita, se alza la magia. Este fenómeno reaparece cada cien años. Para no remontarnos más atrás, piensa en el declive del siglo anterior. Al lado de los racionalistas y de los ateos te encuentras con San Germán, Cagliostro, San Martín, Gabalis, Cazotte, las sociedades de los Rosa-Cruces, los círculos infernales, lo mismo que al presente. (Huysmans, p. 311).

Sin duda, junto a la idea de progreso, uno de los grandes temas de la literatura de fin de siglo fue lo sobrenatural, la muerte y los muertos. Triunfa toda una iconografía en torno a la intrusa que ronda la vida. Ya sea con el fúnebre encanto de *La isla de los muertos* (1883) de A. Böcklin donde un barquero conduce a una sombra blanca hacia un país de ensueño, o con la melancolía de los cipreses de S. Rusiñol o bien con la truculencia de las representaciones de F. Rops. Si el racionalismo llevó al desencantamiento del mundo, como anunció Weber, había que buscar nuevos mecanismos para reencantarlo.

Por ello, ante la insignificancia de lo real, el delirio paranoico, al igual que lo fantástico, trata de atribuirle un significado, le presta un valor imaginario, un valor añadido. Lo que a todas luces constituye un intento de reencantar el mundo. Al acudir a temas como el satanismo, el misterio del más allá, la locura, el asesinato, la violencia y el erotismo, Zamacois, además de buscar una fórmula comercial, se suma a una corriente que busca explorar los poderes de lo oculto, ya sea los de la mente humana o los del cuerpo femenino, esos enigmas que la ciencia médica y la novela erótica y fantástica tratan de diseccionar.

La ansiedad y desasosiego que suscitó la crisis del fin de siglo precipitó a la literatura hacia el más allá ahondando en lo psíquico y lo sobrenatural pero también hacia el más acá regodeándose en el festín que podían procurarse los cuerpos. Aunque para esto se tuviera que atribuir los problemas sexuales masculinos a las tensiones del mundo moderno o a las exigencias de las mujeres. *El otro* es una buena muestra de lo que en la época se llamó monomanías u obsesiones patológicas que debilitan la voluntad del enfermo. Pero también es una buena combinación de frivolidad y trascendencia en la que se da rienda suelta a los

instintos y a los sentimientos oscuros como el terror y el poder del mal. Todo ello lleva a cuestionar una serie de convenciones formales y tópicos narrativos y nos obliga a repensar el papel de lo fantástico en muchos textos de la época, sobre todo de carácter popular. Está claro que lo fantástico no ha de ser un cajón de sastre¹⁰. Pero tampoco una camisa de fuerza. Y en este sentido, el modernismo es un campo de estudio inagotable que aún depara gratas sorpresas.

SÁEZ MARTÍNEZ, B. The Powers of the Unseen in *The Other* (1910) by Eduardo Zamacois. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 120–140, 2016.

Referencias

ALEXANDRIAN, S. *Historia de la filosofía oculta*. Trad. F. Torres Oliver. Madrid: Valdemar, 2014.

BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

CARRERE, E. “Zamacois, actor de film. *El otro*”. *Nuevo Mundo*, 4 de julio de 1919, p. 12-13.

CASAS, A. “El cuento modernista español y lo fantástico”. In: T. López Pellisa y F. A. Moreno Serrano (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi; Universidad Carlos III de Madrid, 2009. p. 358-378. Disponible en Web: <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8684/cuento_casas_LITERATURA_2008.pdf;jsessionid=CDBEAB16B1C9D34C1FFAF2756D6869E9?sequence=1>. Consultado en: 25 mar. 2016.

CRUZ CASADO, A. “Eduardo Zamacois y *El otro* (1910). La literatura fantástica y de terror en la Edad de Plata”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, XCI, n. 161, enero-diciembre, 2012, p. 265-282. Disponible en Web: <<http://repositorio.racordoba.es/jspui/handle/10853/176>>. Consultado en: 28 mar. 2016.

DARÍO, R. *Vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, edición de Pedro Gómez Carrizo, Biblok, 2015.

DIJKSTRA, B. *Ídolos de perversidad (La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo)*. Madrid: Debate/Círculo de lectores, 1986.

¹⁰ Para un estado de la cuestión, véase Gregori (2013).

ESCALANTE, J. M. *Satanismo erótico. El amor y la lujuria en los procesos e historias de la Magia negra y la Hechicería*. Barcelona: Librería Ameller, 1932.

GAUTIER, T. "Charles Baudelaire". In: BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal précédées d'une notice par Théophile Gautier*. Paris: Calmann-Levy, 1868. p. 1-75.

GOURMONT, R. Péhor. In: IGLESIAS, C. *Antología del decadentismo*. Buenos Aires: Caja negra, 2007. p. 119-124.

GREGORI, A. Las corrientes de investigación en en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión. *Studia Romanica Posnaniensia*, v. 40, n. 2, 2013, p. 05-23. Disponible en Web: <<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/view/598>>. Consultado en: 15 abr. 2016.

GUBERN, R. et alii. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2000.

GULLÓN, R. "El Otro" según Zamacois. In: _____. *Direcciones del modernismo*, Madrid: Alianza, 1990, p. 197-202.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

HUYSMANS, J-K. *Allá lejos*. Trad. G. Gómez de la Mata. Barcelona: Bruguera, 1986.

JACKSON, R. *Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.

LITVAK, L. (1979), *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antonio Bosch, 1979.

_____. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)*. Madrid: Taurus, 1993.

LLOPIS, R. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Fuentetaja, 2013.

MCLAREN, A. *Impotencia. Una historia cultural*. Trad. Coral Barrachina. València: Publicacions de la Universitat de València, PUV, 2007.

MOFFATT, E. Reinscribing the Fantastic in Eduardo Zamacois' *El otro*. *Bulletin of Hispanic Studies*, Jul. 2001; 78, 3, p. 339-353. Disponible en Web: <<http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.3828/bhs.78.3.339>>. Consultado en: 18 abr. 2016.

NERVO, A. La literatura maravillosa [1908]. In: _____. *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1972, II. p. 706-707.

- PÉREZ, J. *Historia de la brujería en España*. Madrid: Espasa, 2010.
- PHILIPPS-LÓPEZ, D. (ed.). *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003.
- PRAZ, M. *La Carne, La Muerte y el Diablo (en la literatura romántica)*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1969.
- REYERO, C. *Apariencia e identidad masculina (De la Ilustración al Decadentismo)*. Madrid: Cátedra, 1996.
- ROAS, D. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.
- SANTONJA, G. Un hombre que se fue, una obra que vuelve. In: ZAMACOIS, E. *Cortezanas, bohemios, asesinos y fantasmas*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2014. p. IX-LXIII.
- VALERA, J. Cartas americanas: Azul... A don Rubén Darío. *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 22-X-1888.
- VICTORIO, A. F. Notas de psiquiatría clínica. Los degenerados. *Revista frenopática española*, IV-II-1906, p. 35-43. Disponible en Web: <file:///C:/Users/ibilce/Downloads/Revista%20frenop%C3%A1tica%20espa%C3%B1ola.%203-1906.pdf>. Consultado en: 23 mar. 2016.
- ZAMACOIS, E. *El misticismo. Las perturbaciones del sistema nervioso*. Madrid: Imprenta popular, 1893.
- _____. *El otro*. In: *Obras completas*. Madrid, Renacimiento, Vol. 3. [s.f.], 1916-. Vol. 3.
- _____. *Un hombre que se va. Memorias*. 2. ed., Buenos Aires: Santiago Rueda editor, 1969.

Recebido em: 20/06/2016.

Aceito em: 12/08/2016.

La metaficción y la intertextualidad como catalizadores de lo fantástico en tres cuentos de José Güich Rodríguez

ERWIN SNAUWAERT*

RESUMEN: Según Erdal Jordan, el proceso de vacilación que condiciona la aparición de lo fantástico pasa en el posmodernismo cada vez más por unos experimentos con la enunciación narrativa. A este respecto, la colección de cuentos *Control Terrestre* (2013) del autor peruano José Güich Rodríguez (Lima, 1963) combina unos procedimientos temáticos tradicionales descritos por Honores, tales como la presencia de máquinas futurísticas, el uso de símbolos y alegorías y la escenificación de la figura del doble, con otros que aprovechan la estructura misma del texto. Concretamente, analizaremos cómo en tres de estos cuentos el juego con el texto implicado en la ‘metaficción’ y unas referencias intertextuales explícitas e implícitas originan un mismo efecto de hesitación y estimulan la aparición de lo fantástico en el nivel del lenguaje.

PALABRAS CLAVE: *Control Terrestre*; Fantástico peruano; Intertextualidad; José Güich Rodríguez; Metaficción.

ABSTRACT: According to Erdal Jordan, the hesitation process, which is the funding principle of fantastic literature, is increasingly linked to experiments with narrative enunciation in postmodernism. Concerning this, the short stories included in *Control Terrestre* (2013), written by the Peruvian author José Güich Rodríguez (Lima, 1963), combine some traditional fantastic issues defined by Honores, such as the presence of futuristic machines, the use of symbols and allegories and experiments with double characters and narrators, with some techniques that focus on the structural aspects of the text. More specifically, we will analyze in three of these short stories how the play with the text included in ‘metafiction’ and explicit and implicit intertextual references create a similar hesitation and design the ‘fantastic’ effect at the level of language.

KEYWORDS: *Control Terrestre*; Intertextuality; José Güich Rodríguez; Metafiction; Peruvian fantastic literature.

* Faculdade de Letras – Katholieke Universiteit Leuven - KU Leuven – 3000 – Lovaina –Bélgica. E-mail: erwin.snauwaert@kuleuven.be

Introducción

Tal como lo afirman diferentes expertos de la narrativa fantástica contemporánea como Mery Erdal Jordan (1998) o David Roas (2011), en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, el efecto fantástico se manifiesta cada vez más a través de unos experimentos con la enunciación. La presente contribución se propone ilustrar cómo esta evolución se perfila en el aprovechamiento de la metaficción y de la intertextualidad en tres cuentos de José Güich Rodríguez (Lima, 1963). A este efecto, describiremos primero cómo estos dos conceptos forman parte de un conjunto de estrategias que todas aprovechan lo fantástico como un fenómeno ligado al lenguaje. Segundo, veremos hasta qué punto la obra de Güich y, más precisamente, la colección de cuentos *Control Terrestre* (2013) encajan dentro del linaje fantástico. En una tercera etapa, ilustraremos cómo en tres cuentos específicos se intensifica el proceso de vacilación, que, según Todorov (1970), constituye la clave para la realización de lo fantástico, mediante el juego con el propio texto y unas referencias intertextuales explícitas e implícitas.

1. La metaficción, la intertextualidad y lo “fantástico de lenguaje”

Conforme a la definición de Todorov, el efecto fantástico es condicionado por la vacilación entre “lo extraño” y “lo maravilloso”, conceptos extremos por los que el personaje y el lector califican unos sucesos ajenos a su experiencia de la realidad respectivamente como mera ilusión o como marca de lo sobrenatural (1970, p. 29). Globalmente, la vacilación se establece gracias a un proceso de transgresión en los niveles semántico, sintáctico o discursivo del texto. El primer nivel atañe a los procedimientos retóricos que caracterizan el enunciado, como la exageración, la confusión entre sentido literal y figurado, la presencia del bestiario o el funcionamiento de objetos descomunales, mientras el segundo averigua cómo el relato dispone los acontecimientos para poner de relieve su naturaleza inusual. El nivel discursivo, por su parte, tiene que ver con la enunciación, o sea, con unos juegos espacio-temporales, tales como el desenlace regresivo, la metalepsis u otras manipulaciones de la narración que crean una sensación de subversión y de duda propia de lo fantástico (1970, p. 81-87).

Erdal Jordan alega que este último nivel, por su relación con la concepción del lenguaje, es el que mejor da cuenta de lo fantástico postmoderno. Efectivamente, al deshacerse de la ambición de la representación típica del realismo y, en menor grado, del modernismo, el postmodernismo terminó corroyendo uno de los fundamentos de lo fantástico que, para poner en marcha la hesitación, precisamente supone un contexto referencial y verosímil (1998, p. 53). Rompiendo con su carácter representativo y presentándose como juego autónomo y autoconsciente, el texto postmoderno tiende a borrar los límites del género fantástico¹ y obliga a este a definirse de nuevo a través de unos experimentos con la enunciación (1998, p.

¹ Erdal Jordan aduce, a este respecto, el ejemplo de *La invención de Morel* de Bioy Casares, novela en la que los acontecimientos fantásticos casi pasan desapercibidos por una narración que se da como juego (1998, p. 60).

38). Esto explica, según David Roas, la aparición de unos artificios narrativos que se arman de manera difusa y hacen que “[e]n el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible [la] expresión [=de los narradores] se vuelve oscura, torpe, indirecta” (2011, p. 264). Con el fin de “significar un indesignable”, los narradores aprovechan unas “estrategias discursivas” como las metáforas, los neologismos, el oxímoron o la adjetivación connotada. Al mismo tiempo, manipulan la enunciación instaurando una “retórica de lo indecible”, mediante la explotación sistemática de la narración autorreferencial y unos “juegos de metaficción [...] que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis [...]” (2011, p. 266). Como lo señala Rodríguez Hernández, debido a estas evoluciones, se impone hacer una “distinción entre un fantástico de percepción y un fantástico de lenguaje o de discurso” (2010, p. 4): si en el primer caso la vacilación se basa esencialmente en la combinación prototípica de un lenguaje mimético y de un elemento sobrenatural (2010, p. 3), en el segundo se configura a partir de una disposición particular de los recursos narrativos (2010, p. 5).

En este contexto, la intertextualidad desempeña un papel predominante ya que, remitiendo a un texto arquetípico, compensa el abandono de la realidad inducido por la perspectiva postmoderna (ALLEN, 2003, p. 182). De esta manera, la intertextualidad que según Gérard Genette (1982, p. 8) abarca tanto las formas de citar, el plagio, las alusiones en una obra a otra², puede considerarse como parte del vasto arsenal del que echa mano la enunciación. Si bien, como ya lo han observado conocidos investigadores como Laurent Jenny (1976), la intertextualidad está omnipresente en la literatura hasta tal punto que, sin ella, muchos textos serían simplemente incomprensibles, intentaremos precisar aquí su impacto específico en el género fantástico. A estas alturas, resulta significativo que, en su profundo estudio de la literatura fantástica peruana, Elton Honores se detiene en “el componente dialógico de la literatura” incluido en la intertextualidad. Sin más, incorpora a esta última entre otros procedimientos que participan de la “renovación formal” (2010, p. 36) y articulan lo fantástico en la narrativa contemporánea (2010, p. 195). Así la intertextualidad desempeña un mismo papel que los juegos espacio-temporales que generan la indeterminación, la mayor participación del lector a través del final abierto y la exploración de la subjetividad del narrador a través del desdoblamiento inherente a la narración autodiegética. Si Honores ya señala la importancia de la intertextualidad en los textos fantásticos de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, comentando, por ejemplo, el parentesco entre los cuentos *La careta* de Julio Ramón Ribeyro y *la máscara de la muerte roja* de Edgar Allan Poe (2010, p. 203), esta influencia también se rastrea en la literatura fantástica más reciente, como se da el caso en algunos relatos de José Güich Rodríguez.

² En la elaboración de su teoría, Genette se inspira de las observaciones de Julia Kristeva (BIANCO AMARAL, 2012, p. 54). Además, considera que la ‘intertextualidad’ forma parte del concepto más amplio de ‘transtextualidad’, que también incluye los ‘paratextos’ (prefacios, notas, subtítulos), los ‘metatextos’ (la crítica) y el ‘architexto’ (el sistema genérico en el que se inserta el texto). En este estudio, nos limitamos al nivel propiamente intertextual, que Genette define como “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...]” (1982, p. 8).

2. Güich y lo fantástico

Al lado de su obra periodística y crítica, José Güich Rodríguez publicó las novelas *El misterio de la Loma Amarilla* (2009) y *El misterio del Barrio Chino* (2013), títulos que ya dejan constar su inclinación hacia lo fantástico. También es autor de libros de relatos: *Año sabático* (2000), *El mascarón de proa* (2006) y *Los espectros nacionales* (2008). En lo que se refiere a lo fantástico, en muchos textos suyos se perfila una orientación apocalíptica, como se da el caso en *La reina madre*, relato incorporado en *Los espectros nacionales* y vinculado al tema del monstruo. En él, se narra cómo unas aves se solidarizan con Adelaida, una anciana que está a punto de ser expulsada de su vivienda por una empresa inmobiliaria en busca de nuevos terrenos, defecando masivamente sobre las construcciones modernas hasta volverlas irreconocibles y amenazar a la civilización como tal (HONORES, 2012, p. 463). De esta manera, el cuento también engancha con otras tendencias inherentes a la literatura fantástica, como el horror, el terror³ y la ciencia ficción (HONORES, 2012, p. 463; 2014, p. 149), por lo que Honores incluye a Güich en el corpus de los narradores fantásticos peruanos más destacados en el periodo 1980-2010 (2011, p. 32).

Exactamente este tratamiento variado de lo fantástico se observa en *Control Terrestre*, una colección de ocho cuentos en los que la vacilación se realiza de unas maneras muy distintas. Ateniéndonos a la clasificación que establece Honores para acercarse a “la narrativa fantástica dentro del proceso de modernización” (2010, p. 165)⁴, podemos decir que el efecto fantástico en el cuento titular y en *La nave olvidada* procede sobre todo de un elemento temático, más concretamente, “la presencia de las máquinas como signo de la modernidad” (2010, p. 190). En el primer texto, los protagonistas exploran desde un vehículo futurístico -corre el año 2061- una Lima apocalíptica, con el fin de encontrar unas nuevas posibilidades para organizar el abastecimiento de agua. La capital peruana, aquejada por unos diluvios debidos a un “cambio climático global” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 15) y por una “pauperización [...] sin límites” (2013a, p. 20) aparece como profundamente deshumanizada: se disputan partidos de fútbol entre androides (2013a, p. 18) y la megalópolis está dividida según una nomenclatura intrascendente en unos sectores A, B, C y D (2013a, p. 24). Ofreciendo semejante panorama ‘distópico’, este relato encaja en una práctica de la ciencia ficción que en muchos países latinoamericanos se preocupa por lo sociológico y lo político (KURLAT ARES, 2012, p. 15) y, más que esbozar una furtiva visión futurística, representa las deficiencias del contexto socio-cultural actual (2012, p. 18)⁵. El segundo relata cómo un

3 Siguiendo a Stephen King, Honores distingue el ‘horror’ que es “físico, somático, corporal” del ‘terror’ que “se manifiesta en el plano de la mente (2014, p. 42) y que se refiere sobre todo a “la posibilidad, la sospecha de encontrarse ‘cara a cara’ con aquello que provoca pánico o pavor” (2014, p. 43).

⁴ En su tipología, Honores enumera “la figura del doble”, “la presencia del bestiario”, “el uso de símbolos y alegorías”, “la presencia de las máquinas como signo de la modernidad” y “los objetos fantásticos”. Se trata de elementos temáticos que se distinguen de otros estructurales, como la intertextualidad, que son los que más nos interesan en este trabajo.

⁵ Por establecer esta distopía, el presente cuento recuerda también *Mañana, las ratas* de José B. Adolph, una de las pocas novelas de anticipación de la literatura peruana (STAGNARO, 2012, p. 148), que también presenta una remodelación completa de Lima y de América latina (2012, p. 155).

chico de doce años se subió a un antiguo cohete que, a pesar de no tener sistema de propulsión, lo disparó al espacio para traerlo de vuelta a su casa limeña muchos años más tarde pero con una edad inalterada. El aspecto fantástico de lo sucedido es intensificado por la duda que instaura el protagonista, el físico de origen hispano, el Doctor Roberto E. Díaz, en su colega norteamericano Floyd. Al principio, este no le da crédito a Díaz y lo trata con desdén: a desgana lo recibe en sus oficinas de Houston y le exige a cada momento que la entrevista no rebase los quince minutos, una obsesión por la gestión del tiempo y la puntualidad que se alimenta de la resabida oposición intercultural entre la eficiencia estadounidense y el carácter “exótico” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 112) de los peruanos y los “rodeos” que estos suelen dar “antes de ir al asunto” (2013a, p. 113). Lo sorprendente es que la eficacia norteamericana se vea contrarrestada por la evidencia de que, como lo hacen suponer las experiencias con el misterioso cohete, “la historia de los viajes espaciales comenzó” en el Perú (2013a, p. 123) e inviten a Floyd a calificar unos acontecimientos a primera vista insólitos no tan rápidamente de imposibles (2013a, p. 124).

Siguiendo la tipología de Honores, podemos incorporar los cuentos *El Sembrador* y *El visitante* en la categoría “uso de símbolos y alegorías” (HONORES, 2010, p. 181). En *El Sembrador*, el narrador Alberto Teruel -posible ancestro del protagonista de *El archivo de N*, que tiene el mismo apellido- vive fascinado por un profesor “cuya presencia era a todas luces inquietante”. Durante la guerra del Pacífico, este deambula por el centro de Lima sometiendo diferentes edificios a “alguna especie de medición”, por medio de un misterioso “objeto rectangular, transparente, con luces, números y líneas que cambiaban de forma” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 42). Ya de viejo, Teruel vuelve a toparse con su antiguo profesor y, al notar lo incambiado, comprende que este se sustrae a las restricciones temporales de la vida. En consecuencia, las extrañas mediciones efectuadas en el aquel entonces bien podrían servir de ‘semillas’ para ‘sembrar’ un nuevo orden universal mucho más sofisticado que el que le toca vivir al protagonista, quien “aún pertenece a un mundo cuya infancia apenas profiere sus primeros balbuceos, o se asoma a la entrada de la caverna” (2013a, p. 46).

Un funcionamiento análogo se percibe en *El visitante*, cuento en el que un tal Coppelius se hace invisible para introducirse en las celdas de unos criminales con el objetivo de sacarles los ojos y reivindicar así una justicia social. El vigilante Gándara consigue desenmascarar, gracias a una operación “*undercover*”, al enigmático vengador y esclarece que este se ha inspirado en un extendido mito decimonónico alemán, “una historia sobre un personaje que se llevaba los ojos de los niños reacios a dormir para devorarlos luego” (2013a, p. 96). Cuando Gándara se da cuenta de que Coppelius, a pesar de haber sido desenmascarado, sigue con sus actos de venganza, le proporciona la dirección de un expresidente del Perú, que por unas acusaciones de corrupción vive refugiado en Japón, para que lo ajusticie con efecto retroactivo. Tal como lo señala Honores, el aspecto alegórico queda patente en el establecimiento de “una ucronía de la dictadura fujimorista” (HONORES, 2012, p. 465), una interpretación que se verifica en la paronimia contenida en el apellido “Fukuyama” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 99-100). Finalmente, la tonalidad fantástica es menos evidente en *Nocturno de Viena*, que escenifica a Wolfgang Amadeus Mozart desde distintas perspectivas

-la narración por un anónimo anciano, las relaciones con Ludwig (Von Beethoven?) y Johan (Strauss?), el contexto anacrónico de las guerras napoleónicas desde el que se narra- y acaba creando una imagen del célebre músico austríaco, que es históricamente muy poco controlable y podría interpretarse como una atrevida y múltiple “figura del doble” (HONORES, 2010, p. 166).

Los tres cuentos restantes, por su parte, se distinguen de los anteriores por apelar a lo fantástico como fenómeno ligado al lenguaje, valiéndose del valor metatextual de la literatura y de las relaciones intertextuales. Por este camino, Güich da cuenta de una relación entre lo fantástico y la intertextualidad que ya esbozó en su acercamiento teórico a la literatura vampírica en el Perú. En esta ocasión insiste en la importancia que tiene la intertextualidad para la gestación del humor en la ficción breve de estampa fantástica (2013b, p. 49) y la ilustra con la influencia que tiene Bram Stoker en la obra de Carlos Calderón Fajardo (2013b, p. 52). En *Control Terrestre*, Güich pone en evidencia estos elementos estructurales, estableciendo un juego con el concepto de literatura en *No mirar por las ventanas* y disponiendo unas pistas intertextuales explícita e implícita respectivamente en *El archivo de N* y *La boca del payaso*.

3. Tres modalidades de lo “fantástico de lenguaje”

3.1. La metaficción: *No mirar por las ventanas*.

La importancia de la literatura y, más específicamente, de su variante fantástica ya queda clara desde las primeras líneas del cuento *No mirar por las ventanas*, que empieza citando *2001 Odisea del espacio*. Esta novela de Arthur C. Clarke, que también constituye el guion de la célebre película homónima de Stanley Kubrik, nutre las ambiciones literarias del héroe y lo incita a abandonar “un trabajo más o menos seguro y bien pagado en Lima” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 101) para buscar la aventura en Barcelona. Allí espera acercarse a unos agentes literarios influyentes y hacerse escritor de ciencia ficción, unas expectativas que, sin embargo, tardan en cumplirse. Un día ve desde la ventana de su apartamento cómo unos hombres de aspecto futurístico “enfundados en trajes de color naranja, con la cabeza cubierta por una especie de escafandra protectora, en el estilo de las películas sobre catástrofes radioactivas o epidemias” bajan de un contenedor “unos depósitos cilíndricos con siglas que no reconocía” (2013a, p. 103). Solo aparecen estos hombres cuando el protagonista mira por la ventana frente a la cual está elucubrando sus proyectos novelísticos: los vecinos, por su parte, nunca han visto a los tipos mencionados y cuando él mismo baja a la calle, la encuentra desierta. Por sus apariciones inexplicables, los hombres de naranja lo obsesionan hasta tal punto que acaban ofreciéndole la inspiración necesaria para escribir la novela que podría lanzar su carrera.

No obstante, algo bullía ahí; olfateaba la posibilidad de una historia, el as bajo la manga. Decidió no abrir más las persianas, hasta que empezara a surgir aquello que había aguardado. Enhebró la primera frase: “Unos hombres de

traje anaranjado interrumpieron su jornada de escritor a tiempo completo...”. (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 106)

Por este camino, el relato se refiere a sí mismo y conecta con la metaficción, concepto que designa “la narrativa en la que son puestas en evidencia las convenciones que hacen posibles la existencia misma de la narrativa, en otras palabras, es toda narración cuyo objeto [...] es la narrativa” (ZAVALA, 1998, p. 11). Llama la atención que la autorreferencia que así se establece no solo repercute en la mera actividad de escribir -el protagonista consigue terminar su novela “en tres semanas de dedicación febril y absoluta” y, captando la atención de diferentes editoriales, se prepara para “un lanzamiento por lo alto” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 107)- sino en el propio género fantástico. De hecho, el héroe insiste en que la experiencia que le hacen vivir los operarios de naranja “era insólita por todos los ángulos”. (2013a, p. 106) y que, por tanto, enmarca su novela en el contexto literario siguiente:

Sentía que el asunto marchaba muy bien desde el comienzo: un híbrido posmoderno con toques de novela de misterio, ciencia ficción, intriga internacional y todos los condimentos necesarios, sin perder de vista la calidad. Y con un final sorprendente, inesperado. (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 107)

Conforme a la afirmación de Macedo Rodríguez de que “los recursos de la metaficción y la intertextualidad determinan el nivel narrativo que dialoga con otros textos literarios” (2010, p. 62), la base de este diálogo es, en el presente caso, precisamente la literatura fantástica⁶. Concretamente, el carácter fantástico de la autorreferencia se comprueba en su vinculación a la metalepsis, que altera la lógica narrativa, mezclando indebidamente los ámbitos en que actúan el narrador y los personajes⁷. Alentado por los “comentarios laudatorios” en “diarios de prestigio”, el protagonista se plantea la posibilidad de “llevar la obra al cine”, con lo que se pone a la misma altura que su ídolo Clarke. También efectúa una impresionante “gira de presentaciones por Hispanoamérica” y por España, por la que se confirma la inserción de sus escritos en el canon fantástico (2013a, p. 108). Cuando en Sevilla vuelve a recordar a esos seres “extraños” (2013a, p. 105) cuyas “maniobras incomprensibles” le “sirvieron de impulso”, con solo pensar en ellos, se topa con los mismos “hombres de los trajes de color naranja y las escafandras” que “se agitaban, atareados e inmersos en sus labores” (2013a, p.

⁶ En el citado artículo, Macedo Rodríguez alega que en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia el diálogo que establecen la metaficción y la intertextualidad no solo atañe a lo estético, reanudando así con lo fantástico, sino también a lo político, ya que dicha novela también incorpora “narraciones de resistencia y denuncia ante las atrocidades gubernamentales” (2010, p. 62). Señalamos que esta dimensión política no está presente en *No mirar por las ventanas*, donde la metaficción se limita a poner en evidencia lo fantástico.

⁷ Según la definición de Genette, la metalepsis consiste en un pasaje de un nivel narrativo a otro que no está asegurado por la propia narración (1972, p. 243). Se da, por ejemplo, cuando el narrador no cede la palabra a un personaje sino que se presencia “físicamente” al lado de este. Esta confusión de los niveles narrativos se produce aquí cuando los hombres de naranja, que constituyen el objeto del relato, se atacan al héroe, que es responsable de este mismo relato. Creando una frontera movediza entre dos mundos que se consideran como estrictamente separados -el donde se cuenta y el que se cuenta- e insinuando que si los personajes pueden ser espectadores o lectores, estos lectores o espectadores a su vez pueden convertirse en personajes ficticios (GENETTE, 1972, p. 245), la metalepsis participa plenamente de lo fantástico.

109). Es ahora cuando los singulares operarios le hacen comprender al héroe que su éxito literario es un tiro que le sale por la culata e le confieren un tono irónico a su presentimiento de que en sus textos “estaba el germen de algo” (2013a, p. 105). Cuando el protagonista se les acerca, pensando invitarlos a su tour de promoción y “obsequiarles libros autografiados” (2013a, p. 110), los obreros lo cargan en uno de sus barriles y lo echan a un contenedor.

Al llegar hasta él, uno de ellos extrajo un aparato, con el cual lo escaneó diferentes veces [...] y a partir de entonces todo fue rápido: tres de los sujetos trajeron un cilindro; alguien le colocó un brazalete, cuya descarga lo atontó. En medio del sopor, percibió que lo alzaban en vilo, lo introducían al cilindro, lo sellaban y una serie de cables como serpientes, se desplegaban solos, adhiriéndose a su cuerpo. Y luego, la terrible sensación de que lo trasladaban al *container* y apenas el tiempo mínimo, antes de quedar en animación suspendida, para sentenciar que es poco aconsejable distraerse y pensar en gente vestida de naranja y mucho menos escribir novelas que lleven por título *No mirar por las ventanas* (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 110).

Mordiéndose la cola, la narración muestra que, en realidad, el efecto fantástico no procede tanto de la presencia de “los sujetos de los trajes espaciales” (2013a, p. 104) que siguen su propia lógica y ejecutan unas actividades robóticas con “un andar sincronizado” (2013a, p. 105), sino en el hecho de que estos contrarrestan el acto de escribir. De este modo, al ser defraudada por la realidad insólita que pretende describir, la metaficción, más que poner de relieve la literatura misma, cuestiona sus límites e invita a una lectura fantástica del texto.

3. 2. La intertextualidad explícita: *El archivo de N*

Si en el cuento anterior el efecto fantástico se realizaba principalmente a través del juego con el propio texto, pasa plenamente por la intertextualidad en *El archivo de N*. Esta intertextualidad es de carácter explícito, puesto que se basa en menciones directas de una obra en otra, como si de una cita se tratara (GOMES DO NASCIMENTO; MENDONÇA NEVES, 2011, p. 52) y es inducida en gran parte por la afición del protagonista, el editor Teruel, a las óperas. Entre ellas destaca *La Bohème* de Puccini, cuyo título bien podría aludir al periplo a bordo del submarino Nautilus (2013a, p. 127), el acontecimiento central del relato⁸. Las referencias al compositor italiano también toman cuerpo en la mención de los personajes Mimí y el poeta Rodolfo (2013a, p. 131), se complementan a continuación con unas reminiscencias al cine policial⁹ y preparan así un amplio trasfondo cultural contra el

⁸ Otra resonancia intertextual posible es el parentesco que tiene el título de esta ópera con el círculo literario “La bohemia de mi tiempo” que creó alrededor suyo Ricardo Palma, otro de los personajes del cuento.

⁹ Estas referencias al cine aparecen cuando Teruel, al volver a su casa y notar que está perseguido, confiesa que “se sentía como en una de esas películas policiales de John Houston o Howard Hawks, que tanto disfrutaba [...]” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 146). Citando precisamente a estos dos célebres directores de cine norteamericanos, el narrador vuelve a fortalecer la presencia literaria. Hawks elaboró algunos de sus guiones en colaboración con Faulkner y una de sus películas más conocidas, *The Big Sleep*, se basa en una novela de Raymond Chandler. Houston, por su parte, debe su fama a películas como *The Maltese Falcon*, *The Treasure of the*

cual puede perfilarse mejor la literatura. En efecto, la intertextualidad se manifiesta en su dimensión “propiamente literaria”¹⁰ cuando un desconocido le deja a Teruel, en la puerta de su casa, unas hojas que contienen un relato autobiográfico inverosímil de la mano de Ricardo Palma.

Según el manuscrito, Palma, como soldado de la marina en la guerra entre la Alianza Pacífica y España, ve “algo fuera de lo común en las aguas frente al Callao”: emerge entre las olas “una figura de contornos extraños” parecida a una ballena (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 133), que “produce una intensa luz” (2013a, p. 134) y en la que por “una especie de portezuela abierta [...] una figura humana [...] se esconde rápidamente” (2013a, p. 135). El carácter indeterminado del objeto es intensificado por su descripción nebulosa: se lo llama “cosa” (2013a, p. 135), “eso”, algo “metálico, fabricado con láminas cuyas junturas bien podrían recordar las escamas de un pez” (2013a, p. 136) o un “pez de metal, con poderosas linternas” (2013a, p. 138). El misterio aún se intensifica cuando Palma, al acercarse en lancha para observar el extraño artefacto, es tragado por él. Desde su interior, lo describe como una “máquina submarina, con una maniobrabilidad asombrosa” cuya tripulación “elude olímpicamente cualquier explicación sobre la naturaleza del navío y la tecnología que lo impulsa” (2013a, p. 140)¹¹.

Esta composición extraña del barco deja establecida la vacilación tanto en Palma, que actúa de personaje, como en Teruel, el ‘narratario’ del extraño relato. Palma, preso “en el vientre de la bestia” (2013a, p. 136) lexicaliza la duda comunicando su sensación de que “El hecho, visto desde afuera, parecía inaudito; no obstante, para quien lo vive, como él, es algo tan natural como respirar” (2013a, p. 139). Además, el joven marino parece contar sus experiencias desde un estado segundo, causado por la rarificación del aire: está sumido en una letargia y “casi ha perdido conciencia” (2013a, p. 142). Una misma hesitación se apodera de Teruel que al “[d]escubrir ese nombre [=de Ricardo Palma] se siente “[desplazado] de inmediato al limbo de los recuerdos” (2013a, p. 132) y que, en su calidad de lector, se declara preparado a “aceptar que no todo podía ser resuelto dentro de los fueros convencionales” (2013a, p. 132).

Sin embargo, el aspecto fantástico más llamativo es generado por la intertextualidad implicada en el manuscrito abandonado. Primero, al desglosar el texto, le cuesta a Teruel

Sierra Madre y *Under the Volcano*, que se inspira en la novela de Malcom Lowry. Otro vínculo con la literatura se vislumbra en *Moby Dick*, una adaptación del libro de Herman Melville, que establece un ambiente marino y fantástico parecido al que se encuentra en *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Jules Verne y que se tematiza en *El archivo de N*.

¹⁰ Dado que la intertextualidad es un fenómeno que se define de manera muy borrosa y así puede englobar referencias ampliamente culturales o artísticas, como se daba el caso en Puccini, este término indica las relaciones que existen entre los solos textos (GIGNOUX, 2006, p. 3).

¹¹ Cabe señalar que el cuento se alimenta de unos hechos reales perteneciente a la biografía de Ricardo Palma. Así, Palma participó como miembro de la Armada peruana en la batalla de El Callao en la que sale milagrosamente ileso de un bombardeo. Más tarde, después de haberse opuesto como director de la Biblioteca Nacional contra el poder chileno, fue encarcelado durante doce días en la bodega de un buque en el puerto chalaco. Aunque este encarcelamiento puede haber servido de inspiración para la escena del secuestro a bordo del submarino en el manuscrito, esta es puramente ficticia y, por tanto, refuerza el efecto fantástico.

atribuirlo a Palma: el estilo le parece “antagónico”, típico de un “informe” que “hacía gala de un propósito meramente informativo, neutral, como los sueltos del periódico, a pesar de las leves digresiones con visos emocionales”. En esto se opone al “tono socarrón” de otras obras suyas, como *Tradiciones*, y “podría publicarse en el suplemento del domingo como un relato” (2013a, p. 145). Esta composición trivial del texto condiciona la vacilación, valorando el efecto de lo real, que es necesario para resaltar el fenómeno inusitado del submarino. Al mismo tiempo, esta falta de originalidad hace que Teruel se fije en “las coincidencias con una clásica novela” por las que Palma “estaba realizando un homenaje a un modelo literario” (2013a, p. 136), que, como se desprende de la mención de los títulos *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *La isla misteriosa* (2013a, p. 140), no es otro que Julio Verne. A continuación, el héroe tematiza sus inferencias intertextuales detallando la filiación entre la primera novela del autor francés y el presunto texto de Palma. Esta actividad se cristaliza en el nombre del expediente “archivo de N” -inicial que refiere tanto al personaje de Verne, Nemo, como a su barco, el Nautilus-, que también funciona como título del relato entero (2013a, p. 137, 145).

Ya podía dar por hecho de que se trataba de una hábil estratagema literaria. La descripción [d]el capitán era casi idéntica a la de Verne. Era un auténtico ejercicio de ingenio, quizá un tributo a la memoria del viejo, realizado por uno de sus admiradores. Se honraba, además, al novelista francés, probablemente el más célebre creador de su época. [...] Teruel conservaba fresca la explicación, que no figura en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, sino en *La isla misteriosa* (la otra novela donde aparece el atormentado capitán). Ciertamente animado, siguió ingresando ese insólito juego entre realidad y ficción. (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 140)

No obstante, la intertextualidad no solo fomenta el efecto fantástico por establecer el mero paralelismo con el texto francés. Quizá su mayor pertinencia está en el hecho de que motiva una metalepsis. En efecto, las fronteras entre los niveles del narrador y del personaje se superan cuando Teruel, después de su lectura, se encuentra con nadie menos que Nemo, el héroe de la novela de Verne. Este trata de convencerlo de la autoría de Palma y disipar sus dudas acerca de la veracidad del documento. Ante el escepticismo de Teruel, motivado por el hecho de que el manuscrito “jamás llamaba al capitán por su nombre y tampoco [...] aludía al mítico nombre del submarino” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 145), que la figura de Palma se mezcla con personajes ficticios (2013a, p. 151), así como por la sencilla razón de que por aquellas épocas los submarinos simplemente todavía no existían, Nemo hace hincapié en la irrefutable exactitud cronológica: Verne acarició su proyecto novelístico en 1865, publicó el libro en 1870 y los acontecimientos tuvieron lugar entre estas dos fechas, en 1866. Así podría ser que Verne se hubiera inspirado en “un objeto que navega bajo la superficie del mar frente al Callao” (2013a, p. 152) y que esta nave hubiera ayudado a la Alianza Pacífica en la batalla del 2 de mayo de 1866 contra los españoles (2013a, p. 153, 154)¹². Además, Nemo

¹² La narración intensifica aún el aspecto fantástico suponiendo que fueron los cañones de esa misteriosa nave los que mataron por error a José Gálvez, un político y militar peruano que dirigió las operaciones navales de la Alianza Pacífica, formada por Perú, Chile, Ecuador y Bolivia en la guerra contra España. Según las crónicas, fue matado en la batalla de El Callao por el impacto de una bomba en el sitio que abandonó unos segundos antes

le cuenta que cuarenta años más tarde fue a disculparse ante Palma por haberle aprisionado unos días y asegura, como prueba de autenticidad del manuscrito, que en esa ocasión el propio escritor se lo regaló.

La presencia del héroe de Verne hace, por lo tanto, que se trastocan las relaciones temporales normales. Aparece, en efecto, que para Palma, a bordo del submarino, “su noción de tiempo se ha alterado” (GÜICH RODRÍGUEZ, p. 2013a, p. 141) así como para Teruel que, al inventariar los acontecimientos vividos por el autor, “terminó su resumen febrilmente” y que “[c]omo Palma en el navío, había perdido por completo la noción del tiempo” (2013a, p. 143). Tal como lo señala Roas, esta “confluencia de dos (o más) tiempos en un mismo instante [...] produce la imposible comunicación [...] entre dos órdenes de la realidad” (2012, p. 110) y cumple, por lo tanto, con las condiciones para la realización de lo fantástico. Además semejante “perversión fantástica del tiempo” (2012, p. 106) hasta llega a constituir un “no-tiempo” (2012, p. 112), una dimensión indefinida, que aquí se lexicaliza en el nombre del capitán Nemo. Este significa “nadie, siguiendo la etimología latina” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 140) y le va muy bien a un personaje que dice tener “Todas y ningunas” nacionalidades (2013a, p. 149). Asimismo explica que el submarino de Verne puede seguir existiendo hasta el día de hoy y extraerse al tiempo convencional.

Teruel lo [=al capitán] interrumpió con naturalidad:

-Si me ciñera a su historia con criterios de exactitud, debería llamarlo Nemo...- dijo, con aire sarcástico-. Pero Nemo y ese submarino son ficticios.

-Lo son para usted, señor Teruel, pero no para mí o mis hombres. Hemos existido en los océanos desde que el francés comenzó a borrar cuartillas. Nuestra existencia se inició el día que ese autor esbozó su novela. Desde entonces, el destino de mi Nautilus se desarrolló de manera independiente. Gozamos de una autonomía singular. (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 154).

Esta convergencia de los tiempos se ilustra al final del cuento, cuando Teruel ve desde el malecón de Chorrillos cómo se despide de él “la silueta” de “brazos cruzados” del capitán antes de retornar “a las profundidades de su navío” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 157) y emprender otro viaje a través de las fronteras temporales. Además, al ser “el capitán de un submarino que existe en la ficción y en la realidad” (2013a, p. 155), Nemo hasta invierte los roles causales entre realidad y ficción y, una vez más, deja clara la impronta que tiene sus implicaciones intertextuales en el carácter fantástico del texto. Contemplando la misteriosa partida del submarino, Teruel es testigo de algo insólito que “parece ser premonición del fin de una era” y al mismo tiempo se convierte en un doble del “joven Palma ochenta años antes” que estaba igual de asombrado al ver por primera vez el extraño navío (2013a, p. 156). De esta forma, Teruel tiene que dejar de estar “obnubilado por la razón” (2013a, p. 152) y entregarse plenamente a su pasión por las “historias extrañas” (2013a, p. 144) que parecen ser su asidero existencial, “su propio *Nautilus*” (2013a, p. 157). Así, la intertextualidad erige lo fantástico en un código por el que se filtra la vida: publicando finalmente el manuscrito de

Ricardo Palma, que operaba bajo sus órdenes. El presente cuento trastoca la realidad imputándole la procedencia de la bomba no a una nave enemiga sino al misterioso submarino (GÜICH RODRÍGUEZ 2013a, p. 154).

Palma, los “papeles, que pertenecen a sus compatriotas” (2013a, p. 155), Teruel dará fe de la extraña coexistencia de lo real y de lo insólito y se prepara para corregir la historia a partir de la ficción.

3.3 La intertextualidad implícita: *La boca del payaso*

Aunque abre con la reproducción de los versos iniciales de la canción *Sympathy for the devil* de los Rolling Stones, *La boca del payaso* globalmente procesa la intertextualidad de manera implícita: el narrador no menciona sus fuentes y espera que el lector reconozca el diálogo intertextual, valiéndose de su propio conocimiento del mundo y de la literatura (GOMES DO NASCIMENTO; MENDONÇA NEVES, 2011, p. 52)¹³. Esta manifestación de la intertextualidad es definida por Rifaterre como “aleatoria” ya que, más que la “obligatoria”, la cual explicita las referencias, depende de la intensidad del proceso de recepción (GIGNOUX, 2006, p. 4, 6). El argumento del cuento es el siguiente: un ejecutivo pasa con su mujer y su hijo, “el diablillo”, un fin de semana en un parque recreativo llamado “La boca del payaso” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, pp. 65-66). Mientras sus familiares se divierten, el narrador-protagonista ve cómo, en un complejo anejo, una empresa exportadora de espárragos desarrolla sus actividades anuales de *team-building*. Telefonea a un colaborador de su propia compañía para darle unas instrucciones. Poco después, sale en el telediario la noticia de una matanza ocurrida en las sesiones empresariales recreativas que acaba de observar (2013a, p. 69). Solo en ese momento consta que la compañía del narrador se llama “Hades Incorporated” y se nota una pestilencia a azufre (2013a, p. 71).

De esta forma, la vacilación es originada por la tardanza con la que lector se entera de que debe interpretar literalmente la palabra “diablillo”, por la que el narrador califica, a primera vista de manera inocente, a su hijo, entusiasmado ante la perspectiva de unas vacaciones en el campo: “Mi esposa estuvo de acuerdo, y el diablillo de mi hijo saltó de felicidad [...]” (2013a, p. 65). Esta hesitación entre una interpretación literal y figurada, que es característica de lo fantástico (TODOROV, 1970, pp. 83-84), también afecta a los pasatiempos del niño, que consisten en una obsesión por “echarse en el fondo [=de la piscina] y permanecer ahí minutos interminables” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 66) y en su entrega incondicional a “los juegos de su *tablet* – especialmente los más sangrientos y sádicos” (2013a, p. 67). Solo *a posteriori* es posible entender estas palabras no como exageraciones del padre sino en su referencia concreta a la naturaleza sobrehumana y demoniaca del hijo. También es por el final del cuento que se aclara por qué el narrador dice tener “ciertas destrezas para obviar algunas molestas barreras” (2013a, p. 69) y salta sin dificultades por encima del “cerco de ciprés espeso” que lo separa del encuentro empresarial, para tomar posesión de la “ubicación privilegiada” (2013a, p. 69) que siempre parece disfrutar.

¹³ Solo al final del cuento, cuando quedan claras sus intenciones diabólicas, el narrador brevemente menciona el apellido del autor de relatos de terror norteamericano Howard Phillips Lovecraft (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 71), pero no aprovecha esa referencia intertextual explícita de manera más seguida.

Esta estructura temporal retardataria también concuerda con la naturaleza elíptica o, por lo menos, indirecta, del texto. Así el narrador no cuenta que ha mandado exterminar a los participantes a la sesión empresarial, sino que deja que se encarguen de eso los medios de comunicación. Callando ciertos elementos y postergando el desenlace, el narrador procede a “la dilatación fantástica del tiempo” que le es propio a dicho género (ROAS, 2012, p. 108) y mantiene la duda con respecto a su persona. Solo descorre levemente el velo con respecto a lo sucedido aventurando unas suposiciones, enfatizadas por el uso repetitivo del condicional.

Vi todo lo que acontecería a partir de entonces: bajaríamos a cenar los tres; notaríamos cierta agitación en el gerente del hotel y en el equipo de camareros. Comentarían en voz baja. [...] Al regresar a nuestro aposento, encendería el televisor y oiríamos los primeros reportes que informaban a la opinión pública sobre la misteriosa masacre ocurrida esa tarde en un centro recreacional de Chosica (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 70).

Además, esta hesitación resulta reforzada por una duda que se perfila en el nivel intertextual. Aunque no hay indicaciones explícitas para ello, resalta el parentesco entre el presente relato y *Con Jimmy en Paracas*, cuento ya clásico de la colección *Huerto Cerrado* (1968) de otro autor peruano, Alfredo Bryce Echenique. De hecho, los dos cuentos se desarrollan en un espacio muy similar: a pesar de que *Con Jimmy* no sitúa la acción en Chosica¹⁴ sino en Paracas, escenifica un mismo ambiente vacacional. Manolo y su padre se alojan en un “hotel de lujo” (BRYCE ECHENIQUE, 1981, p. 20) donde sirven “un menú que parecía para norteamericanos” y por el que se pasean unas chicas que no se “atrevía a mirar” (1981, p. 24). Este decorado coincide casi exactamente con el del relato de Güich, un “hotel campestre”, situado en un “lugar inmejorable” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 65), pendiente del “control de calidad” y atento a cada “simpático detalle de *marketing*” (2013a, p. 66) en el que se registra “la familia ideal” compuesta por la “elegante y bella esposa”, el “vivaz hijo” y el “ejecutivo exitoso y de trato jovial”. Por lo demás, se dedica en ambos textos una atención comparable a los trámites en recepción, la piscina ejerce una misma fascinación en los dos chicos -Manolo espera refugiarse en ella porque en el mar “había rayas, tal vez tiburones” (BRYCE ECHENIQUE, 1981, p. 20) y al “diablillo” le sirve para sus extravagantes juegos- y los dos viajes se hacen por motivos casi idénticos: Manolo acompaña a su padre en un viaje de negocios en el que este tiene que venderles unos tractores a unos ricos agricultores y el directivo del cuento de Güich busca escaparse unos momentos de su rutina empresarial, pero se enfrenta con las prácticas recreativas de otra compañía agrícola “dedicada a la comercialización de espárragos” (GÜICH RODRÍGUEZ, p. 2013a, 69).

No obstante, el parentesco intertextual más llamativo se lexicaliza en la repetición de la palabra “bungalow” (2013a, p. 66, 67, 70), cuyo origen extranjero en ambos casos se pone de

¹⁴ Aunque no se refiere a él en este cuento, Chosica sí es un espacio que Bryce Echenique tematiza en otras ocasiones. En la novela *Un mundo para Julius* (1970), para la cual el relato *Con Jimmy en Paracas* funcionó como una suerte de borrador, Chosica es el lugar donde va a curarse la hermanita del protagonista. En *Al agua patos*, cuento recogido en *La Felicidad ja ja* (1974), es el decorado donde el héroe, de niño, acaba matando a unos patitos a punto de echarlos incansablemente al agua, un malentendido que le traumatizará por el resto de la vida.

relieve, sea mediante las comillas en el texto de Bryce, sea por las itálicas en Güich. El que no se explicita su relación con el cuento de Bryce, no obstaculiza en absoluto el funcionamiento de la intertextualidad¹⁵. Al contrario, según Riffaterre, semejantes palabras constituyen unas anomalías con respecto al idiolecto del texto primero que de todos modos indican la presencia latente de otro texto y, en consecuencia, son significativas de por sí (1981, p. 5). Dentro de esta perspectiva, la palabra “bungalow” es importante, dado que recuerda la relevancia que tiene en *Con Jimmy en Paracas*, donde, por ejemplo, interviene cuatro veces seguidas en la escena en la que el recepcionista les entrega la llave a Manolo y a su padre.

El hombre de la recepción, muy distinguido, mucho más alto que mi padre, le respondió afirmativamente: “Claro que sí, señor. El muchacho lo va a acompañar hasta su ‘bungalow’, para que usted pueda lavarse las manos, si lo desea. Tiene usted tiempo, señor; el comedor cierra dentro de unos minutos, y su ‘bungalow’ no está muy alejado.” No sé si mi papá, pero yo todo eso de “bungalow” lo entendí muy bien, porque estudio en colegio inglés [...]. El muchacho que nos llevó hasta al “bungalow” no se sonrió mucho cuando mi padre le dio la propina [...]. (BRYCE ECHENIQUE, 1981, p. 23)

Esta palabra denota la condición inferior del padre -patente en su baja estatura, su desconocimiento del inglés y su tacañería-, una interpretación que se corrobora al final del cuento, que exactamente termina en este mismo vocablo. Tras una dura jornada para él y un día lleno de humillaciones para Manolo, el padre le pregunta a este “qué quiere decir ‘bungalow’ en castellano” (1981, p. 31). En su análisis de dicho texto, Albert Bensoussan, traductor y analista de la obra de Bryce, explicita este posible sentido asociando “bungalow” a la palabra “buga”, que en ciertas hablas latinoamericanas, remite a “bujarrón”, o sea, a “homosexual” (1985, p. 49)¹⁶. Bensoussan asocia esta palabra a Jimmy, el hijo de uno de los jefes del padre de Manolo, que se junta con este en el hotel de lujo y termina haciéndole avances homosexuales a través de unas alusiones a su ropa interior (BRYCE ECHENIQUE, 1981, p. 29) y a sus órganos genitales: “¿cómo la tienes, Manolo?” (1981, p. 30).

Según el crítico francés, Jimmy termina corrompiendo así a Manolo por tercera vez -la homosexualidad era muy mal vista en la sociedad peruana machista a mediados del siglo XX- después de haberle estimulado a fumar y a tomar los primeros whiskies de su vida (BENSOUSSAN, 1985, p. 48). De esta manera, la figura aparentemente celestial de Jimmy que “era de una belleza extraordinaria” con “el pelo en anillos de oro” (BRYCE ECHENIQUE, 1981, p. 26) y con “cara de monedita de oro” (1981, p. 28) traiciona casi bíblicamente al héroe quitándole la inocencia y transforma el “hermoso Paracas”, el balneario paradisiaco que parecía una “oasis” en el desierto, llena de “palmeras, flores” (1981, p. 24) en un tipo de infierno .

¹⁵ A este respecto, Riffaterre insiste en la diferencia entre “intertexto” e “intertextualidad”, términos que en la crítica muy a menudo se confunden. Según él, el “intertexto” debe considerarse como el conjunto de textos que se tiene en la memoria y que se puede aproximar al texto que se está leyendo (1981, p. 4). La “intertextualidad”, por su parte, no se limita al reconocimiento del intertexto y más bien se refiere a la mera capacidad del texto de entrar en diálogo con otros, por lo que se engendra un proceso de significación que supera una interpretación hecha a partir de una lectura lineal (1981, p. 6).

¹⁶ Bensoussan se refiere, a este respecto, al uso de la palabra “buga” que hace Guillermo Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres* (1985, p. 49).

Esta interpretación de Jimmy como “ángel del mal” (BENSOUSSAN, 1985, p. 48) alimenta la del papel que desempeña mucho más abiertamente “el diablillo” en *La Boca del payaso*. Una vez que se entienden las consecuencias de la estrategia retardataria ya comentada, se revelan a todas luces las intenciones de la familia modelo, que termina presentándose como una trinidad del mal, intensificada por el frecuente uso del “nosotros”: “Llegamos un sábado por la mañana [...] nos cambiamos de indumentaria [...] Bajamos al comedor del hotel [...] regresamos a las habitaciones” (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 65-67). Después de molestarse por lo “primitivo” y el “pésimo gusto” de tales “olimpiadas recreativas anuales” (2013a, p. 69) de la productora de espárragos, el padre de la familia estimula a sus propios colaboradores infernales a “emprender nuevos retos”, a “incorporarse a nuestros objetivos” y, conforme a los “nuevos tiempos” a “sacar dividendos en vez de permanecer en el interior de las montañas o encerrados en los árboles” (2013a, p. 70). Movilizando esos espíritus maléficos y familiarizándolos con la eficacia empresarial moderna, el narrador emplea las arengas tan consubstanciales a la sesión de *team-building* de la que se burla a favor de la expansión de su propia entidad diabólica y de su influencia perniciosa en el mundo.

Por unos instantes, asumiremos nuestras apariencias reales para que así el festejo sea pleno. Nuestros ojos llameantes brillarán y un intenso olor a azufre infestará el alojamiento. [...] El jefe estará al tanto y me pondrá como ejemplo de un ejecutivo que no descansa ni siquiera en sus vacaciones. Y hasta en la casa matriz, el mandamás absoluto de Hades Incorporated sabrá de mí. Un nuevo ascenso en las jerarquías estará a la vuelta de la esquina (GÜICH RODRÍGUEZ, 2013a, p. 71).

Incorporando el término “Hades”, el reino de las tinieblas de la mitología griega, al nombre de su compañía, el narrador definitivamente transforma el precioso decorado montañoso en un ambiente luciferino y le da al título del cuento, inspirado en una colina que “se asemejaba a uno de esos hombres de rostro elástico y colorado que hace reír a tantos humanos” (2013a, p. 66), una significación muy irónica. El parentesco que se establece así entre el “diablillo” y Jimmy del cuento de Bryce¹⁷, participa de lo fantástico no solo por su connotación infernal sino, sobre todo, por apoyar la estrategia de retraso gracias a la cual la narración establece la vacilación. De hecho, la duda se manifiesta en este relato en dos

¹⁷ Se podría decir que se lleva a cabo entre los dos personajes un proceso que Genette llama “transvalorisation” que consiste en atribuirle al personaje “par voie de transformation pragmatique ou psychologique un rôle plus important et/ou sympathique” dans le système de valeurs de l’hypertexte, que ne lui accordent l’hypotexte” (1982, p. 393). En el presente caso, la transvalorización consiste más bien en el hecho de que las características diabólicas implícitas de Jimmy se vuelven más explícitas para el “diablillo”, sin por lo tanto, disipar la vacilación que determina el carácter fantástico del cuento. Más concretamente, por su carácter más explícito la figura del diablillo podría calificarse de transformación burlesca de Jimmy. Este tipo de transformación procede de la combinación de un sujeto noble y de un estilo vulgar, como se desprende de la tipología de Genette, que también incorpora las posibilidades siguientes: los géneros nobles (la epopeya, la tragedia) como combinación de un sujeto y un estilo nobles, la parodia como cruce de un sujeto vulgar y un estilo noble (lo heroico-cómico) y los géneros propiamente cómicos (la comedia) donde coinciden un sujeto y un estilo vulgares (1982, p. 30). De esta manera en *La boca del Payaso*, lo fantástico pasa también por lo burlesco que constituye una modalidad del humor que tradicionalmente se le asocia al género (HONORES, 2010, p. 88-89)

niveles: primero, mediante el contexto realista reforzado por la dilatación del tiempo que tapa a más no poder los difusos elementos diabólicos y, segundo, por la referencia implícita a un cuento de Bryce. Por su aspecto a primera vista familiar, este empieza por fortalecer el ambiente realista, para después resaltar, como más sorprendente y fantástico, el desenlace del relato, a través de las lecturas infernales que se le atribuyen. Tal como lo formula Bianco Amaral en su análisis de *Os comensais*, un relato fantástico del autor brasileño Murilo Rubião, el realismo que le es necesario a la aparición de lo fantástico, no solo se induce a partir de las estructuras puramente narratológicas del texto sino también en base a su composición intertextual que retoma unas voces existentes en el mundo (2012, p. 58).

Assim, essa criação do irreal é feita por retomadas de imagens preexistentes no mundo, ou seja, a intertextualidade é mais que uma condição da literatura em si, ela aparece no fantástico como fundamento do gênero, pois é intertextualmente que o sobrenatural é alcançado (BIANCO AMARAL, 2012: 59)

Por este camino, el paralelismo con el texto de Bryce invita a una lectura referencial del texto y establece así una impresión mimética y una cotidianidad que según David Roas es “un recurso fundamental para (...) convencer al lector de “la verdad” del fenómeno imposible” y condiciona “la coexistencia de lo posible y lo imposible” que es típica de lo fantástico (2011, p. 263). De esta manera, la referencia intertextual sutil desemboca en un procedimiento que Gignoux define de “reescritura” (2006, p. 5)¹⁸. Ofreciendo una nueva versión de un texto ya existente, *La boca del payaso* explota la intertextualidad de una manera muy intencional, ofreciendo una adaptación de *Con Jimmy en Paracas* a los preceptos de lo fantástico,

Conclusiones

En los cuentos comentados de la colección *Control Terrestre* de Güich, la vacilación que origina el efecto fantástico procede de unos experimentos con la enunciación que caracterizan el género en la época postmoderna. Concretamente, participa de un “fantástico del lenguaje” caracterizado por una narración que acopla unos artificios puramente narrativos como la metalepsis o la perversión del tiempo a la referencia a la literatura misma. Este proceso se perfila en primera instancia en la metaficción que tematiza la propia elaboración del texto: así *No mirar las por las ventanas* versa sobre su propia realización y el efecto fantástico reside en el hecho de que precisamente esta realización se vuelve contraproducente para el narrador. Las referencias a otros textos y a otras manifestaciones culturales sirven la causa fantástica de manera explícita en *El archivo de N*. En esta ocasión, el propio cuento lexicaliza los textos con

¹⁸ En su tentativa de desenmarañar el concepto de ‘intertextualidad’, que muchas veces sirve de cajón de sastre, Gignoux no solo lo reserva para las relaciones que mantienen los textos escritos entre sí, distanciándose así de las meras alusiones culturales, sino que también lo opone al término de ‘reescritura’ con el que a menudo se confunde. En realidad, las implicaciones de la ‘reescritura’ son más considerables ya que, el reelaborar un texto ajeno presupone ya la intertextualidad, mientras que la ‘intertextualidad’ no presupone necesariamente la reescritura (2006, p. 5).

los que quiere entablar un diálogo: al incorporar abiertamente el argumento de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, la novela de Verne, a un manuscrito que nutre ambiciones históricas, se crea una hesitación entre realidad y ficción. Un mismo procedimiento se efectúa en *La boca del payaso*, pero de manera implícita. Solo unos detalles en el contexto global o unas particularidades léxicas sugieren un parentesco entre este relato y *Con Jimmy en Paracas* de Bryce Echenique. Sin embargo, precisamente el carácter más subrepticio de las referencias intensifica el efecto de lo real y, por consiguiente, dificulta el reconocimiento de lo insólito. Por lo mismo, esta estrategia solidifica el proceso de vacilación y muestra hasta qué punto la metaficción y la intertextualidad pueden servir como catalizadores de lo fantástico.

SNAUWAERT, E. Metafiction and Intertextuality as Catalysts of the Fantastic in Three Tales of José Güich Rodríguez. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 141–159, 2016.

Referencias

ALLEN, G. *Intertextuality*. London; New York: Routledge, 2003.

BENSOUSSAN, A. Alfredo Bryce Echenique, le principe d'innocence. *Co-textes*, 9, p. 45-53, 1985.

BIANCO AMARAL, A. C. Notas sobre a intertextualidade no gênero fantástico. *Rascunhos Culturais*, v. 3, n. 6, p. 49-62, 2012. Disponible en Web: <http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2013/04/6ed_artigo_3.pdf>. Consultado en: 22 jun. 2015.

BRYCE ECHENIQUE, A. *Cuentos completos*. Madrid: Alianza, 1981.

ERDAL JORDAN, M. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt; Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1998.

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GIGNOUX, A-C. De l'intertextualité à l'écriture, *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13, 2006. Disponible en Web: <<http://narratologie.revues.org/329>>. Consultado en 22 jun. 2015.

GOMES DO NASCIMENTO, E.; MENDONÇA NEVES, R. A intertextualidade que permeia o fantástico: uma realidade da Eréndira de García Márquez. *Ao Pé da Letra*. v. 13.1, p. 49-60, 2011. Disponible en Web: <http://revistaopedaleta.net/volumes-aopedaleta/Volume%2013.1/Vol-13-1-Elilson-Gomes-Nascimento_Renato-Mendonca-Neves.pdf>. Consultado en 18 abr. 2015.

GÜICH RODRÍGUEZ, J. *Control Terrestre*. Lima: Ediciones Altazor, 2013a.

_____. Vampiros marca Perú. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. v. 1, n. 1, p. 47-60, 2013b. Disponible en Web: <http://www.pasavento.com/pdf/vampiros_marca_peru.pdf>. Consultado en: 21 mar. 2015.

JENNY, L. “La stratégie de la forme”. *Poétique*, 27, p. 257-281, 1976.

HONORES, E. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2010.

_____. *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la metáfora, 2011.

_____. Monstruos de papel: la “nueva ola” del horror peruano. *Letras & Letras*. Uberlândia, 28, p. 457-468, 2012. Disponible en Web: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25873/14230>>. Consultado en 18 mar. 2015.

_____. *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*. Lima: Agalma, 2014.

KURLAT ARES, S. La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, 238-239, p. 15-22, 2012. Disponible en Web: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6884/7047>>. Consultado en: 18 mar. 2015.

MACEDO RODRÍGUEZ, A. La metaficción y la intertextualidad: Figuras de lo fantástico en La Ciudad Ausente. *Signos Literarios*, p. 57-75, 2010. Disponible en Web: <<http://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SLIT/article/view/948/908>>. Consultado en: 25 abr. 2015.

RIFFATERRE, M. “L’intertexte inconnu”. *Littérature*, 41, pp. 4-7, 1981. Disponible en Web: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330>. Consultado en: 25 mar. 2015.

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.

_____. Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo. In: GARCIA, F.; BATALHA, M.C. (Eds.). *Vertentes teóricas y ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p.106-113.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, T. “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 43, p. 1-11, 2010. Disponible en Web: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43consfan.html>>. Consultado en: 17 abr. 2015.

STAGNARO, G. La invención del futuro. Lima y la dimensión distópica en *Mañana, las ratas*, de José B. Adolph. *Revista Iberoamericana*, LXXVIII : 238-239, p. 147-161, 2012. Disponible en Web: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6892/7055>>. Consultado en: 18 may. 2015.

TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

ZAVALA, L. *Cuentos sobre el cuento. Teorías del cuento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Recebido em: 30/07/2016

Aceito em: 25/08/2016

La escenificación fantástica del horror y la exploración visionaria de lo oculto en *Breviario negro* de Ángel Olgoso

JUAN HERRERO CECILIA *

RESUMEN: El objetivo de nuestro artículo consiste en intentar poner de relieve la originalidad y la riqueza expresiva e imaginativa del libro de Ángel Olgoso titulado *Breviario negro* en su manera de tratar y de reelaborar toda una serie de temas relacionados con la *escenificación fantástica* del horror legendario, gótico, monstruoso, y con la exploración visionaria de lo onírico, lo oculto, lo apocalíptico. Observaremos cómo el autor enfoca la escritura del fenómeno extraño e inexplicable desde la perspectiva de lo “fantástico posmoderno” deteniéndonos en los procedimientos descriptivos y narrativos empleados, y en el tipo de retórica y de poética escogida para evocar los enigmas de la identidad y la transgresión de los esquemas ordinarios de lo natural y lo racional.

PALABRAS CLAVE: Ángel Olgoso; lo fantástico “posmoderno”; escenificación del horror legendario y mítico; exploración visionaria de lo onírico; retórica de la fantasticidad; alteración y transgresión de la identidad.

ABSTRACT: This article is aimed at highlighting the innovation and the expressive and imaginative power of Angel Olgoso’s *Black Breviary* through the analysis of the ways it takes over and redevelops a whole series of themes related to the fantastic dramatization of legendary, gothic, and monstrous horror, as well as to the visionary exploration of the oneiric, the unseen, and the apocalyptic. I will observe the author’s approach to the strange and inexplicable phenomenon from the standpoint of the “postmodern fantastic”, closely examining the descriptive and narrative devices and the kind of rhetorical and poetical strategies chosen to express the mysteries of identity and the transgression of the ordinary rules of the natural and the rational.

KEYWORDS: Ángel Olgoso; Dramatization; Identity; Identity transgression; Legendary and mythical horror; Oneiric; Postmodern fantastic; Rhetoric of the fantastic.

* Departamento de Filología Moderna – Universidad de Castilla-La Mancha – UCLM – 13071- Ciudad Real – Ciudad Real –Espanha.E-mail: juan.herrero.cecilia@gmail.com

Introducción

En el presente estudio vamos a intentar analizar y comentar *Breviario negro* (Menoscuarto Ediciones, 2015), la última obra publicada de Ángel Olgoso. Se trata de un libro atractivo que juega con los esquemas del relato breve y del microrrelato que sirven aquí para escenificar o “mostrar”, en el entramado verbal de cada texto con gran riqueza de imágenes y una especial fuerza expresiva, extraños y asombrosos acontecimientos o fenómenos *fantásticos* que producen en la mente del lector un efecto intenso de horror, de desconcierto y de fascinación. No es, sin embargo, una obra fácil de comentar, porque contiene una gran variedad de temas, de tonos y de estilos.

En una entrevista publicada en la Revista electrónica *todoliteratura.es*, el autor afirma que este libro constituye “una forma de contrarrestar las pesadillas de una realidad hostil con pesadillas seductoras, medidas, variadas, hermosas incluso, contadas con orden, concisión y esmero”. Y señala lo siguiente:

Las flores creadas a partir de las ruinas es lógico que nazcan sombrías. Tengo la sensación de haber visitado la frontera que separa el mundo del trasmundo, de haber removido los miasmas de lo real para ver más claro lo que se esconde bajo la perturbadora, la enfermiza, la abismal zona de sombra (OLGOSO, 2015b).

Para conseguir suscitar la impresión de horror o de terror en la mente del lector, Olgoso ha recogido y reelaborado, con un estilo original, toda una serie de temas y de tópicos que guardan relación con el horror de tipo *legendario*, *gótico* y *neogótico*¹, pero tratándolos, como veremos más adelante, desde una perspectiva “posmoderna” y adoptando tonos, estilos, formas y estrategias de enunciación y de narración muy diversas. Esta obra contiene además otros aspectos significativos como la exploración visionaria de lo oculto (es decir, lo que oculta la realidad aparente y superficial) y un acercamiento a la dimensión poética de lo fantástico en la línea surrealista, sin olvidar tampoco una cierta dimensión alegórica y metafísica².

Cuando decimos que los relatos de *Breviario negro* responden, en su mayoría, a una estética de lo fantástico relacionada con la “mostración” de un fenómeno extraño, terrorífico o monstruoso, no pretendemos afirmar que este tipo de estética sea la única que caracteriza al género literario de lo *fantástico*, pues, desde los comienzos del género, existen relatos importantes que cultivan la estética de la “*indeterminación*” o de la misteriosa ambigüedad del fenómeno inquietante percibido por el personaje o por el narrador-personaje. Lo fantástico

¹ Llamamos lo fantástico “neogótico” a los relatos de ciertos escritores como Lovecraft, Clive Barquer y Stephen King, por ejemplo, que, en los siglos XX y XXI, han llevado al extremo, recurriendo a una retórica especial, la estética del horror que habían iniciado, a finales del s. XVIII y primeros del s. XIX, los autores de la llamada “novela gótica”, como Horace Walpole (*El castillo de Otranto*, 1765), M.G.Lewis (*El Monje*, 1795), Charles Robert Maturin (*Melmoth el Errabundo*, 1820), William Godwin (*Las aventuras de Caleb Williams*, 1794), etc., que ha sido continuada por Sheridan Lefanu, Bram Stoker y otros en el siglo XIX.

² Olgoso ha cultivado la estética del horror gótico o legendario en obras anteriores, como se puede observar, por ejemplo, en *Los demonios del lugar* (2007) y en *Las frutas de la luna* (2013).

de esta segunda orientación es de tipo hermenéutico o “interpretativo”, y ha dado lugar a diversas teorías sobre el concepto de lo *fantástico* en literatura que, a veces, han pretendido presentarse como exclusivas. La más conocida es, sin duda, la teoría de Todorov (1970) que reduce lo fantástico al tiempo que dura la *vacilación interpretativa* (del lector “implícito en el texto”) sobre el carácter del fenómeno inexplicable. Dicho fenómeno podrá ser explicado como una confusión del sujeto perceptor o como una ilusión de la imaginación (y por lo tanto no altera el orden natural), o bien como un fenómeno especial que responde a leyes desconocidas o a una intervención sobrenatural. Cuando se opta por una de estas dos respuestas, Todorov afirma que se abandona el campo de lo fantástico y se entra en el de lo extraño o en el de lo maravilloso³. La búsqueda de un tipo de *explicación* (por el personaje y por el lector) desempeña aquí un papel fundamental. Mientras que en la estética de la “mostración”, el fenómeno desconcertante se hace *visible* en el texto, y el lector percibe con inquietud la ruptura o la transgresión del orden natural o racional. Como afirman Bozzeto y Hutier, en los textos modernos de horror, lo mismo que en los textos góticos como “El Monje” de Lewis, el “monstruo” aparece representado a plena luz y “produce un efecto de horror visceral porque lo tenemos delante de los ojos en el marco de una “aparición” cuya realidad nos parece insostenible” (BOZZETO & HUTIER, 2004, p. 54)⁴.

Según Mellier, el modelo de la “indeterminación”⁵ y el modelo de la “mostración”, aunque puedan parecer incompatibles, no lo son en realidad, porque pueden enfocarse como tendencias complementarias: “Como un juego de tensión entre ambivalencia y determinación, incertidumbre y presencia, y no como dos sistemas de representación incompatibles [...] necesariamente contradictorios o exclusivos el uno del otro” (MELLIER, 1999, p. 19)⁶. Por eso, podemos afirmar que, más allá de las orientaciones estéticas diferenciadas, de la variedad de los temas abordados y de la diferente sensibilidad de cada escritor, el concepto literario de lo fantástico contiene un núcleo común que constituye su especificidad como género y que le diferencia de otros géneros más o menos próximos⁷. En efecto, se considera que un texto pertenece al género fantástico si narra o describe la transgresión o la subversión de las fronteras y las leyes naturales y racionales en una historia imaginaria inscrita dentro de un contexto realista, donde va a suceder algo que, en principio, no debería suceder y sin embargo sucede. Caillois afirma que “lo fantástico pone de manifiesto un escándalo, una ruptura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real [...] Lo fantástico supone la solidez

³ “Le fantastique c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d’imaginaire (TODOROV, 1979, p. 29). “L’hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique” (Ibid. p.36).

⁴ La traducción es nuestra.

⁵ Aunque la estética de la “indeterminación” solo aparece de forma esporádica en *Breviario negro* (ver, por ejemplo, el texto titulado “La miel de lo visible”), debemos señalar que Olgoso ha cultivado también la estética de la inquietante extrañeza en algunos relatos de otras obras como, por ejemplo, el relato titulado «Los palafitos» en *Los demonios del lugar* (2007), o «El síndrome de Lúgrís» en *Las frutas de la luna* (2013).

⁶ La traducción es nuestra.

⁷ Sobre las teorías y definiciones en torno a lo fantástico, ver, por ejemplo: David Roas (2001, 2009, 2011); Rosalba Campra (2008); Roger Bozzetto (2001), R. Bozzetto & A. Huftier (2004), Michel Viegnes (2006), Rachel Bouvet (1998), Charles Grivel (1992), Irène Bessière (1974), Louis Vax (1965), etc.

del mundo real, pero para asolarlo mejor” (1970, p. 8 y p. 9). Mellier, por su parte, recuerda que lo fantástico escenifica una crisis de nuestra visión de la realidad y por eso necesita tener como referencia el mundo real de la vida ordinaria y la estética de la “verosimilitud”: «Le fantastique ne se donne à lire que selon un discours de la *mimésis* ; qu’il soit sa rupture, son renversement ou son envers, sa fiction est indéfectiblement indexée sur le réel» (MELLIER, 1999, p. 44). El lector percibe el efecto fantástico porque la representación realista del mundo sufre una ruptura o una perturbación.

Debemos señalar, por otro lado, que desde su nacimiento a finales del siglo XVIII y hasta la actualidad, el género literario de “lo fantástico” ha ido evolucionando en el planteamiento de los temas tratados y en la exploración de lo extraño y de lo inexplicable. Los expertos hablan de tres grandes etapas en la evolución del género: a) Lo fantástico romántico; b) lo fantástico moderno; c) Lo fantástico posmoderno.

No podemos detenernos aquí en explicar con detalle lo que se debe entender por cada una de estas etapas. Diremos solamente que en lo que se refiere a lo “*fantástico romántico*” (Hoffmann, Nodier, Poe, Gautier, etc.), lo *sobrenatural* desempeña un papel fundamental manifestando una fuerte ruptura o transgresión frente al mundo ordinario o “natural”. En la segunda mitad del siglo XIX, Maupassant, con sus relatos de angustia, contribuyó de manera significativa al surgimiento de lo que llamamos lo “*fantástico moderno*” entendiéndolo como algo diferente de lo fantástico “romántico”. Él sitúa lo *fantástico* en el misterioso poder de las obsesiones irracionales que pueden llegar a destruir al alma humana, en el miedo a lo desconocido, a lo Invisible y a lo incomprensible, es decir, en los límites del conocimiento humano ante la misteriosa realidad de la vida y del universo. Por eso, lo extraño que nos amenaza, ya no depende de la intromisión de una fuerza sobrenatural, sino que está motivada por hechos *reales*, más o menos insólitos o perturbadores, que nos resultan incomprensibles o inexplicables. Estos fenómenos producen un descontrol de la imaginación y una sensación de inquietud, de desconcierto o de angustia en el sujeto humano. Por eso, el modelo para Maupassant no es Hoffmann ni Poe, sino Turgueniev, sobre el cual dice: « Avec lui, nous sommes brusquement traversés par des lumières douteuses, qui éclairent seulement assez pour augmenter notre angoisse». Y precisa lo siguiente : «Il n’entre point hardiment dans le surnaturel, comme Edgar Poe ou Hoffmann; il raconte des histoires simples où se mêle seulement quelque chose d’un peu vague et d’un peu troublant » (MAUPASSANT, 1987, p. 98).

Esta concepción de lo fantástico “moderno” viene a cuestionar, a su manera, la perspectiva racionalista y positivista del mundo, y explora su superficialidad y sus insuficiencias ante la angustia y la inquietud que nos producen ciertas situaciones, miedos y obsesiones que surgen en el contexto de la vida “real”. Bozzetto (1992) ha explicado que lo “fantástico moderno” ya no recurre al choque con lo sobrenatural sino que parte de lo que nos parece irracional o absurdo porque ello se nos presenta como un elemento perturbador, una especie de desastre “que se insinúa a través de ínfimos intersticios que vienen a subvertir los cimientos de lo que consideramos la realidad cotidiana” (BOZZETTO, 1992, p. 216)⁸.

⁸ Sobre lo fantástico “moderno” y “contemporáneo”, ver también Bozzetto & Hutier (2004).

En cuanto a lo «*fantástico posmoderno*» (sobre lo cual se viene hablando en los últimos años), diremos que es un concepto difícil de precisar porque existen opiniones diversas sobre su contenido relacionado con el cuestionamiento de la noción de “realidad”. En efecto, a lo largo del siglo XX y en la actualidad, han aparecido planteamientos científicos (la teoría sobre la Relatividad, la física cuántica) y filosóficos (la Fenomenología, las teorías de Bergson, Jung, Bachelard, y otros) que han cuestionado el concepto de “realidad” tal como lo entendía la visión racionalista y positivista del mundo desde los postulados de la Razón crítica que abrieron el camino de la “modernidad” a partir de los pensadores de la Ilustración. En relación con esos postulados surgieron en el siglo XIX los mitos *positivistas* de la Ciencia y del Progreso, considerados como fuerzas liberadoras de todos los males y miserias de la Humanidad. El espíritu “romántico” creó también el mito de la Nación buscando en la lengua y en la cultura el elemento unificador del “alma de un Pueblo” estableciendo su “identidad” diferenciada y ensalzando su expansión y su dominio sobre las “otras naciones”. En paralelo con estas aspiraciones, Marx, con su concepción dialéctica del “materialismo histórico”, mitificó el ideal de la Revolución social concibiéndola como una transformación de la Historia por medio de la lucha del proletariado contra la explotación capitalista con el objetivo de implantar el Comunismo y liberar a la Humanidad de todas las “alienaciones”.

Pero la Historia del siglo XX, con dos Guerras Mundiales catastróficas, la degradación de los derechos humanos oprimidos por los regímenes totalitarios, la caída del muro de Berlín y del “comunismo” soviético, han demostrado el fracaso de las ideologías “revolucionarias” y “nacionalistas”. Para evitar enfrentamientos fratricidas, Europa ha optado por el camino de la concordia y de la unidad entre las naciones y por el respeto a la dignidad de los individuos. Pero éstos tienen que asumir sus propias responsabilidades y enfrentarse a la compleja realidad del mundo contemporáneo en permanente transformación, un mundo en el que los desafíos y los riesgos derivados de los avances tecnológicos pueden conducir hacia la despersonalización del individuo y hacia la destrucción de la Humanidad. El concepto de “realidad” es ahora algo inestable, confuso y abierto a la exploración de múltiples dimensiones que se ofrecen a la imaginación, a la ensoñación y también a la angustia de la mente humana.

Hemos entrado así en el mundo de la “*posmodernidad*”. En este contexto, lo “*fantástico posmoderno*” sigue explorando, a través de la literatura y del arte, los fenómenos extraños y desconcertantes que acechan al individuo, y las transgresiones de lo natural y de lo racional. Pero ya no se trata de contraponer lo extraño y lo inexplicable frente a la estabilidad de las leyes o de las normas racionales. Lo que consideramos “normal” no es algo estable y fijo. Puede desmoronarse en cualquier momento y ser invadido o subvertido por lo irracional, lo insospechado, lo maléfico o lo monstruoso. La imaginación creadora del escritor tiene ahora un camino mucho más libre y mucho más sorprendente para explorar la inquietante extrañeza que se encuentra en el interior mismo de nuestras vivencias, ensoñaciones y obsesiones, relacionadas con la problemática compleja de nuestra propia identidad (desdoblamiento, duplicidad y desquiciamiento de la conciencia), con el misterioso dinamismo del deseo y de la relación con el “Otro” (amor, odio, perversidad) y con los enigmas de la Vida y de la Muerte.

La creación literaria puede escenificar en cuentos o relatos situaciones inquietantes en las que el personaje asiste a la alteración conflictiva del mundo ordinario y sentirse inmerso en otro orden de realidad. En encontramos este tipo de transformación o de alteración (jugando a veces con la ironía y el humor) en los relatos fantásticos de José María Merino, Cristina Fernández Cubas, Ángel Olgoso, David Roas, Fernando Iwasaki, Félix J. Palma, Juan Jacinto Muñoz Rengel y Cecilia Eudave, por ejemplo.

Para Michel Viegnes (2005), lo fantástico es una categoría estética que supera los límites de un género literario y se manifiesta también en el cine y en la pintura. Es “fantástica” toda obra artística que nos conduce a reconsiderar nuestro concepto de la realidad, sus límites y sus reglas. Esa obra produce un efecto de desestabilización o de *extrañamiento* en el destinatario. Según Viegnes, lo fantástico subvierte desde el interior el paradigma cultural que define la noción de lo “real” persiguiendo un objetivo *perturbador* de lo construido por la razón. Por eso mismo, “lo fantástico es una rebeldía contra la decepción del mundo, un esfuerzo por introducir un suplemento indefinido de sentido en el campo de la experiencia humana” (VIEGNES, 2005, p. 45)⁹.

David Roas, por su lado, afirma que, para el escritor “posmoderno”, la ficción se convierte en un artefacto que genera y explora su propia concepción de la realidad mediante la “autorreferencialidad” (ROAS, 2011, p. 153).

En los textos de *Breviario negro*, encontramos la puesta en cuestión de nuestra concepción de la “realidad”, el objetivo “perturbador” del que habla Viegnes y la “autorreferencialidad” a la que se refiere Roas. En efecto, las ficciones de Olgoso se presentan como un mundo “posible” que impone su propia realidad al lector, organizada con un tono y un estilo “realista” y también hiper-realista, que viene a “perturbar” precisamente nuestra concepción habitual de la realidad ofreciéndonos un “suplemento de sentido”. Para conseguirlo, Olgoso, como anunciábamos más arriba, ha recurrido a la exploración y explotación de una retórica especial del “horror”. Jugando con el procedimiento que en la narratología se conoce como la “puesta en abismo”, en el texto titulado “Los caballos pensantes de Elberfeld”, nos presenta un narrador que, dirigiéndose a un enigmático interlocutor, le dice: “Le pido un cuento, que me sorprenda cada noche con la fascinación que procura el horror” (BN, p. 151)¹⁰. Esta afirmación es significativa porque implica que el horror en un “cuento” (es decir, el horror evocado dentro de un relato de ficción) debe “sorprender” y “fascinar” al lector.

La retórica del horror ha sido analizada por Denis Mellier en su libro *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur* (1999) partiendo de los esquemas de la *novela gótica* y observando cómo la escritura del exceso para mostrar en el texto la figuración de lo terrorífico, fue continuada por Lovecraft, en el siglo XX, para llevar al extremo el terror fantástico. Mellier señala que la escritura del exceso, para hacer perceptible el terror fantástico, conduce al exceso de la escritura que va a configurar el espectáculo de lo terrorífico apoyándose en los efectos de lo hiperbólico y de lo innombrable. La explotación

⁹ La traducción es nuestra.

¹⁰ Las referencias a los textos de *Breviario negro* serán citadas empleando la abreviación *BN* y el número de página. La edición citada será: OLGOSO, Ángel (2015a), *Breviario negro*. Palencia, Menoscuarto Ediciones.

de las figuras de la retórica del exceso terrorífico implica, por lo tanto, una concepción del lenguaje y del poder de la escritura. Se trata de producir en el texto una imagen mental capaz de impresionar y de horrorizar al lector por la manera de narrar y de describir un fenómeno o un acontecimiento aterrador. Dado que, a diferencia de los medios cinematográficos, el texto fantástico no puede recurrir a los efectos especiales para hacer ver en la pantalla la impactante aparición del monstruo con sus extraordinarias máscaras, Mellier afirma que “el texto fantástico no dispone nada más que del lenguaje y de las imágenes para mostrar al monstruo y realizar el suspense aterrador” (MELLIER, 1999, p. 163)¹¹.

De una manera semejante al análisis realizado por Mellier para poner de relieve la “escritura fantástica del exceso” en la obra de Lovecraft, vamos a tratar de observar cómo funciona en *Breviario negro* la retórica sorprendente y fascinante del horror con la que Olgoso ha logrado evocar, con una fuerza imaginativa y expresiva especial, lo asombroso, lo terrorífico, lo innombrable, lo monstruoso adoptando una estética fantástica “posmoderna”. Nuestro objetivo principal consistirá, por lo tanto, en poner de relieve cómo se produce el “efecto fantástico” desde la escritura y la estética específica que Olgoso ha cultivado en este libro tan singular.

1. Sobre los contenidos de la estética fantástica del horror en *Breviario negro*: temas, géneros, estilos.

Pensamos que el Prólogo que ha redactado el escritor José María Merino para la edición de *Breviario negro* recoge de una manera breve y resumida, las principales características de los temas, los estilos y los objetivos “perturbadores” del libro. El Prólogo, titulado “Luz oscura”, nos parece bien significativo en relación con la estética del libro, porque este título contiene un oxímoron, es decir una fusión de conceptos contrarios, dado que, normalmente la “luz” se entiende como un fenómeno que “ilumina” y aporta algo de “claridad”. Ahora bien, aquí, “luz oscura” sería una luminosidad “sombria” que inquieta porque perturba y confunde lo que nos parecía “claro”. La figura sorprendente del oxímoron está presente también en *Breviario negro*, el título que ha escogido Olgoso para su libro, dado que un “breviario” es un libro o repertorio de lecturas religiosas y de oraciones, empleado por los sacerdotes y los frailes para alabar a Dios y mantener un contacto con Él. En este sentido, un “breviario” no puede ser calificado como “negro”, porque este término connotaría algo considerado impío, perverso o satánico. Pero en el caso del libro de Olgoso, tenemos que entenderlo como un libro que se propone inquietar al lector, porque explora lo tenebroso desde una óptica de transgresión o de subversión de lo que consideramos “normal”, es decir, de los esquemas naturales y racionales. El mismo Olgoso señala lo siguiente en la Entrevista a la que nos hemos referido más arriba:

¹¹ La traducción es nuestra. (“Le texte fantastique n’a finalement à sa disposition que du langage et des figures pour montrer le monstre et réaliser son suspense terrifiant”).

La Academia define “Breviario” como la recopilación de oraciones y cantos destinados a los oficios litúrgicos. Quizá algunas de las breves oraciones paganas que componen esta Opus Nigrum (escritas en tiempos de aniquilación y negros remolinos) traten de refrescar la fiebre que puede producir la maldad humana, de transformar la ira o el dolor en algo luminoso (OLGOSO, 2015b).

Merino ha percibido bien que las “breves oraciones paganas” del libro de Olgoso relatan unas historias inquietantes, con una “escritura estupendamente desarrollada”, y concluye que esas historias resultan *luminosas* porque adquieren con plenitud la “resonancia sombría” y, “más allá del género fantástico o terrorífico”, consiguen “entre lo narrativo, lo poemático y lo filosófico, consolidar un sólido interrogante existencial e iluminar – con luz oscura, eso sí – unos cuantos asuntos que siguen siendo sustantivos para lo que somos, pese a quien pese” (BN, p.14). Pero antes de llegar a esta conclusión, ha trazado desde una perspectiva global una serie de observaciones importantes sobre los contenidos temáticos, el estilo y las técnicas narrativas de *Breviario negro*, que nos parece oportuno recoger aquí.

a) Merino precisa, en primer lugar, que la variedad de *matices* que adoptan las 41 piezas que contiene el libro responden por lo general a la estética del género fantástico, abierta a lo “ominoso y hasta lo francamente terrorífico” (BN, p. 9), trascendiendo, por lo tanto, los límites del género.

b) En lo que se refiere a la forma de la narración/enunciación de los textos y a su relación con ciertos géneros y subgéneros literarios, los clasifica en dos grandes tipos: los “*cuentos*” propiamente dichos, y las “*estampas*” (BN, p. 9-10). Sobre estos dos tipos de textos trataremos específicamente más adelante.

c) En cuanto a los contenidos temáticos de los “*cuentos*” y de las “*estampas*”, señala, como rasgo común, que “el *horror* preside el conjunto” (BN, p. 12). Señala también que “el principal protagonista de la colección es la *muerte*” (BN, p. 12). Debemos precisar que, en algunos textos, el tema de la *Muerte* va unido también al tema del *Amor*, como ocurre, por ejemplo, en los relatos titulados “La muerte desordena”, “La ondina de la Sierra” y “Fantasmas de las Cuatro Suertes” (un drama trágico de ambientación japonesa en el que el amor más entrañable se convierte en horror). Olgoso juega aquí con el subgénero fantástico del relato de Amor y Muerte, que iniciaron los escritores románticos (Hoffmann, Poe, Nodier, Gautier) y que ha seguido cultivándose hasta la actualidad. Según Merino, el horror se acentúa en los “*finales apocalípticos*” de ciertos textos: “Los finales apocalípticos responden muy bien al espíritu del horror predominante en el conjunto, y numerosos textos del libro suscitan una reflexión sobre lo irremediable y funesto del paso del tiempo” (BN, p. 11).

d) Señala también que, más allá de una temática general común, Olgoso “visita muchos territorios diferentes” en donde aparece con cierta frecuencia el “*sueño*” y el poder de lo onírico: “lo onírico, con diferentes modulaciones y muchas veces en clave surrealista” (BN, p.10). La “sustancia onírica” impregna la visión del *tiempo* en los relatos: “un tiempo sin leyes, pero sometido al azar y a la cautividad, que puede quedar inmóvil o suscitar conexiones en contradicción con su propio devenir irreversible los relatos, lleva en muchos casos a resultados apocalípticos” (BN, p. 10-11).

e) Insiste, por otro lado, en que el sueño, el tiempo y la muerte adoptan también, a lo largo del libro, la figura de lo *monstruoso* (otra cara del horror), es decir, lo que nos choca o nos aterra porque lo consideramos excesivo, insólito, “imposible”, pero que no deja de ser real, aunque su “verdad” nos sea revelada por el poder simbólico, imaginativo e iluminador de la creación literaria:

El sueño, el tiempo, la muerte y, a lo largo de todo el trayecto, lo monstruoso, o al menos perspectivas de la realidad insólitas o “imposibles” – es decir, solo aceptables por su verdad literaria – se materializan en el sucederse de los relatos (BN, p.13).

Después de haber resumido las observaciones de Merino, consideramos necesario especificar mejor lo que él llama los “cuentos propiamente dichos”, que guardan relación con el campo de lo *mítico* o lo *legendario* (BN, p. 9-10), pero no precisa los títulos de esos “cuentos” sino que deja al lector que los deduzca.

A) Los “cuentos” propiamente dichos

Por el funcionamiento de la narración, podemos considerar como “cuentos” los siguientes textos, porque cada uno de ellos está organizado como un *relato* en el que se narra una extraña historia que escenifica ante el lector un acontecimiento o un fenómeno fantástico del que se deriva un efecto de *horror*: “La muerte desordena”, “*Stella Splendens*”, “Escalas de Jacob”, “El asedio”, “Fantasmas de las Cuatro Suertes”, “Las huellas de los pájaros en el aire”, “Linajes”, “La Rosa Azul”, “Las pavesas de la gloria”, “Las verdes aguas del sueño”, “El pigmento de la creación”, “Nimrod”, “Lengua de madera”, “El encuentro”. Este último texto podría ser considerado como “cuento” y también como “estampa”. Vamos a intentar resumir aquí, a título de ejemplo, el tema tratado en algunos de estos textos, señalando el género con el que se puede relacionar, y el estilo adoptado para conseguir ciertos efectos.

1. “La muerte desordena” (BN, p. 22-23). Es un relato fantástico de tipo visionario perteneciente al subgénero romántico de “Amor y Muerte”, narrado en primera persona por el amigo enamorado de Clara (“Ardilla”). El narrador relata, en 1ª persona, su amor por Clara en la infancia y en la juventud; pero lo hace desde “el otro lado”, después de haber sido súbitamente aniquilado por la muerte. Y sabe que Clara no ha aceptado el dolor de la muerte de su amado: “Dice que nada nos separará. Que está unida a mí para siempre, como el hormigueo de una extremidad fantasma” (BN, p. 23).

2. “*Stella Splendens*” (BN, p. 24-28). Cuento *legendario* de terror sobrenatural. El narrador relata el testimonio que le contó en una taberna un viejo marinero de cuerpo deforme llamado Stobbud (relato 2º enmarcado dentro de un relato 1º). La historia ocurrió en su juventud cuando navegaba en la goleta *Stella Splendens* y tuvo que rescatar a un naufrago de aspecto extraño perdido en plena mar. El naufrago no quiso beber el agua dulce que le ofrecieron desde el barco en una cuchara. Con la misma cuchara lanzó hacia el barco agua salada en

ondas torrenciales que lo inundaron y acabaron por hundirlo “entre airones de espuma”. Los hombres del barco desaparecieron y solo se salvó Stobbud. Éste se enteraría más tarde de un rumor que contaba que, por aquellas latitudes, aparecían espíritus vivientes de gentes que habían perecido en el mar y que, “por venganza, no cejan hasta hundir la embarcación que se apiada de ellos” (BN, p. 27). Los marineros del *Stella* buscarán también la venganza convertidos en espectros “prolongando a su vez un ciclo infernal de naufragio en naufragio, condenados todos a padecer e imponer pena, por la eternidad” (BN, p. 28). En el texto de este relato *legendario*, el autor ha escenificado de una manera *visible* el horror de un fenómeno inexplicable de alcance sobrenatural.

3. “Escalas de Jacob” (BN, p. 29-30). Cuento fantástico de horror sobrenatural relacionado con lo legendario y con la estética de la literatura gótica. Un narrador omnisciente cuenta en tercera persona la historia de un peregrino que hacía doscientos años que trataba de llegar a Santiago y nunca lo conseguía. Era rico y, “vestido con pañería fina” recorría el Camino “para campear entre deleites”. Los demonios lo van a entretener con toda una larga serie de adversidades (enumeradas de manera precisa y fascinante en el texto) hasta convertirlo en un harapiento y en un hambriento. Al final, una vieja de Astorga lo reconoció, le dio un cirio bendito y le recitó un responso. La “osatura del peregrino se descabezó y solo quedó de él los hollines de una hoguera que no se ve arder”, mientras las “sombras serpentinas de los demonios volaban a través de portaladas y ventanas saeteras” (BN, p. 30). El efecto perseguido busca inquietar al lector escenificando, con un estilo realista y evocador, un extraño fenómeno de posesión diabólica.

4. “La ondina de la Sierra” (BN, p. 31-34). Cuento legendario de horror supranatural al estilo de los sucesos asombrosos de la literatura popular de cordel. Un narrador externo describe toda una serie de escenas simultáneas (enumeradas con fascinante precisión en el texto) que ocurren, ahora y aquí, en un barrio de Granada, para introducir después la crónica que va a leer, “ante un público boquiabierto, el hombre del blusón” contando el último crimen de la sirena de la sierra (relato 2º enmarcado en el 1º). Una hermosa ondina atraerá con sus encantos, “apenas cubiertos con un vellón de oveja”, a un pobre amolador que, curioso de saber cómo era la nieve, ha subido hasta Sierra Nevada. La ondina le arrancará los brazos y se lo comerá vivo. Al final, el hombre del blusón fascina y horroriza a su audiencia diciendo que, cada primavera a una hora señalada, aparecen en forma de hombres los huesos anónimos de todos los que han sido devorados por la ondina de la Sierra, y lo hacen como “vagabundos que andan con gusto por los caminos más apartados” (BN, p. 34).

En algunos cuentos, Olgoso cultiva el horror que surge de lo onírico unido con lo visionario. Esto ocurre, por ejemplo, en los cuentos titulados “La técnica de soñar monstruos”, “Las verdes aguas del sueño”, “Viajes nocturnos completamente iluminados” y “El solipsista”. Sobre ello volveremos más adelante.

B) Las “estampas”

Según Merino, se trata de textos que mantienen la “tensión dramática”, y muchos de ellos presentan “un tono especial de aire poético, acaso de balada” (BN, p.10). Precizando un poco más, diremos que no son textos específicamente narrativos, sino que responden a una actividad de enunciación diferente, en la cual un sujeto enunciador, adoptando un tono poético, obsesivo o de ensoñación, da rienda suelta, por ejemplo, a una meditación sobre algo inquietante, manifiesta una determinada obsesión, o escenifica, desde una perspectiva más o menos visionaria, la descripción de un fenómeno especial, de un ser extraño o de una serie de acciones desconcertantes, etc.

Para el caso de las “estampas”, Merino sí que menciona algunos textos concretos como, por ejemplo, “Cartografía” (“donde Sara es descrita como un mapa a través de una enumeración de gran poder poético en el que ciertas situaciones personales cobran especial significación telúrica”, BN, p. 10); “Nebulosa Rho Oph” (“donde se cuenta que la Tierra hace mucho tiempo que se deshizo”, BN, p. 10); “El Palacio de las Imaginaciones” (“lugar inexistente [...] en el que se materializan, en un supuesto espacio físico, unos cuantos ejemplos de tramas de ficciones conocidas”, BN, p. 10); “*Ars Topiaria*” (“donde, desde la consideración de la “inequívoca rareza” del ser humano, asistimos a una convincente metamorfosis”, BN, p.10); “*De masticatione mortuorum*” (“relato de horror sobre el hambre de los muertos”, BN, p. 10); “Las lluvias” (donde “la embestida de una inundación sirve de motivo para el apunte de una sugerente metáfora”, BN, p. 10); “Aghone” (“ominosa balada sobre la amenaza de volver atrás”, BN, p. 10).

A las “estampas” señaladas por Merino en su Prólogo, tendríamos que añadir otras tantas que él no menciona. Resumimos a continuación algunas de ellas, señalando el contenido temático y el género con el que pueden relacionarse:

“La miel de lo visible” (BN, p. 35-37), estampa visionaria donde un narrador externo escenifica y comenta cómo una serie de personajes de distintos lugares cruzan las fronteras del tiempo y perciben desconcertados el encanto de escenas aleatorias de un pasado lejano.

“Toque de ánimas” (BN, p. 38-40), estampa legendaria donde un narrador externo describe en presente cómo cada noviembre “el Animero recorre las callejas del pueblo haciendo repicar la campanilla” y los vecinos piensan que las estrellas que brillan en lo alto “son los agujeros por donde miran los ánimas las riñas de los hombres, los rumores y trebejos de nuestras cortas vidas”.

“Carta al hijo” (BN, p. 41-44), estampa de horror “gótico” en forma de discurso epistolar, donde un padre responde en 1ª persona a una larga carta de su hijo en la que le reprochaba el aborrecimiento que le causa su presencia y le hacía responsable de su desdicha. En su respuesta, el padre intenta hacerle comprender que sus reproches y su menosprecio son injustos, porque él solo actúa con afecto hacia la “particular condición” del hijo. Por lo que el padre narra, el lector percibe que se trata de un hijo que tiene el cuerpo deforme y contrahecho, con un volumen abombado, negro y brillante, y con unas “viscosas y delgadas patitas”. El padre convive pues con el horror de lo monstruoso encarnado en su hijo.

“Espléndida teoría física que nos explica la aurora boreal por el reflejo de los arenques” (BN, p. 61-62), estampa en forma de meditación irónica y pesimista con un título surrealista, donde un narrador-YO va exponiendo, con imágenes chocantes, sus reflexiones sobre toda una serie de supersticiones irrisorias e irracionales en las que creen “muchos hombres”, y concluye con pesimismo aciago que la humanidad se está degradando y que “el hombre se dispone a caer a tierra y a convertirse en reptil” (BN, p. 62).

“Ancianas tomando bizcochos en salitas sombrías” (BN, p. 74-76), estampa visionaria y profética en donde un narrador externo evoca, en el devenir del “presente”, un enigmático caserón en las antípodas donde reina un “silencio absoluto”, mientras que en el resto del mundo resuena sin fin la “cantilena atronadora de los ruidos”. Las dos ancianas toman té con parsimonia esperando que el reloj marque la nota terrible de la “última hora del mundo” (BN, p. 76).

“El mugido de la Nada” (BN, p. 77-79), estampo mítica y apocalíptica donde un narrador externo comenta lo que ha dicho el erudito sevillano Jerónimo Chaves en un manuscrito que habla de un “enorme y feroz buey negro guardador de la Nada” en un gran desierto. En esta estampa se habla también de una caverna donde “habitarían todos los que nunca serán engendrados” (oxímoron).

“Novedades en el cortejo” (BN, p. 80-81), estampa de horror sanguinario donde una voz enunciativa adoptando el estilo preceptivo dicta, empleando el futuro en tercera y en primera persona de plural, las normas que “deberán” cumplir los nazarenos en la procesión del Martes Santo. La última frase contrasta fuertemente con todas las normas anteriores introduciendo una nota de horror espeluznante.

A estas estampas hay que añadir las siguientes (que no vamos a resumir aquí, pero haremos alusión a algunas de ellas en otros puntos de nuestro estudio): “Últimas voluntades” (BN, p. 96-102), “Crisalida” (BN, p. 103-105), “Un fúnebre sabor a tiempo muerto” (BN, p. 106-108), “Dramaturgia” (BN, p. 112-113), “El descanso de Sísifo” (BN, p. 123-125), “Palabras, destierros máscaras” (BN, p. 126-129) [parábola “metaliteraria”, según Merino], “Viajes nocturnos completamente iluminados” (BN, p. 130-131).

Los relatos titulados “Agorafobia” (BN, p. 147-148) y “Los caballos pensantes de Eberfeld” (BN, p. 149-151) pueden ser considerados como “*estampas*”, porque contienen una serie de escenas desconcertantes, exageradas o imposibles, que son el resultado la imaginación de un narrador-personaje. Pero también pueden entenderse como “*cuentos*” porque implican una intriga y una transformación. Igualmente, como hemos señalado más arriba, el texto titulado “El encuentro” (BN, p. 142-146) podría ser considerado como *cuento*, porque presenta una intriga como una historia de amor muy especial entre dos hombres políticos que se atraen y se “aman” porque ambos ejercen el poder como crueles dictadores. Y también podría ser percibido como “*estampa*”, porque el diálogo entre los dos dictadores se presenta como una sorprendente lección de cinismo político llevado al extremo. Sus voces se hacen eco y repiten los mismos tópicos, porque ambos coinciden en el desprecio por los que trabajan a sus órdenes, en la necesidad de eliminar a los enemigos, los disidentes, los parásitos, los agentes provocadores, en el “gusto por el sacrificio social y las soluciones imperiosas”, actuando con fanatismo en el cumplimiento de los “objetivos revolucionarios” al servicio de la salvación de la Humanidad. Al final sabremos que se trata de Stalin y de Hitler.

2. Modalidades de la escenificación hiperrealista del horror en la línea de lo legendario, lo gótico y lo neogótico, desde una perspectiva “posmoderna”

Entrando ahora en el análisis de la retórica específica del horror en *Breviario negro* desde la perspectiva de lo “fantástico posmoderno”, vamos a tratar de observar los diferentes modos de enunciar, describir o narrar, en el entramado verbal del texto, una intriga, un acontecimiento, un espectáculo, una obsesión, un acto de reflexión o de meditación. La palabra de un narrador o de un sujeto enunciadore va configurando o “mostrando” ante el lector, con un estilo hiperrealista, el desarrollo de un acontecimiento o de un fenómeno inexplicable (asombroso, terrorífico, angustiioso, apocalíptico) del cual se deriva la transformación de un estado de cosas, que causa una fuerte impresión de *horror*.

Como ejemplo, señalamos aquí el texto titulado “El asedio” (*BN*, p.45-47) donde un narrador anónimo, que se expresa en 1ª persona de plural, relata en “presente” y con un tono de máxima tensión, la situación terrorífica que vive una pequeña ciudad asediada desde hace meses (y aislada del resto del mundo) por jaurías de perros rabiosos de todas las razas, que aúllan y se preparan “con desconocida ferocidad” para “hostigar, desgarrar y desventrar” a los humanos completamente exhaustos. El lector percibe que la realidad ordinaria se ha trastocado (fenómeno fantástico) y que el asalto final parece inminente.

2.1. La variedad de voces narrativas y la enigmática identidad del sujeto narrador o enunciadore

Ya hemos aludido a la variedad de géneros y de estilos que presentan los textos recogidos en *Breviario negro*. Ahora vamos a observar la variedad de voces narrativas y de formas de discurso que encontramos en los textos. Cada texto presenta, en efecto, un determinado tipo de narrador o de sujeto enunciadore que adopta un cierto tono (seriedad, ironía, distancia, simpatía, pesimismo, etc.) y realiza ciertos actos de discurso (describir, narrar, explicar, persuadir, inquietar, perturbar, fascinar, etc.) Los textos suelen adoptar formas discursivas diferentes: relato confidencial o intimista (en pasado o en presente); relato en forma de crónica o de drama legendario; relato autobiográfico de memorias o de recuerdos del pasado; confesión en forma de carta; comentario personal en forma de meditación o de reflexión filosófica, comentario en forma de meditación obsesiva o de alcance visionario, profético, apocalíptico. La identidad del narrador o del sujeto enunciadore suele quedar diluida en el anonimato. Incluso si enuncia o narra en primera persona, el lector tiene la impresión de encontrarse ante un ser más o menos anónimo o enigmático. El mundo narrado, escenificado o configurado por la palabra del sujeto enunciadore presenta su propio nivel de realidad. Dentro de ese mundo sucede algo extraño o inexplicable porque se ha producido una alteración conflictiva del orden que el lector considera “normal”. Esa alteración conflictiva contiene un sentido iluminador que se ofrece al lector desde la “autoreferencialidad” a la que hemos hecho alusión más arriba.

a) Aspectos de la enigmática identidad del narrador/enunciador

El enigma de la identidad del narrador puede ser más o menos perceptible o inquietante. Un grado extremo corresponde a lo que Roas llama las “voces del Otro lado”, es decir, en el cuento se va a oír la voz de un ser “que ha cruzado al otro lado de los límites de lo real” (Roas, 2011, p. 168). Esto constituye “una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico”, porque la historia fantástica siempre nos ha llegado desde la voz y la perspectiva del protagonista humano que se ha encontrado con criaturas que vienen del otro lado, o desde la de un narrador externo y neutro que se sitúa en el espacio de la humanidad en la que el lector se reconoce (Ibid. p.169). Encontramos un ejemplo inquietante de “voz del Otro lado” en el texto titulado “La muerte desordena” (BN, p.22-23). Aquí el lector puede deducir que el narrador que cuenta en 1ª persona su historia de amor con Clara, lo hace desde el más allá de la muerte, pues debió de morir súbitamente:

Desde el día del frío, el mundo no sabe más a Clara. Tampoco tuve tiempo de hacer la maleta. Ni de devolverle la llave del que sería nuestro piso. Algo me arrojó al otro lado. A un lugar sin polvo en el que nada sucede. Solo me llegan ecos (BN, p. 23).

Por otro lado, el texto titulado “Últimas voluntades” (BN, p. 96-102) nos ofrece las meditaciones en 1ª persona del vizconde de Chateaubriant, que vive como un fantasma corrigiendo eternamente el manuscrito de sus *Memorias de ultratumba*. Aunque dice que está confinado en una pensión, la voz de este narrador puede hacer pensar al lector que se encuentra más allá de la muerte. He aquí algunas de sus frases:

Yo dormí bajo la tierra que pisáis, hollé la senda precediendo a los que pronto la seguirán: imaginad el vértigo que debo sentir ahora al lanzar miradas al pasado desde esta tumultuosa región vuestra, desde este mundo desconocido en el que mi imaginación jamás hubiera podido llegar a recrearse. [...] porque ya solo hay un océano sin límites donde se mezclan las cenizas de quienes amé, porque los muertos si pueden instruir a los vivos, el vizconde de Chateaubriant sigue aquí entre vosotros, en esta orilla lejana que ha medido con sus pisadas (BN, p.96, p. 102).

El lector puede deducir la enigmática identidad del narrador por el tipo de relación que éste establece con otros seres que superan los límites de lo humano, según lo que él mismo cuenta. Así, en el texto titulado “Cartografía” (BN, 17-19) el narrador, en 1ª persona, se muestra describiendo y admirando a Sara, un mapa vivo y todopoderoso que contiene “todos los lugares”. Su aspecto es femenino y parece moverse con un especial dinamismo erótico. Parece existir una mutua interrelación entre “Sara” y el narrador-personaje, lo cual implica una identidad enigmática: “Ella contiene todos los sueños que tuve y todos los dolores que me sobrevendrán. En sus meridianos se dibuja mi destino, en sus paralelos anida mi memoria” (BN, p.18).

Otro ejemplo de la enigmática e inquietante identidad del narrador lo encontramos en

el texto titulado (“Nimrod”, *BN*, p. 88-91). Aquí resuena en 1ª persona la voz de un narrador alquimista y prometeico que persigue el objetivo de “crear un alma libre” emulando el poder de Dios. Lo conseguirá partiendo de una piel de gacela y creando un hijo inmortal:

Como quien sopla vidrio, inflé aquel pellejo curtido hasta que tomó forma [...] Con el hálito de mis labios, mi hijo de piel de animal recibió los matices particulares del sentir, las impresiones generales, los rasgos de carácter de nuestra arcilla humana pero, a la vez, quedó a salvo de los tormentos que afligen a nuestra raza provista de sangre perecedera. Mi pálido Nimrod nunca estará sujeto a la arena del tiempo (*BN*, p. 89-90).

El enigma de la identidad del narrador se puede observar en otros muchos textos. Señalaremos aquí, por ejemplo, los textos titulados “Viajes nocturnos completamente iluminados” (*BN*, p. 130-131); “Agorafobia” (*BN*, p. 147-148) donde la imaginación autodestructiva de un narrador-yo va construyendo espectáculos vertiginosos; y el texto titulado “Aghone” (*BN*, p. 152-153) donde un narrador-yo citante introduce la palabra misteriosa e iluminadora de un locutor citado que le ruega que no vuelva hacia atrás, a la región donde toda razón se extravía y reina la ferocidad:

Un Hombre vehemente vino a me y me dijo:
Viajero, te lo ruego, no regreses sobre tus pasos. No vuelvas nunca a la región donde toda razón se extravía, donde todo vestigio de misericordia se consume en su propio fulgor (*BN*, p. 152).

Una escenificación enunciativa muy especial aparece en el texto titulado “Ars topiaria” (*BN*, p. 109-11). Aquí el sujeto enunciator elabora un comentario en forma de monólogo sobre “aquellos que contemplan el simple hecho de ser un humano como una inequívoca rareza” (p. 109), y dirige su comentario a un interlocutor representado en 2ª persona: “Imagina que te propones dar un paseo dominical por las afueras de tu ciudad”. Es entonces el lector el que tiene que ocupar el puesto del “tú” interlocutor e imaginar que se ha convertido en una “acacia” y que ahora tiene que vivir dentro de la “carne leñosa” de este tipo de árbol experimentando las sensaciones que le va enumerando el narrador (extraña transmutación de la identidad).

2.2. La retórica impactante de la “mostración” de la alteración de la identidad y de la transgresión del orden racional

Entre los rasgos que denotan una estética propia de la “posmodernidad fantástica”, Roas señala, en primer lugar, la “*yuxtaposición conflictiva de órdenes de la realidad*”, “planteada sin demasiadas estridencias” (2011, p. 148-177). El personaje se encuentra en un orden de realidad en el que se ha producido el deslizamiento definitivo hacia “otra realidad” que el protagonista debe asumir. “El personaje se encuentra dominado por la inquietud de saberse ante lo incomprensible, pero sobre todo de saber que no hay vuelta atrás” (Ibid. p. 157). En segundo lugar, Roas señala el rasgo de las “*alteraciones de la identidad*”:

La transgresión de la noción tradicional de identidad es otro de los asuntos centrales en la nueva narrativa fantástica. [...] En casos extremos, se llega a plantear la total disolución del yo, mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición (ROAS, 2011, p. 161).

En los textos de *Breviario negro* el autor ha explorado hasta el extremo la “yuxtaposición conflictiva de órdenes de la realidad” (enfocada como una desconcertante transgresión del mundo ordinario) y también, en ciertos relatos, las “alteraciones de la identidad”. Ahora bien, como ya hemos señalado, la estética adoptada por Olgoso no es la de la “*indeterminación*” centrada en la misteriosa ambigüedad del fenómeno desconcertante al que se enfrenta el personaje (ese fenómeno requiere una especial actividad “interpretativa” por el lector implícito, como han teorizado Todorov y otros) sino la estética de la “*mostración*” o de la escenificación del fenómeno (extraño, monstruoso, incomprensible) en el universo mismo del texto recurriendo a una retórica impactante e hiperrealista que convierte lo narrado o lo descrito en un espectáculo fascinante de horror o de inquietante extrañeza. Ya hemos visto que Olgoso, para lograr una escritura impresionante del horror (humano y cósmico) y de lo que Merino llama en su Prólogo el “desconcierto ontológico”, ha reelaborado, con originalidad y una gran riqueza expresiva, una serie de temas y de tópicos que guardan relación con el horror de tipo *legendario, gótico y mítico* y con la exploración visionaria de lo onírico, lo oculto, lo apocalíptico.

a) La ambientación legendaria y mítica del horror en escenas que alteran el orden racional y natural

En un buen número de textos el universo narrado o descrito aparece ante el lector como la puesta en escena (verbal) de un espectáculo “legendario” de horror gótico (aterrador, diabólico, perverso, apocalíptico). Más arriba hemos hecho una breve alusión a los cuentos titulados “*Stella Splendens*”; “Escalas de Jacob”, “La ondina de la Sierra”, “El asedio”, y al relato fantástico de Amor y Muerte titulado “La muerte desordena”, en los cuales se producen alteraciones de la identidad y transgresiones del orden racional impactantes.

Señalaremos ahora otro relato de Amor y Muerte de tipo legendario titulado “Fantasmas de la Cuatro Suertes” (BN, p. 48-51). En este relato ambientado en el exótico folklore japonés, se narra un crimen horrendo cometido por dos ladrones contra la bellísima y laboriosa Hanako, la esposa adorada de Tokubei. Los ladrones arrojaron el cadáver de Hanako al pozo de su huerto. Tokubei logró recuperar el cuerpo y prodigarle cuidados abrazándolo día y noche. Un año y medio más tarde, el ladrón más joven volvió a pasar junto al hogar del matrimonio que creía vacío. Se asomó por la rendija de un tabique, y se le heló la sangre ante el espectáculo aterrador que contempló, y que viene a confirmar que en la literatura fantástica el Amor es más fuerte que la Muerte :

A la luz espectral de un farolillo de caña, contempló al matrimonio abrazado en el lecho. Tokubei, sin casaquilla alguna, demacrado, acunaba eternamente el

esqueleto de Hanako. Los huesos amarillentos de sus costillas, brazos y manos, las colgantes adherencias de su carne seca, las encías negras, los mechones de su cabello ralo y marchito, nada de eso parecía importunar a Tokubei, atado como estaba aún a Hanako por las sólidas cadenas del apego. Lo último que vio el muchacho fue a Tokubei susurrándole al cráneo de su esposa, besando su calavera con la dulcísima suavidad de los amantes que se cobijan inconsolables en sus eternidades (BN, p. 51).

Citaremos a continuación un espectáculo de horror cósmico, perteneciente al texto titulado “Nebulosa Rho Oph” (BN, p. 56-57). Aquí un narrador externo contempla y describe en 3ª persona, y en el devenir del *presente*, el espectáculo tenebroso y silencioso de la “tumba universal”, un universo en descomposición en donde la “Tierra con su fresca y restallante belleza, hace mucho tiempo que se deshizo como envoltorio de momia” (p. 57). Esta escena sobrecogedora de un fenómeno imposible de conocer, queda plasmada en el texto, ante los ojos del lector, por el mágico poder revelador de la escritura literaria. En medio de la “soberanía de la oscuridad” se puede, sin embargo, percibir una mota imperecedera de la “codicia humana” (“*yuxtaposición conflictiva de órdenes de la realidad*”):

Tras expandirse indefinidamente, todo parece ahora apagado, conclusivo en el cosmos. Nada surca sus aguas negras. Ningún germen de energía puede arraigar en su creciente vacío, ningún eco vibrar sobre su nada. Sin embargo, en el lugar que antes ocupaba ese antiguo criadero de estrellas de la nebulosa de Rho Oph permanece aún, apenas perceptible bajo una forma reconcentrada y primitiva, un residuo del que las leyes físicas no han podido desprenderse, una ínfima esquirla, una mota indestructible, imperecedera, de codicia humana (BN, p. 57).

El espectáculo *mostrado* en el entramado verbal de los textos que componen *Breviario negro* puede presentar, por lo tanto, un escenario y unas dimensiones muy diversas y contrapuestas en las que se producen alteraciones de la identidad o transgresiones de los esquemas de la realidad ordinaria. No podemos detenernos en observar aquí todos los textos. Indicaremos solamente el tipo de espectáculo desconcertante que ofrecen algunos de ellos:

– El espectáculo angustioso y devastador del mundo subterráneo de un hormiguero por la fuerza furiosa del agua y del barro (“Las lluvias”, BN, p. 137-138)

– El espectáculo interminable y obsesivo del asesino y de la víctima (alcance mítico y alegórico) corriendo uno tras otro sin poderse encontrar en una torre con doble escalera de caracol. Ese espectáculo es descrito con realismo y con imágenes que realzan la repetición y la duplicidad, por la palabra en 3ª persona de un narrador externo en el texto titulado “El descanso de Sísifo” (BN, p. 123-125).

– El espectáculo del horror carcelario e infernal (dimensión mítica y alegórica) de las “hileras interminables de personas” que, en el texto titulado “Una gota de la baba de Caín” (BN, p. 118-120), penetran a diario en una fortaleza para ser castigados por los que dirigen la Central por no haber cumplido con los pagos que exige el “reglamento crediticio”. Cuando acceden con la vista baja al Tabernáculo, “allí, en pie de igualdad, todos pagan sus diezmos en sangre extraída” (p. 116).

– El horrendo y tétrico espectáculo, descrito en 3ª persona y en presente, por la palabra de un narrador externo en el texto titulado “*De masticatione mortuorum*”. El narrador se detiene en imaginar, con todo detalle, cómo puede ser la “agonía de los enterrados vivos”, que se resisten metódicamente al espanto de una segunda muerte, a los estragos de una isla de descomposición, de la eficiencia doméstica de las larvas” (p. 122).

b) Las alteraciones de la identidad por medio de la transformación, la disolución o el desdoblamiento de la identidad del personaje

En los textos de *Breviario negro* las alteraciones de la identidad y las transgresiones del orden racional a las que nos hemos referido más arriba, presentan modalidades bien diversas que pueden manifestarse bajo la forma de la transformación o metamorfosis del personaje en otro ser (acceso a “otra realidad”), bajo la forma del desdoblamiento de la identidad, y también bajo la forma de la destrucción o disolución (muerte) del personaje. Cuando se produce el acceso a “otra realidad”, el personaje se verá dominado, como afirma Roas, por “la inquietud de saberse ante lo incomprensible, pero sobre todo de saber que no hay vuelta atrás” (2011, p. 157).

Señalaremos aquí, en primer lugar, algunos relatos en los que la historia narrada se presenta como una transformación de la identidad del personaje o como su disolución.

El relato titulado “*Stella Splendens*” (p. 24-28) (al que ya nos hemos referido más arriba) presenta una historia de horror sobrenatural en la cual algunos naufragos que han perecido en el mar permanecen en las aguas transformados en espíritus vivientes que, “movidos por la venganza no cejan hasta hundir la embarcación que se apiada de ellos” (p. 27). Los nuevos ahogados prolongarán a su vez “un ciclo infernal de naufragio en naufragio” (p.28).

También hemos aludido al narrador-personaje del texto titulado “La muerte desordena”. Este personaje narra su historia en 1ª persona desde el “Otro lado”. La muerte súbita le ha hecho acceder a otra dimensión. Su identidad se ha transformado, y ahora se encuentra en un “lugar sin polvo en el que nada sucede” (BN, p. 23), y adonde sólo le llegan “ecos”.

En “Escalas de Jacob”, el peregrino glotón y “gozador” que nunca consigue llegar hasta Santiago porque los demonios le ponen mil trabas e “interdictos”, acabará siendo transformado en polvo y en hollín, cuando una vieja de Astorga le rezó un responso. Entonces los demonios salieron de su cuerpo pulverizado, su “osatura se descabezó y solo quedó de él los hollines de una hoguera que no se ve arder” (BN, p. 30).

Por otro lado, en “La ondina de la sierra”, el joven amolador que quiso saber cómo era la nieve subiendo hasta Sierra Nevada, se dejará fascinar por la ondina, que le arrancará los brazos y se lo comerá vivo. Al final, el hombre del blusón, que relata la historia, horroriza a su audiencia diciendo que, cada primavera a una hora señalada, aparecen en forma de hombres los huesos anónimos de todos los que han sido devorados por la ondina de la Sierra, y lo hacen como “vagabundos que andan con gusto por los caminos más apartados” (BN, p. 34).

En el texto titulado "Viajes nocturnos completamente iluminados" (p. 130-131), el narrador personaje recuerda todos los trenes que perdió y las pasiones que le impulsaron a viajar. Pero ya su "serpiente" ha dejado de moverse y se da cuenta de que ha llegado la hora de su viaje final: "Ahora sí. El verdadero viaje. Suelto la última amarra mientras descubro, a la luz cruda del hospital, que los coches fúnebres no son siempre para los demás" (BN, p. 131). También hemos visto cómo el narrador-personaje de "El asedio" (BN, p. 45-47) percibe con angustia la amenaza inminente de ser despedazado por una enorme jauría de perros rabiosos que están a punto de asaltar la ciudad.

En el relato "Una gota de la baba de Caín" (BN, p. 118-120), el lector asiste a la historia tenebrosa de la condena, la tortura y la destrucción de todos aquellos ("hombres o mujeres, niños o ancianos, soldados o médicos, trabajadores manuales o funcionarios gubernamentales", p. 119) que no han cumplido con los pagos de sus deudas ni observado el "reglamento crediticio" que han impuesto los burócratas dictadores de la "Central". El tema de la opresión del poder dictatorial sobre las víctimas inocentes llega a su extremo más absurdo en el texto titulado "Un fúnebre sabor a tiempo muerto" (BN, p. 106-108). Aquí, un narrador que se expresa en la 1ª persona de plural se lamenta de un nuevo Decreto Ley que establece que los muertos ya no pueden morir de viejos, "nuestros verdaderos difuntos han de convivir con nosotros y pagar tributo como el común de los mortales. Todos somos ahora muertos indefinibles" (p. 106-107).

La transformación y disolución del personaje-víctima puede llegar a adquirir tintes de refinada y perversa maldad. Así, el narrador de "El pigmento de la creación" (p. 115-117) atrae la atención sobre la fuerte impresión que produce el color rojo de los cuadros del pintor Mezel. Y cuenta después la truculenta historia de ese pintor que "arrancaba los corazones de las muchachas que le servían de modelo". Luego los secaba en su jardín y los molía "para obtener un polvo rojo extremadamente fino y luminoso" (p. 114).

La posible liquidación cruenta de la víctima adquiere un suspense muy especial en "Lengua de madera" (BN, p. 139-141). Aquí, el cliente de un barbero ha roto el pacto de silencio, mantenido durante treinta años, que consistía en no hablar nada en el momento de ser afeitado por el barbero. Pero un día al cliente se le ocurre decir: "Va a apretar el calor". Y esto sorprende y desquicia al barbero cuando su diestra mano le "rasura la garganta a la altura de la yugular". La navaja puede ceder a la presión de los dedos: "El involuntario tajo sería entonces limpio, profundo, definitivo" (p. 141).

Señalaremos también algunos relatos que tienen relación con el "desdoblamiento" de la identidad del personaje.

El misterioso narrador-personaje del texto titulado "Cartografía" (al que ya hemos hecho alusión) se siente fascinado por una enigmática criatura llamada Sara. Nos dice que "Sara es un mapa que puede doblarse a sí mismo hasta hacerse infinitesimal y desplegarse hasta descubrirme que todos los lugares están ahí" (p. 17). Más adelante afirma:

Su poder es absoluto: al doblar el mapa el mundo duerme y queda sin accidentes geográficos ni lugares de interés [...] Ella contiene todos los sueños que tuve y todos los dolores que me sobrevendrán. En sus meridianos se dibuja mi destino, en sus paralelos anida mi memoria" (BN, p. 18).

Observando la descripción de las fabulosas cualidades de Sara, el lector puede pensar que, en realidad, el narrador ha proyectado sus sueños y sus aspiraciones sobre ese ser extraño (una especie de cerebro sofisticado que controla todo lo que existe). Se trataría, en realidad, del “doble ideal” de sí mismo, por la mutua interrelación que parece existir entre ambos.

El desdoblamiento adquiere una dimensión muy particular en el texto “Palabras, destierros, máscaras” (BN, p. 126-129). Aquí se produce una alternancia de párrafos (con tipografía diferente) que representan, por un lado, el texto que imagina y escribe un autor sobre la vida de un personaje llamado Benedeck; y, por otro lado, el texto que contiene las reflexiones y los comentarios que se hace así mismo ese autor sobre lo que acaba de escribir. Pero este segundo texto no parece en 1ª persona y en forma de monólogo, sino en 3ª persona a cargo de un narrador externo que adopta la perspectiva (focalización interna) del “autor”. Podríamos afirmar que, a través de este juego de reflejos y de “máscaras”, se está desdoblando de una manera alegórica el propio autor real del texto (Olgoso), que escenifica por esta vía imaginaria, la exigente y compleja labor de la creación literaria, “trabajando de noche en completa soledad” (p. 129).

Encontramos otras formas de desdoblamiento en los textos siguientes:

– “Los caballos pensantes de Elberfeld” (BN, p. 149-151). El desdoblamiento se produce aquí por medio de la inversión de roles que asumen el narrador-yo y su interlocutor, que puede representar la figura del hijo. El primero narra cómo su interlocutor le fue pidiendo, en diversas ocasiones, que le contara “un cuento”. Y él le fue contado una serie de historias extravagantes o terroríficas. El hijo creció, y ahora es él quien se ocupa de cuidar al narrador. Al final, éste le pide “un cuento que me sorprenda cada noche con la fascinación que procura el horror” (p. 151).

– “Nimrod” (p. 88-91). El desdoblamiento adquiere aquí una dimensión alquimista, demiúrgica y prometeica. El texto podría considerarse como una reescritura invertida de “El monstruo del Dr. Frankenstein”, el libro de Mary Shelley. Emulando el poder de Dios, el narrador-personaje tuvo la obsesión de “crear un alma libre”. Dice que la ha fabricado inflando una piel de gacela, “como quien sopla vidrio para hacer una botella” (p. 88), pero empleando también la “misteriosa poesía de la imaginación”. Se trata de un hijo que recibió los rasgos de la arcilla humana pero que no sufrirá los tormentos que afligen a nuestra raza percedera. Piensa que su pálido Nimrod “nunca estará sujeto a la arena del tiempo” y tendrá el “esplendor de la inmutabilidad”. A la hora de la muerte, este hijo será su doble y en él quedará para siempre su memoria: “la muerte confiará mi memoria a alguien, sin signos de fatiga ni de resignación” (p. 91). Podemos decir que el texto escenifica la obsesión de alguien que busca acceder a la “inmortalidad”.

2.3. La fuerza de lo onírico y de lo visionario: escenificación de sueños, mundos imaginarios y obsesiones delirantes

En el Prólogo que precede a los textos de *Breviario Negro*, José María Merino afirma que “Olgoso visita muchos territorios diferentes, marcados por el sueño – lo onírico, con diferentes modulaciones y muchas veces en clave surrealista” (p. 10). En efecto, muchos

relatos están impregnados de “sustancia onírica”, pero debemos entender el concepto de “sueño” de una manera abierta es decir, incluyendo lo realmente “soñado” por un personaje o por el narrador-personaje, y también lo imaginado (lo que el personaje o el narrador proyectan desde su imaginación) y lo perseguido por las obsesiones de la mente. Así, en el cuento titulado “La técnica de soñar monstruos” (BN, p. 20-21), las pesadillas que causan el pánico del narrador-personaje se mezclan con la realidad vivida por él y el “monstruo” toma forma humana: “Desde entonces aquel monstruo vive conmigo y, para dormir descuidado, hasta le puse nombre: Padre” (p. 21).

El mágico poder de los *sueños* alcanza una fascinante dimensión generadora de mundos “inexistentes” y de brillante filigrana metaliteraria en el texto titulado “Las verdes aguas del sueño” (BN, p. 92-95). Este texto contiene dos cartas. La primera, dirigida a “Ángel”, está escrita por “Cristina”; y en esa carta le cuenta un sueño en el cual ella, en su moto, había conducido a Ángel hasta un “pueblo de la playa”. La segunda carta, dirigida a Cristina, está escrita por Ángel. Pero no se trata del Ángel que vive en el mundo real, sino de alguien que responde desde el sueño que tuvo Cristina y desde el lugar donde ella le dejó: “Sigo aquí, a requerimiento de tu sueño, desde que me dejaste en este pueblo costero donde nunca he vivido” (p. 93). Así, un sueño ha generado un mundo imaginario que parece real y desde el cual se puede responder con otra carta en la que el remitente va a contar sus propios “sueños” (de miedo y angustia) y espera que Cristina, cuando reciba la carta, regrese a buscarle “montada en esa Benelli roja que nunca tuviste” (p. 94). El desdoblamiento por acceso a otro nivel de realidad se ha producido por el mágico poder de los sueños escenificados en un texto que relata un fenómeno “imposible”.

En “La miel de lo visible” (p. 35-37) se produce, de manera inexplicable, en la mente de ciertos personajes (dos turistas inglesas, el conservador de una mansión-museo, un matrimonio norteamericano) una extraña ruptura de las fronteras temporales y el acceso a “escenas aleatorias del pasado” que permiten percibir personajes o lugares de épocas lejanas (¿imaginación o aparición visionaria?). La voz de un narrador omnisciente explica:

Numerosos individuos cruzan a diario una frontera impalpable y no obstante nítida y acceden a escenas aleatorias del pasado. Con temor, asombro o indiferencia, experimentan el ligero pero incontrovertible roce de tales encuentros. Sus sentidos hienden el otro lado y se impregnan de un instante determinado del ayer (BN, p. 36).

El narrador afirma también que ninguno de esos particulares testigos suele contar nada a nadie: “Temen comprometer considerablemente su nombre, su credibilidad, su cordura” (p. 37).

La escenificación de lo imaginativo visionario adquiere una dimensión muy sugerente en “El Palacio de las Imaginaciones” (BN, p. 71-73). Se trata de un “lugar inexistente donde todo el mundo ha estado alguna vez”. Los viajeros que se hospedan en ese palacio singular “suspenden todo trato con lo real” y se sienten “enfebrecidos”, “embriagados, con el espíritu dispuesto a regocijarse con las ilusiones de la especie” (p. 71). En cada una de las habitaciones

se puede contemplar algo distinto, “como en las divisorias de un bazar prodigioso”. El narrador va a enumerar toda una serie de espectáculos que hacen alusión, con trazos muy breves, a los personajes que ha creado la tradición literaria. Así, por ejemplo, Don Quijote queda reflejado de esta manera: “un paladín, osado pero iluso y melancólico, que tiene por yelmo la bacía de un barbero” (p. 72). Los “dioses”, asustados se han escondido en el desván, y cuando duermen no tienen por almohada “las nubes de olímpica luz de los paraísos, sino las cosquilleantes pestañas de los soñadores” (p. 73).

Los sueños que surgen de las obsesiones absorbentes o delirantes que se apoderan de la mente del ser humano quedan escenificados en algunos textos de contenido variado e iluminador. Así, por ejemplo, el narrador-personaje (Auguste Roquiers) de “*La Rosa Azul*” (BN, p. 63-70), impulsado por la fuerza misteriosa del dinamismo erótico, va a dar rienda suelta a sus obsesiones de libidinosa voluptuosidad describiendo las escenas sugerentes y excesivamente lujuriosas de los “tableaux-vivants” que decoran las estancias de un lujoso “museo-burdel”. En el texto titulado “El solipsista” (BN, p. 132-136), Daniel Murena cree que el mundo solo existe como resultado de sus pensamientos, visiones y obsesiones y que puede manosear las “llaves de la creación y de la destrucción” a su antojo (p. 135). Por eso se dedica a dar vida, como mejor le parece, a la figura de Betina y a moldear su existencia en Buenos Aires. Pero llega un momento en el que Betina ya no acude a la llamada de su imaginación, por más que repita su nombre. Daniel se desespera y decide acabar con el remordimiento de su insatisfacción arrojándose desde una ventana “mientras salta al vacío temiendo que el universo acuse su peso” (p. 136). En “Agorafobia” (BN, p. 147-148), la mente delirante y obsesiva de un narrador-yo escenifica una serie de escenas imaginarias que le producen vértigo y ansiedad: “Al intentar imaginar que piso el bordillo de la calle, el suelo desaparece bajo mis pies, como si el mundo se hubiera vuelto cóncavo y los confines me golpearan el rostro” (p. 147). Imagina finalmente que pisa un continente exótico, y termina internándose “en la cueva del Indio, en su humedad subterránea y claustrofóbica” (p. 148).

3. La belleza expresiva de la escritura y la organización rítmica, sugerente y evocadora del universo del texto

Como nuestro estudio tiene una extensión limitada, no podemos detenernos en desarrollar convenientemente este punto, que merecería un artículo específico. Señalaremos solamente que el espectáculo (de horror legendario o de delirio visionario) escenificado en cada uno de los textos de *Breviario negro* manifiesta una escritura de gran calidad estética por la belleza expresiva del léxico empleado y por el dominio en la elaboración de las frases al servicio de la organización de la narración o de la descripción del tema tratado. Indicamos a continuación algunas de las estrategias retóricas a las que recurre Olgoso con cierta frecuencia consiguiendo un estilo muy personal.

A) La organización rítmica de los periodos y etapas del texto

El tema narrado en el texto se presenta ante el lector como un conjunto de aspectos bien entrelazados, que la palabra del sujeto enunciador va organizando no solo a través de las fases (esquema quinario) que constituyen un texto como “relato” de una intriga, sino también como un proceso de configuración del enunciado que avanza frase tras frase manifestando un tono determinado y un ritmo especial¹². El ritmo surge de la manera de encadenar los periodos y las fases del relato jugando con ciertos elementos verbales que se van repitiendo formando ecos internos que producen una impresión de circularidad o de movimiento en espiral. El ritmo puede mostrar también contrastes sorprendentes (a veces de tipo argumentativo), especialmente en el cierre o la fase final del relato. La impresión de circularidad rítmica puede aparecer por medio de la repetición de uno o varios términos que vuelven como una especie de *leitmotiv*, o de anáfora insistente. Así en “Estelas de Jacob”, el conector temporal “*cada día*” aparece tres veces introduciendo un periodo tras otro, para luego marcar un contraste por medio de “*Pero cada día* el gallo canta claro lo descubriría lejos de las mañanas gallegas” (p. 30). En “Las huellas de los pájaros en el aire” (BN, p. 52-55), la forma verbal “*Recuerdo*” organiza el enunciado del texto repitiéndose como un eco para introducir cuatro párrafos que hablan de un suceso del pasado, cuyas consecuencias quedan realzadas, al final, insistiendo por medio de “*Aún hoy*”. Del mismo modo en “Lengua de madera”, el conector temporal “*Durante treinta años*” aparece repetido ocho veces introduciendo diversos periodos de la narración, para formar un contraste dramático con los párrafos introducidos después por el conector temporal y argumentativo “*Pero hoy treinta años después de ...*” (BN, p. 140).

B) Empleo frecuente de la descripción y de la retórica de la enumeración

Para *mostrar* ante el lector el espectáculo de un fenómeno desconcertante de horror legendario, gótico o visionario, Olgoso recurre con frecuencia al poder sugerente y evocador de la descripción de acciones o de situaciones. Para configurar la escenificación, emplea a menudo la figura retórica de la enumeración de los elementos (homogéneos o heterogéneos) que componen la suma de un fenómeno complejo, o que se integran en un tema global. Cada uno de los elementos seleccionados en la enumeración puede resaltar una cualidad o un matiz particular jugando con analogías o imágenes sugerentes más o menos imprevisibles o insospechadas. La enumeración puede introducir una serie de acciones *simultáneas en presente* como ocurre en el primer párrafo de “La ondina de la sierra” (p. 31-32) donde aparece una serie de 15 acciones en *presente* con actores diferentes formando un cuadro costumbrista de épocas pasadas en las calles de Granada. Las acciones pueden ser también *sucesivas en presente* como ocurre en el quinto párrafo de “Las pavesas de la gloria” (p. 83-84) y en el texto titulado

¹² Hemos visto que no todos los textos de *Breviario negro* funcionan como “relato” dentro del género del *cuento* sino también como “estampas” (en forma de reflexión, comentario, descripción, etc.).

“Las lluvias” (p. 137-138) donde un narrador externo relata con dramatismo los destrozos que realiza, en un hormiguero, la crecida de un río.

La enumeración de elementos heterogéneos puede aparecer en cualquier parte del texto formado una especie de *progresión temática en espiral*.

C) La dimensión poética del texto por el empleo de imágenes sorprendentes y evocadoras donde, a veces, aparece el oxímoron

La dimensión poética se produce por el empleo frecuente de imágenes y de analogías (comparaciones, metáforas) que resultan sorprendentes y evocadoras para el lector porque iluminan lo innombrable o lo imposible, o porque fusionan elementos opuestos (oxímoron) y se acercan a la estética de la poesía surrealista. He aquí algunos ejemplos:

– Bastantes títulos de los textos resultan sorprendentes por lo insólito de su forma, por la ironía que implican, o por su enunciado contradictorio: “Las huellas de los pájaros en el aire”; “La miel de lo visible”; “El mugido de la Nada”; “El descanso de Sísifo”; “Viajes nocturnos completamente iluminados”; “Lengua de madera”...

– Imágenes y metáforas chocantes o surrealistas: “Un dolor redondo como una nuez y afilado como un lapicero de colores” (p. 23); “..Y penetrados de una serena aflicción, comprenden, como nunca antes lo han hecho, la remudanza de los días, el molino de los años, el herreñal de la eternidad” (p. 39); “La Tierra [...] hace mucho tiempo que se deshizo como envoltorio de momia” (p. 57); “Ahora la obra a la que dediqué la mitad de mi vida [...] el edificio que levanté con la mies de las ensoñaciones y las sagradas osamentas de los recuerdos, no es más que una torrentera entre gigantescos murallones de palabras, un aguazal de hechos sin ligazón” (p. 97); “A veces la víctima, exánime [...] cede un segundo al hastío: antes de desgranarse como cerdo acuchillado en su artesa, quisiera conocer el reposo” (p. 125).

– La figura del oxímoron o la fusión de los contrarios: “El silencio [...] todo lo allana con su cadencia suavísima [...] hasta un punto que parece la canción callada de una espera larga y agónica” (p. 74); “Ancheado en sus dimensiones por esta tiniebla primordial, el desierto de la Nada se antoja pavoroso, infinito” (p. 77); [La caverna] “con una profundidad fuera de la medida del hombre, donde habitarían todos los que nunca serán engendrados” (p. 78).

“Por las ventanas y puertas abiertas penetra, a todas horas, el sol verdense de los muertos en vida” (p. 108).

Conclusión

Con el estudio que aquí presentamos hemos intentado poner de relieve algunos de los muchos aspectos interesantes y fascinantes que contienen los textos incluidos en el libro de Olgoso titulado *Breviario negro*, aunque no nos ha sido posible profundizar en todos los que hemos querido abarcar. Quedan, sin duda, otros muchos aspectos que podrían ser estudiados. Invitamos, por lo tanto, a realizar nuevas exploraciones a todos aquellos que se sientan atraídos por la riqueza expresiva de esta obra de Olgoso, por su poder de iluminación de lo oculto, y de evocación del horror legendario o visionario.

HERRERO CECILIA, J. The Fantastic Dramatization of Horror and the Visionary Exploration of the Unseen in *Black Breviary*, by Ángel Olgoso. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 160–185, 2016.

Referencias

BESSIERE, I. *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

BOUVET, R. *Étranges récits, étranges lectures, essai sur l'effet fantastique*. Québec: Balzac Le Goriot, 1998..

BOZZETTO, R. *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction. Deux littératures de l'imaginaire*. Aix-Marseille: Publications de l'Université de Provence, 1992.

_____. *Le Fantastique dans tous ses états. Aix-en-Provence*: Publications de l'Université de Provence, 2001.

BOZZETTO, R. & HUFTIER, A. *Les frontières du fantastique – Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.

CAMPRA, R. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CAILLOIS, R. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

GRIVEL, C. *Fantastique-Fiction*. Paris: PUF, 1992.

MAUPASSANT, G. *Apparition et autres contes d'angoisse*. Paris: GF – Flammarion, 1987.

MELLIER, D. *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Honoré Champion, 1999.

MERINO, J. M. Luz oscura. In: OLGOSO, Á. *Breviario negro*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2015a. p. 9-14.

OLGOSO, Á. El cuento Fantástico, por Ángel Olgoso», in *Culturamas. La Revista de Información Cultural en Internet*, 15 junio 2010. Disponible en Web:

<<http://www.culturamas.es/blog/2010/06/15/el-cuento-fantastico-por-angel-olgoso/>>. Consultado en: 09 jul. 2015.

_____. *Breviario negro*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2015a.

_____. Entrevista a Ángel Olgoso, autor de “Breviario negro”, por Javier Velasco Oliaga. 2015b. Disponible en Web: <<http://www.todoliteratura.es/noticia/8290/ENTREVISTAS/entrevista-%C3%25>>. Consultado en: 15 ago. 2015.

ROAS, D. (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

_____. Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. In: PELLISA, T. L.; MORENO, F. A. (eds.). *Ensayos sobre literatura Fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2009. p. 44-120.

_____. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

VAX, L. *La Séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1987.

VIEGNES, M. *Le Fantastique*. Paris: GF Flammarion, 2006.

Recebido em: 02/10/2015

Aceito em: 28/11/2015

Duas lunetas mágicas

NORMA WIMMER*

RESUMO: Simplício, o protagonista de *A Luneta mágica* (1868), de Joaquim Manoel de Macedo, dizia-se duplamente míope: física e moralmente. Por essa razão foi levado ao estabelecimento de um armênio que lhe forneceu lentes mágicas. Estas deveriam permitir-lhe enxergar melhor o mundo e as pessoas. O farmacêutico Hans Schnaps de *La lunette de Hans Schnaps* (1859), um dos contos fantásticos de Erckmann-Chatrion, cria uma lente mágica cujo poder é o de ler o pensamento das pessoas. Neste artigo, de caráter comparativo, pretendemos demonstrar o sentido alegórico dos dois textos e o papel, em ambos, representado pelo objeto mágico.

PALAVRAS-CHAVE: Erckmann-Chatrion; fantástico; *A luneta mágica*; *La lunette de Hans Schnaps*; Joaquim Manoel de Macedo.

ABSTRACT: Simplício, the protagonist in Joaquim Manoel de Macedo's *A luneta mágica* (1868), claimed to be doubly shortsighted: both physically and morally. For this reason he was taken to the shop of an Armenian who supplied him with magic lenses. These should enable him to better see the world and people. The pharmacist Hans Schnaps, from *La lunette of Hans Schnaps* (1859), one of the fantastic tales by Erckmann-Chatrion, creates a magic lens that can read people's thoughts. This comparative article seeks to evince the allegorical meaning of these two texts and the role of that magical object in them.

KEYWORDS: *A luneta mágica*; Joaquim Manoel de Macedo; *La lunette de Hans Schnaps*; Erckmann-Chatrion; Fantastic.

* Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil. E-mail: wimmer@ibilce.unesp.br

Joaquim Manoel de Macedo (1820 – 1882) foi um dos grandes nomes de nosso Romantismo; o conjunto de sua obra caracterizou-se pela representação dos costumes da ascendente burguesia do Rio de Janeiro, do tempo em que viveu. É conhecido o sucesso de público e de crítica alcançado, ainda no século XIX, por *O Moço loiro* (1845) e pela *Moreninha* (1841), este último um dos mais reeditados romances brasileiros. *A Luneta Mágica*, publicada sob forma de folhetim, a partir de março de 1868, na *Semana Ilustrada* apareceu, em volume, em 1869.

Em 1859, sob a dupla assinatura Erckmann-Chatrian, na *Revue Française*, surgiu *La lunette de Hans Schnaps* (ou *Les lunettes de Hans Schnaps*); este conto foi integrado, em 1860, aos *Contes fantastiques*, publicados pela editora de Hetzel. Na verdade, a assinatura corresponde a dois autores: Émile Erckmann (1822-1899) e Alexandre Chatrian (1826-1890), o primeiro, nascido na região da Lorena, o segundo nos Vosges. Os dois escritores, no entanto, são conhecidos como alsacianos e comprometidos, segundo Marcel Schneider (1985, p. 196), com uma escrita popular de linguagem bastante simples. A Alsácia do século XIX reflete fortes marcas germânicas; estas ressoam, efetivamente, na extensa produção dos dois autores a qual retoma, em uma espécie de epopeia popular — os intitulados *Contes et romans nationaux et populaires* — o período compreendido entre 1775 e 1885. Trata-se, portanto, de um vasto painel da vida do povo de sua região desde os anos imediatamente anteriores à Revolução Francesa até alguns anos após a perda, com a derrota francesa na guerra Franco-Prussiana de 1870, das regiões da Alsácia e da Lorena. A parceria literária iniciou-se em 1847 e durou até 1887, ano em que os dois se desentenderam.

Em seu estudo sobre o conjunto da obra de Erckmann-Chatrian, Armand Roth (1975) nela observa três correntes temáticas: os temas lendários e fantásticos; os civis e domésticos e, finalmente, os temas militares e guerreiros. No que diz respeito aos temas civis e domésticos, estes não se filiam a um modismo, como ocorre com os temas do fantástico, mas parecem remeter ao que melhor os autores conhecem: a vida e as personagens de sua região. As narrativas agrupadas sob essa rubrica são, em geral, bastante longas e nelas evidencia-se o comprometimento com a vida cotidiana, constantemente representada em um tom otimista que irritava profundamente ao sempre pessimista Zola (1866), o qual — certamente em decorrência de seu compromisso e entusiasmo pelas teorias do Naturalismo — nelas via um retrato fiel da realidade física e material do meio e das pessoas mas, ao mesmo tempo, uma eterna mentira na pintura da “alma” das personagens, representadas, segundo ele, de maneira por demais ingênua e edulcorada. Na verdade, a impressão de alegria transmitida por esse tipo de narrativa parece provir da suposta intenção dos autores de filiar as descrições desenvolvidas em seus textos a obras da pintura flamenga ou holandesa, ou então às composições de Greuze (1725-1805), cujas cenas — ora calmas e tranquilas, ora transbordantes de atividade profissional — são animadas por personagens retratados em minúcias.

Os períodos dramáticos da história são descritos nos textos de temática militar e guerreira (isto é, em romances e contos históricos) nos quais é enfatizada a ação do povo da região enquanto ator de uma epopeia de caráter nacional.

Quanto ao fantástico, em 1847, quando passaram a trabalhar juntos, este já vinha, em Paris, perdendo o vigor e o prestígio inicial; na província, entretanto, Hoffmann e Poe eram ainda muito admirados e bastante lidos em traduções. Erckmann-Chatrion, admiradores de Hoffmann, escreveram textos fantásticos como primeira tentativa de obtenção de sucesso literário. Como discípulos fiéis do escritor alemão (Chatrion não teria hesitado em fazer a redação de *Le Bourgmestre en bouteille* (1856) passar por um conto alemão e a associá-lo ao nome de Hoffmann) pretendem tirar o leitor do estreito círculo da mesquinha vida cotidiana, levando-o a conhecer novas versões e visões do mundo e da existência. É também possível que o interesse pelo fantástico estivesse associado à disposição pessoal de Émile Erckmann e à sua viva curiosidade por fenômenos psíquicos e metafísicos como o sonho, a transmissão de pensamentos, o sonambulismo ou a migração das almas, temas do fantástico em geral e bastante explorados no decorrer do século XIX. Ora, estas manifestações ocupam um lugar importante no imaginário popular, notadamente naquele das pessoas que vivem em localidades afastadas e no campo e a elas, bem como às interpretações “pseudo-científicas” remete, ainda conforme Armand Roth (1975a; 1975b), o fantástico produzido pelos dois parceiros. O caráter popular e a cor local, enfatizados pelo realismo do cenário e das personagens, na opinião do crítico, também realçam o caráter fantástico das produções, pois quanto mais a realidade se afigura, à primeira vista, sólida, familiar e tranquila — mais a irrupção repentina de um fato sobrenatural se torna perturbadora, inquietante e assustadora.

Narrada na primeira pessoa do singular, pelo médico Dr. Bénédum, a ação de *La lunette de Hans Schnaps* se passa em Mayence (Mogúncia, Alemanha), na farmácia do protagonista. Seria interessante observar, em primeiro lugar, a importância deste tipo de narrador em textos de caráter fantástico: o emprego da primeira pessoa verbal não apenas enfatiza a visão subjetiva do ocorrido, como também contribui, de certa forma, para a aceitação da “verdade” do fato contado. A perspectiva oferecida por um “eu” serviria, nesse sentido, como uma espécie de testemunho cujo objetivo seria, talvez, o de angariar a empatia do leitor para a apreciação/construção dos eventos relatados.

A descrição física deste Hans Schnaps é perfeitamente compatível com seu local de trabalho e com a região em que atua (ocorre aqui a integração entre o indivíduo e o ambiente, como a demonstrava Balzac). Sua bizarra fisionomia remete, por sua vez, à pintura, conforme sugerem os próprios autores: Hans era “um original, de nariz comprido, de olhos cor de cinza e sorriso irônico. Seu grande chapéu de feltro, seu casaco de lã avermelhada, sua barba pontuda faziam tomá-lo por um artista flamengo” (ERCKMANN-CHATRIAN, 1963, p. 351 - tradução nossa)¹.

O personagem tem uma paixão; as experiências que desenvolvia no porão de seu estabelecimento comercial, um local “alto, largo espaçoso, perfeitamente seco... cheio de lunetas gigantescas, de espelhos planos, esféricos, parabólicos, de prismas, de cristais e de

¹ No original: “C’était un singulier original, le nez long, les yeux gris, la lèvre moqueuse. A voir son large feutre, sa casaque de bure rougeâtre, sa barbe taillée en pointe, vous l’eussiez pris pour un artiste flamand” (ERCKMANN-CHATRIAN, 1963, p. 351).

lentes erguidas sobre tripés” (ERCKMANN-CHATRIAN, 1963, p. 352)²: um “cafarnaum” de vidros capazes de distorcer, ampliar, reduzir, desfigurar ou reconfigurar qualquer realidade, portanto. Em seu porão-laboratório, o farmacêutico cria uma luneta mágica — uma espécie de caleidoscópio com as virtudes do daguerreótipo e as do telescópio — dotada do especial poder de tornar concreta a visão dos pensamentos e dos desejos das pessoas, já que o cérebro, segundo o farmacêutico, seria uma espécie de “instrumento de ótica com mil facetas” (ERCKMANN-CHATRIAN, 1963, p. 356)³; as emanções mentais poderiam sair do cérebro e, por refração imprimir-se em uma substância química, acrescida à lente da luneta. Este procedimento tornaria possível o conhecimento e a visão dos pensamentos das pessoas. Tal luneta tornou-se, é claro, objeto do desejo do Dr. Bénédum o qual, visando seus próprios interesses comerciais e a possibilidade de obtenção de lucro certo através de sua comercialização, estimula Schnaps a divulgar e popularizar o invento — a que, evidentemente, o farmacêutico se nega. Schnaps acaba enlouquecido por ter usado abusivamente da luneta.

O tema do fantástico fundamenta-se, neste conto, sobre o “objeto mágico” — neste caso, sobre a luneta que viabiliza a visão de todos os pensamentos das pessoas. Ironicamente, o nome da personagem, Hans Schnaps, pode sugerir ao leitor a possibilidade de alguma hesitação com relação à veracidade ou à seriedade das propriedades da luneta. A palavra “Schnaps” — pinga, em alemão — funcionando como uma espécie de epíteto referente a Hans, não poderia indicar que, à visão privilegiada oferecida pelo instrumento, corresponderia alguma deformação desencadeada, na mente do protagonista, pelos delírios decorrentes do uso de bebida alcoólica?

Joaquim Manoel de Macedo publica pela primeira vez *A luneta mágica* em 1868. Trata-se das aventuras e desventuras de Simplício, também narradas em primeira pessoa e desencadeadas pela posse e uso de três lunetas a ele oferecidas por um mágico armênio. Logo no primeiro capítulo, Simplício informa ao leitor ter nascido sob a influência de uma estrela maligna e, em decorrência deste infortúnio, ser duplamente míope: fisicamente (pois era incapaz de distinguir, mesmo de muito perto, um girassol de uma violeta) e moralmente (dizia-se escravo das ideias dos outros porque jamais tinha conseguido ajustar duas ideias suas). Simplício é levado para conhecer um mágico armênio disposto a curá-lo de sua cegueira; este possuía, nos fundos de um armazém, um gabinete, no qual exercia sua arte. Tratava-se de um recinto “todo pintado de negro, tendo em branco os caracteres especiais de todos os dias da lua marcados pelas vinte e duas chaves do Tarot e pelos sinais dos sete planetas; no meio do teto, também negro, via-se a figura do pentagrama em vermelho vivíssimo” (MACEDO, 1971, p. 25). O gabinete estava arranjado com um altar de magia sobre o qual descansavam vários objetos: a vara mágica, a espada, a taça e a lâmpada além de globos, triângulos, da figura do diabo, da estrela de seis raios e de uma infinidade de outros símbolos... Quanto ao armênio, este surge diante de um Simplício, já bastante assustado com

² No original: “(une cave) haute, large, spacieuse, parfaitement sèche... encombrée de lunettes gigantesques, de miroirs planes, sphériques, paraboliques, de prismes, de cristaux et de lentilles montées sur trépied...” (ERCKMANN-CHATRIAN, 1963, p. 352).

³ No original: “un instrument d’optique à mille facettes” (ERCKMANN-CHATRIAN, 1963, p. 356).

a “decoração” do local, vestindo “simples túnica cinzenta com caracteres bordados em seda cor de laranja, tendo ao pescoço uma medalha de chumbo com o sinal cabalístico de Saturno e as palavras ou nomes — Amalec, Aphiel, Zarabiel” (MACEDO, 1971, p. 25). Na cabeça trazia uma espécie de barrete branco, triangular, marcado, em preto, com um pentagrama.

Invocados os espíritos elementares (ondinas, salamandras, silfos e gnomos) e lançadas sobre o fogo pequenas porções de produtos conhecidos por seus efeitos nas artes da magia — diagrídio, escamônea, pedra-ume, enxofre, assa-fétida — iniciou-se a operação de incrustação de uma salamandra sobre uma lente armada em um aro de ouro, impresso com uma letra cabalística. Estava pronta a luneta mágica e estabelecido o pacto que permitiria a Simplício enxergar com clareza. Associada a seu uso havia, no entanto, uma restrição: se fixada sobre o rosto de uma pessoa por mais de três minutos, a luneta mágica revelaria sua maldade inata — as falhas de seu caráter e o conseqüente alcance das distorções de sua personalidade sobre a sociedade e sobre as instituições. Revelam-se, portanto, ao curioso Simplício, que — naturalmente — fixou sobre as pessoas o olhar enfeitiçado pela lente, o mal, as mazelas morais dos parentes, dos desconhecidos, da sociedade.

Abalado por tal visão, perseguido por todos aqueles que não mais conseguiam aparentar uma moral inquestionável, Simplício destrói o monóculo encantado e, novamente, é levado ao armênio mágico que lhe oferece uma segunda luneta: novo ritual, novas esperanças frustradas, pois esta, se fixada sobre as pessoas pela mesma fração de tempo, revelava apenas seu lado “bom”. Através da otimista lente, toda maldade resultaria em algo bom e positivo. Por conseguinte, apesar das lunetas, Simplício continua míope moral: ele não consegue distinguir, nem por si, nem com a ajuda das lentes, a relatividade do bem e do mal.

Finalmente, após uma terceira interferência, o mágico lhe oferece a lente do “bom-senso”; por cláusula contratual, a visão por ela oferecida não pode ser revelada; considerada a excelência do invento e a necessidade do “mercado”, o armênio iniciaria sua fabricação em maior escala...

A *luneta mágica* acaba, portanto, sendo um escrito de caráter alegórico: a lente do “mal” e a lente do “bem” revelam, de modo maniqueísta, os limites e as contingências dos indivíduos e da sociedade, enquanto a visão obtida através da lente do “bom-senso” não pode ser revelada. Evidencia-se ainda que, mesmo se aceitarmos as propriedades mágicas das lentes, sua existência vincula-se à possibilidade de, através delas, ser possível realizar uma crítica às instituições sociais — principal objeto da escrita de Macedo, cuja preferência pela redação de romances de costumes revela o intento de retratar a crescente e emergente burguesia da capital do império em meados do século XIX. Neste sentido, de forma diversa do que ocorre em muitos textos fantásticos, não aparece, no texto publicado em volume, nenhuma menção à sua filiação.

Conviria ainda mencionar aqui, retomando Flora Süssekind (1966), que o tema da “lente mágica” também já tinha sido vinculado por Hoffmann, no “conto de fadas humorístico” *Meister Floh*⁴ (1821-1822) no qual, ao protagonista Peregrinus Tyrs, é oferecida a possibilidade

⁴ *Mestre pulga*.

de ler, graças à uma minúscula lente, fornecida por um inseto falante, invisível para todos e usada na pupila, os pensamentos das pessoas. Lunetas mágicas aparecem também em *L'homme au sable*⁵, também de Hoffmann, não constituindo, no entanto, o elemento desencadeador desse conto. Não parece inviável, levando em conta a data de publicação do conto alemão e considerando-se o trânsito de jornais, revistas e livros europeus no Brasil do século XIX, por um lado e, por outro, o interesse despertado pelos textos de caráter fantástico de Hoffmann nos dois autores alsacianos — que a comum inspiração para seus textos tenha sido, justamente, *Meister Floh*.

Finalmente tratamos, aqui, de textos de temática comum, mas de gêneros diferentes (um conto bastante curto e um romance bastante longo). As características dos gêneros implicam, é evidente, uma abordagem mais sintética e mais comprometida com certo “tom” científico por parte dos autores europeus (afinal, Hans Schnaps era “farmacêutico” e não mágico, nem cabalista) e com as exigências do gênero conto: concisão, número reduzido de personagens, a tendência à unidade de ação. O texto brasileiro acaba sendo mais prolixo; o “clima mágico” e a análise social são, conseqüentemente, mais explorados. Neste sentido, parece ser preciso levar em conta também o fato de que, mesmo produzidos inicialmente sob a forma de folhetim, os romances de Macedo acabam, de certa maneira, devendo sua extensão a essa forma de suporte por contribuírem, supõe-se, para atender e aumentar a curiosidade dos leitores com relação à intriga, bem como para oferecer a possibilidade de atender a seu desejo de evasão e entretenimento e, por isso mesmo, garantir o sucesso de vendas dos jornais. Além disso, no caso específico de Macedo, seu sucesso parece também remeter muito claramente ao fato de o público reconhecer-se em seus escritos.

Como conclusão, evidencia-se que, nas obras analisadas, a temática do fantástico serve aos dois autores de pretexto para tecer considerações acerca do meio em que inserem seus personagens e dos valores impostos pelas sociedades nas quais estavam inseridos — o que nos acaba levando a optar por uma interpretação alegórica de seus escritos. Neste sentido, a construção dos textos, desencadeada pela presença do objeto mágico, deixa-nos nos limites do gênero — naquele tipo de composição em que não há nem monstros, nem vampiros — mas a constatação do absurdo e da fragilidade a que são, por vezes, submetidas as relações interpessoais retratadas a partir de uma situação ou de um objeto fantástico.

WIMMER, N. Two Fantastic Magic Lunettes. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 186–192, 2016.

Referências

ERCKMANN-CHATRIAN. La lunette de Hans Schnaps. In: _____. *Contes fantastiques*. Paris: Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1963. p. 351-359.

⁵ *O homem de areia*.

JACCARD, M-C. Erckmann-Chatrion et le fantastique, *Europe - Revue littéraire mensuelle*, Paris, n. 549-550, p. 80-98, janvier-février, 1975.

MACEDO, J. M. *A luneta mágica*. São Paulo: Ática, 1971.

MILLET, G.; LABBÉ, D. *Le fantastique*. Tours: Belin, 2005.

ROTH, A. Erckmann-Chatrion écrivains du peuple. In: *Revue Europe*, Paris: Les Editeurs Français Réunis. 53^e année, p. 8-26, jan.-fév./1975.

SCHNEIDER, M. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris: Fayard, 1985.

SÜSSEKIND, F. O sobrinho pelo tio. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, 1966. v. 1, p. 30-43 . Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/lis/issue/view/15>>. Acesso em: 12 mai. 2016.

ZOLA, E. *Mes haines: causeries littéraires et artistiques*. Paris: Achille Faure Libraire-Éditeur, 1866.

Recebido em: 30/06/2016.

Aceito em: 12/08/2016.

El proceso de monstruificación en microrrelatos de Ángel Olgoso*

ROXANA GUADALUPE HERRERA ÁLVAREZ**

RESUMEN: La obra de Ángel Olgoso viene destacándose entre la de autores españoles contemporáneos que cultivan el microrrelato fantástico. Proponemos reflexiones en torno al significado que asume lo monstruoso en un conjunto de microrrelatos tomados de las obras *Los demonios del lugar* (2007) y *La máquina de languidecer* (2009). En esos microrrelatos lo monstruoso aparece desvinculado de la forma del monstruo y su manifestación desagrega los elementos de la normalidad dentro del texto instaurando lo fantástico a partir de un trabajo minucioso con el lenguaje.

PALABRAS CLAVE: Ángel Olgoso; Literatura Española; Literatura Fantástica; Lo monstruoso; Microrrelato.

ABSTRACT: Ángel Olgoso's oeuvre has stood out among that of contemporary Spanish authors of fantastic flash fiction. Considering this, we examine the meaning of monstrousness in a selection of flash fictions from *Los demonios del lugar* (2007) and *La máquina de languidecer* (2009). In these flash fictions, monstrousness is dissociated from the monstrous form, and its manifestation destabilizes normality within the text, engendering the fantastic aspect by meticulously working with language.

KEYWORDS: Ángel Olgoso; Fantastic literature; Flash fiction; Monstrousness; Spanish literature.

* Esta es una versión revista y ampliada del texto "Facetas de lo monstruoso: Ángel Olgoso y sus microrrelatos" publicado en las Actas del I Congreso Internacional "El terror y lo gótico en la literatura latinoamericana: asedios a la figura del monstruo", realizado en Lima, Perú, del 23 al 25 de octubre de 2014.

** Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil. Trabalho decorrente de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo n° 2012/21996-4 - FAPESP). E-mail: roxana@ibilce.unesp.br

El microrrelato de Ángel Olgoso

La obra del granadino Ángel Olgoso (Cúllar Vega, 1961) que incluye cuentos, poemas y microrrelatos escritos desde finales de la década de 70 del siglo XX, viene destacándose entre la producida por autores españoles contemporáneos que cultivan lo fantástico. Olgoso posee una obra relevante ganadora de varios premios importantes y traducida al inglés, alemán e italiano, entre la que destacamos los libros *Los días subterráneos* (1991), *La hélice entre los sargazos* (1994), *Nubes de piedra* (1999), *Granada, año 2039 y otros relatos* (1999), *Cuentos de otro mundo* (1999; 2003), *Los demonios del lugar* (2007), *Astrolabio* (2007), *La máquina de languidecer* (2009), *Los líquenes del sueño* (2010), *Las frutas de la luna* (2013), *Almanaque de asombros* (2013), *Ukigumo* (haikus) (2014), *Breviario negro* (2015), *Nocturnario* (2016). El escritor español inserta buena parte de su producción en el universo del microrrelato fantástico, pero también cultiva el cuento y temas que enfocan la problemática actual del ser sumergido en un mundo caótico, además de visitar temas mitológicos y de la literatura oral, así como personajes y narrativas de otros escritores lo cual demuestra su erudición.

Con respecto al microrrelato será preciso destacar brevemente lo que Irene Andrés-Suárez propone en su ensayo “El microrrelato: caracterización y limitación del género” (2010 p. 155-179). Según la estudiosa española la popularización de esa forma narrativa se debe a la era de la brevedad en que vivimos la cual está fundamentada en el espíritu de la condensación. El microrrelato, que también puede ser denominado minirrelato, microcuento y minicuento, es un texto ficcional en prosa articulado alrededor de principios básicos de brevedad, narratividad y calidad literaria. Esa forma narrativa refiere una historia, tiene una trama, una acción, se apoya en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos. (ANDRÉS-SUÁREZ, 2010, p. 158-163)

Andrés-Suárez propone algunos rasgos distintivos del microrrelato: 1) Rasgos formales: existen diversas opiniones acerca de la extensión formal del microrrelato, de pocas líneas a una, hasta tres o cuatro páginas. Andrés-Suárez piensa que no debe sobrepasar una página para que se lea de una sola vez, reforzando la unidad de impresión. Debe tener sustancia narrativa, es decir, tensión y conflicto entre personajes, tiempo y movimiento. Otra característica es su naturaleza elíptica, más alusiva que descriptiva. Íntimamente ligada a la brevedad tenemos la concisión o necesidad de alcanzar un alto grado de economía verbal. La mayoría de los microrrelatos poseen un narrador omnisciente, de tercera persona. Pero los fantásticos poseen, con más frecuencia, un narrador de primera persona que es también el protagonista. (ANDRÉS-SUÁREZ, 2010, p. 168-170). 2) Rasgos temáticos: A partir del contenido predominan los microrrelatos intertextuales, fantásticos y humorísticos. La intertextualidad no es específica del microrrelato pero permite reducir al máximo la extensión del texto y obtener la máxima economía verbal. (ANDRÉS-SUÁREZ, 2010, p. 172) 3) Rasgos estructurales: La brevedad condiciona los rasgos estructurales. Hay

microrrelatos organizados en forma de diálogo y los narrados por una sola voz. Otros elementos importantes son el título, el inicio y el epílogo (final). El título orienta la lectura y señala los elementos significativos que deben tomarse en cuenta para captar el sentido de la narración. Con relación al inicio, los microrrelatos comienzan *in media res* y el final puede ser cerrado o abierto. (ANDRÉS-SUÁREZ, 2010, p. 174 -175)

De la propuesta teórica de Andrés-Suárez se infiere que las características determinantes del microrrelato son la brevedad, el título que se integra a la narrativa guiando la lectura, la elipsis, los finales sorprendentes, la intertextualidad. Todos esos rasgos característicos abarcan también el importante papel del lector, pues es innegable que la brevedad, tan característica del microrrelato, se sostiene precisamente en la supresión de elementos que pueden ser perfectamente inferidos por el lector, el cual desempeña un papel activo. El microrrelato surge en nuestro tiempo como una respuesta al contexto en que se mueve cada escritor. Lo que sobresale es la necesidad de sintetizar al máximo una perspectiva amplia tanto de la tradición literaria como de la propia existencia humana. En la actualidad los microrrelatos de Angel Olgoso se destacan en el panorama literario español gracias al humor, erudición, construcción de personajes, desenlaces sorprendentes y alta capacidad de fabular.

La máquina fantástica de Ángel Olgoso

De la producción de Olgoso destacamos dos de sus obras *Los demonios del lugar* (2007) y *La máquina de languidecer* (2009). Ambos libros contienen microrrelatos representativos del estilo del escritor español y dan buena muestra de sus temas recurrentes. De cada obra seleccionamos un conjunto de microrrelatos para nuestro análisis. De *Los demonios del lugar*, “Las tormentas”, “El tendedero” y “Gárgolas”; de *La máquina de languidecer*, “Los ojos”, “Hispania I”, “La bañera”, “El demonio de Bengala”, “El futuro pertenece a nuestro alumnado” y “Amanecer para los ciegos nocturnos”. Expondremos de modo parafrástico y resumido cada uno de ellos. En “Las tormentas” el narrador, focalizando la mirada y los sentimientos de un niño, lo describe en una noche de tormenta buscando refugio en el cuarto de su madre y deparándose con la terrible imagen de un lobo negro encima de la cama materna. En “El tendedero” un narrador de primera persona describe una enigmática reacción ante el chirrido insistente del tendedero vecino. En “Gárgolas” el narrador de tercera persona refiere la experiencia de un personaje que se mira al espejo y ya no se reconoce, pues está como poseído por otra identidad. En “Los ojos” el narrador de primera persona refiere su terror al contemplar los ojos y la boca de labios finos de su esposa, pues los describe como percepciones excesivas y atroces por debajo de la aparente belleza. En “Hispania I” el narrador de primera persona, por medio de una descripción minuciosa, refiere la reacción desmesurada de sus vecinos ante el pedido de que hagan menos ruido: lo descuartizan sin rencor y el narrador-personaje se muestra satisfecho porque hasta el final mantuvo su dignidad en la defensa de su derecho a la tranquilidad. En “La bañera”, narrado en segunda persona, se tiene la ambigua situación de un personaje que parece transformarse en bañera o que, en cambio,

se entrega a una ensoñación terrorífica y paralizante. En “El demonio de Bengala” estamos ante una focalización que se interioriza en los deseos, puestos en palabras, de un tigre de Bengala que ataca de un zarpazo a un niño que recorre lo que parece ser una feria en busca de diversión y se asoma peligrosamente a la jaula de la fiera sin saber lo que enfrentará. En “El futuro pertenece a nuestro alumnado” el narrador de primera persona juega con la frase hecha “Dos cabezas piensan más que una” y su sentido tomado literalmente presenta un cuadro de humor negro en el cual invoca la sabiduría de las cabezas de su padre y su madre, separadas del cuerpo y ya en descomposición, unidas a la suya para mejor pensar, pero no logra resolver el problema que lo inquieta. En “Amanecer para los ciegos nocturnos” el narrador de primera persona cuenta su experiencia sumergido en una atmósfera irrespirable e ignota, de vegetación desconocida, y al final se revela que está con la cabeza presa a la axila de su mujer mientras ella duerme.

Para Olgoso, el microrrelato es una composición centrada en la noción de que la brevedad es la expresión de la esencia de lo que desea decir, pues el trabajo artesanal con la miniatura produce textos en los que no sobra ni falta nada. También comprende un proceso de estilización como forma consciente de despojar a sus narraciones de todo elemento que pueda considerarse accesorio y se limita, como escritor, a enfocar los elementos importantes en función de sus objetivos narrativos, los cuales generan narrativas de dimensiones reducidas cuyo impacto sobre el lector es inversamente proporcional a su extensión. (OLGOSO, 2010, p. 115) Sus microrrelatos constituyen tramas urdidas con eficacia en las cuales sobresalen tonos irónicos e inquietantes. Esa postura genera un diálogo paródico con la tradición de la literatura fantástica y también la recurrencia a motivos y personajes de cuentos o tradiciones orales, como es posible identificar en el conjunto que seleccionamos.

De las características recogidas por Andrés-Suárez en torno al microrrelato, notamos que, en el conjunto de los nueve que seleccionamos, Olgoso prefiere una extensión que varía, según los arreglos tipográficos de cada libro, entre poco más de media página (“El demonio de Bengala”, “El futuro pertenece a nuestro alumnado”, “Amanecer para los ciegos nocturnos”, “Los ojos”) y una página o un poco más (“Las tormentas”, “La bañera”, “Hispania I”), pudiendo llegar a una y media (“Gárgolas”) o dos páginas (“El tendadero”). Esa tendencia se observa en la totalidad de cada libro, es decir, predominan los de poco más de media página. Como vimos, la búsqueda de la brevedad se ciñe a un programa estético que Olgoso cultiva. Con respecto a los títulos, observamos que anuncian y a su modo también complementan lo que se desarrolla en la trama. Aunque pueden resultar enigmáticos cuando se los contrasta con la trama, como sucede en “El futuro pertenece a nuestro alumnado” y “Amanecer para los ciegos nocturnos”, los títulos recogen alguno de los aspectos decisivos en lo que respecta al desenlace, como “La bañera” y “Gárgolas” que proponen, ambiguamente, el resultado de una especie de transformación sufrida por los personajes. El número de personajes es extremadamente reducido, a veces aparecen dos moviéndose en un juego de antagonistas, como sucede en algunos del conjunto de microrrelatos que seleccionamos, por ejemplo, “Los ojos”, “El demonio de Bengala” y “Las tormentas”.

Los nueve microrrelatos se insertan en la esfera de lo fantástico. Para Olgoso, lo fantástico debe ser visto dentro de la tradición literaria que lo ha venido cultivando a lo largo de los siglos. Por sus palabras inferimos que la presencia de un fenómeno fuera de lo común es importante dentro del relato fantástico y notamos que para Olgoso retratar lo cotidiano sin más no tiene sentido ni es su objetivo (OLGOSO, 2010, p. 113-114). Olgoso sostiene, como noción de lo fantástico, la idea de que la forma de percibir, la manera de colocarse ante lo que se observa, sea por parte del narrador, sea por parte del personaje principal, deciden la naturaleza del fenómeno extraño, con lo cual se refuerza la ambigüedad. Esto conduce, sin duda, a la necesidad de implicar el fenómeno extraño y su aparición en la propia elaboración de los personajes y del espacio y del tiempo al que están sometidos. Con ello se evita la sensación, en el lector, de que el fenómeno extraño procede desde fuera, ajeno a personajes, tiempo y espacio, o como si se tratara de un suceso que se inserta artificialmente en la trama. Olgoso admite que su idea de fantástico se origina de su modo de ver el mundo, de su percepción de la realidad, de su deseo de crear mundos ficcionales alternativos en los que lo excepcional, lo inesperado, lo inquietante se imponen y suplantán las convenciones de lo real. En sus microrrelatos propone desarticular las creencias basadas en la razón y en las leyes de la causalidad. El desafío a las nociones convencionales de lo real conduce al lector a enfrentarse a personajes y situaciones para las cuales no hay cabida en su mundo cotidiano despertando fascinación o malestar. (OLGOSO, 2010, p. 112-115)

Olgoso es un escritor con un amplio conocimiento de la tradición literaria pues echa mano de un gran repertorio de temas y los somete a un proceso de transfiguración por medio de la construcción de microrrelatos. Eso también supone afirmar que el lector de los microrrelatos de Olgoso conoce esa tradición y es capaz de reconocerla, trasfigurada, en la obra olgosiana. Tal pareciera que los grandes temas que animan novelas y cuentos de esa tradición se plasman con nuevos sentidos en sus ficciones breves. Reconocemos esos rasgos, por ejemplo, en “Las tormentas”, microrrelato en el cual Olgoso retorna a la atmósfera presente en muchos cuentos orales, rememorando el temor ancestral a las tormentas como prenuncio de algún hecho sobrenatural, como ocurre con la aparición del gran lobo negro en la cama materna, el cual nos remite a la tradición fantástica del hombre lobo.

El monstruo y lo monstruoso

Para cumplir nuestro objetivo de análisis del conjunto de microrrelatos seleccionados, será necesario situarnos en los conceptos de monstruo y monstruoso. Distinguimos claramente el significado de ambos. El monstruo posee una naturaleza corpórea que lo hace radicalmente distinto de lo que se considera la normalidad cuando apreciado bajo la óptica de esa misma normalidad. Según Seve Calleja, en su obra *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de “el otro”* (2005), el monstruo y el prodigio desafían lo que se considera la normalidad, pero el primero es objeto de rechazo o persecución (CALLEJA, 2005, p. 12; 132). En la categoría del monstruo se incluyen los seres presos a deformaciones congénitas,

pero también seres a los que se les atribuyen inclinaciones a la perversión y al mal, las cuales les hacen apartarse radicalmente de las que se consideran conductas normales (CALLEJA, 2005, p. 43-50). Ya lo monstruoso es una condición que puede revelarse momentánea y dependiente de una visión particular. Personas comunes y corrientes pueden cometer actos monstruosos cuando tomadas por la cólera, por ejemplo. Y esos actos se consideran monstruosos porque se apartan de las nociones que la sociedad acepta como éticas o normales, pues se debe tener claro que al referirnos al monstruo o a lo monstruoso estamos tratando de lo que se aparta de lo normal o común según cierta visión vigente en la sociedad. Y esa visión vigente puede dejar de serlo en épocas distintas, de acuerdo con los parámetros que pasan a regir a la sociedad en cada periodo.

Debido a la naturaleza volátil de esos conceptos, debemos tener la noción de que, gracias a determinadas circunstancias, alguien o algo puede pasar a ser visto como monstruo o sus acciones tomadas como monstruosas. Ese paso de una condición normal a otra excepcional, que inspira el rechazo social, es lo que Calleja determina como proceso de *monstruificación*. En las palabras de Calleja, el proceso de *monstruificación* puede recaer en el diferente, en el otro que demuestra en determinado momento y contexto una apariencia o modo de comportamiento compatibles con los del monstruo (CALLEJA, 2005, p. 63-72). Como ejemplos, se pueden citar los miedos infantiles que hacen monstruosas las figuras desconocidas, las sombras, las grandes proporciones y lo encubierto por la oscuridad. Sin embargo lo monstruoso puede asimilarse tan pronto se vuelva conocido y familiar aquello que ha provocado el temor. Personas consideradas normales pueden asumir apariencias o actitudes monstruosas según las circunstancias y el público que las circunde. Eso nos conduce a las ideas que Sigmund Freud expuso en su conocido ensayo “Lo siniestro”, publicado en 1919. Sostiene Freud que:

lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.(...) lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión.(...) lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente. (1973, p. 2484; 2498; 2500).

Notamos en esas afirmaciones una posibilidad de comprender el proceso de *monstruificación* expuesto por Calleja: algo o alguien conocido se vuelve, de súbito, extraño, ajeno, apartado de lo común y provoca necesariamente sentimientos de rechazo por el fuerte temor que inspira. Pero lo más asustador es reconocer que ese algo o alguien víctima de ese proceso de *monstruificación* puede ser el reflejo de quien lo teme. Cuando enfocamos el conjunto de nueve microrrelatos de Olgoso notamos que el proceso de *monstruificación* recae sobre objetos y seres familiares. Una bañera, un tendedero, un espejo, una esposa, un padre de familia, un estudiante, un tigre de feria, los vecinos, una parte del cuerpo, todos repentinamente se vuelven ajenos y capaces de amenazar y despertar los peores temores

ocultos. Esos objetos y seres, aparentemente conocidos, se revelan capaces de desestabilizar las creencias más firmes con respecto a lo real y a lo cotidiano. Julio Cortázar ya exponía, en su noción de lo fantástico materializada en cuentos como “Casa tomada” y “Continuidad de los parques”, que el miedo puede ser aún más sobrecogedor cuando procede del ambiente que estamos acostumbrados a ver como inofensivo y domesticado. Porque también puede revelar algo de nosotros mismos que intentamos evitar a toda costa. Por eso es evidente que, para Olgoso, la articulación de su noción de lo fantástico en los nueve microrrelatos seleccionados se apoya en el arte de convertir en extraños los objetos y seres conocidos por medio de un proceso de *monstruificación*. Como buen maestro del lenguaje eficaz, Olgoso utiliza algunos recursos para emprender el proceso de *monstruificación* de seres u objetos: se sirve de la descripción que va acumulando reiteradamente algunos espacios y sensaciones de tal modo que va presentando al lector las varias facetas del objeto o del ser, recomponiendo una imagen monstruosa, como ocurre en “Las tormentas”, del cual presentamos un pasaje:

El niño corría esa noche por el pasillo perseguido por los primeros truenos de la tormenta, que reverberaban con clamor de artillería. En otras ocasiones, huyendo de las alimañas de algún sueño, abandonaba su habitación (...) en dirección al cálido ronroneo de los brazos de su madre. Ahora volaba descalzo, temblando, sin aliento, con pequeños incendios en los ojos muy abiertos y la ardilla asustada que era su corazón pugnando por escapársele del pecho. (...) A través de la luz íntima que despedía la lamparilla de la mesita de noche, (...) el niño creyó entrever –antes de cerrar los ojos– un enorme lobo negro, hispido, jadeante, desafiador, cuyas poderosas patas se demoraban sobre las sábanas. (OLGOSO, 2007, p. 44).

Conscientes de las implicaciones psicoanalíticas, podemos entrever en ese lobo negro quizá al padre del niño. O vislumbrar que el intenso deseo por la mujer que le dio el ser puede volverse una revelación atroz para ese niño. Por obra de una noche de tempestad, un ser familiar se vuelve ajeno y monstruoso cuando está rodeado de una atmósfera atemorizante con incesantes rayos y truenos. El monstruo –el lobo– está dentro y está fuera, en el niño, bajo cuyo punto de vista se desarrolla la trama, y en el padre. La luz de los relámpagos revela parcialmente una verdad incómoda y asustadora.

En “La bañera” estamos ante una narración en segunda persona en la que se describe, de modo hipnótico, un singular proceso de ensoñación que lleva al personaje a sentir el terrorífico proceso de fusión con la bañera:

Un día, mientras aguardas el regreso de tu mujer, prolongas ese baño sedante (...), la indolencia que lleva a perder deliciosamente la noción del tiempo, y adivinas que se va a apoderar de ti una monotonía sin deseos, (...) poco a poco tu piel se va acomodando a la blancura de la bañera, a sus curvas, a sus bordes, que te desvaneces en el esmalte, que te invade un sentimiento de rigidez, de malestar, de miedo, cuando fracasas en los intentos por abandonar la bañera (...) y descubres que nunca volverás a abrazarla, (...). (OLGOSO, 2007, p. 70).

Lo monstruoso se sitúa en la posibilidad de que el personaje se haya incorporado a la bañera y haya perdido su cuerpo pero no su conciencia humana que lo hace sentir, reducido a la impotencia, la asustadora rigidez de sus miembros. Pasar a ser un objeto mudo e inmóvil, incapaz de comunicarse con la mujer que ama, verse reducido a la soledad más absoluta y estar consciente de ello es algo monstruoso. Y una bañera provista de conciencia es un monstruo.

Como vemos, el recurso de la descripción reiterada viene apoyada en una sucesión de frases que recuperan de modos distintos las características de un objeto o de una escena, como si fueran apreciados desde diversas perspectivas. Ese recurso también crea una atmósfera opresiva sobre el lector, como ocurre en “Los ojos” y “El tendedero”, del cual presentamos un ejemplo: “el lancinante chirrido del tendedero. Un serrado lamento. Un rechinar concéntrico. Un clamor cortado a pico. Una aturdidora letanía. Una cólera compacta.” (OLGOSO, 2007, p. 75) Por medio de esa especie de eco, que va desgajando las impresiones producidas por el chirrido de un objeto tan común como un tendedero, se expone la naturaleza de unos vecinos violentos que utilizan el tendedero como objeto de tortura, como modo de dominar y expulsar a los demás para continuar dueños rotundos del vecindario. El tendedero parece un animal chirriante, asustador, monstruoso al servicio de sus amos crueles.

En “Los ojos” la enumeración de las características de esos órganos aumenta la sensación de desasosiego que invade al narrador y se transmite al lector:

Me sucede en ocasiones, al contemplar con detenimiento los ojos de mi esposa, que no veo por un instante su delicada forma almendrada, casi bizantina, ni el centelleo de sus pupilas de color oportu, su calidad de espejo, de prístino horizonte de eternidad, sino dos canicas monstruosas, de presencia simétrica y desencajada, dos esferas blancas, atroces, desproporcionadas, carentes de párpados y pestañas, que se hospedan precariamente en el reborde de las órbitas, [...]. (OLGOSO, 2009, p. 29).

Estamos ante un proceso de transformación estructurado por medio de la descripción de una serie de características que resaltan la belleza de los ojos y que se encamina a la súbita revelación de que esos ojos nada más son que dos esferas alojadas en las cuencas de una calavera. Como si intempestivamente el narrador, de tanto observar agudamente la belleza, penetrara en el destino último, que es la muerte. Ese proceso de despojamiento de las capas que recubren la ruina es un acto monstruoso.

Olgoso también utiliza la hipérbole como un modo de impactar al lector, la cual puede dar al microrrelato un tono satírico y al mismo tiempo terrorífico como en “Hispania I”, “El futuro pertenece a nuestro alumnado”, “Amanecer para los ciegos nocturnos”, del cual presentamos un pasaje:

Era un mundo extraño a mis sentidos, oscuro, con las dimensiones de un pozo estrecho y sofocante. No parecía pertenecer a la topografía terrestre. Sobreviví bebiendo la lluvia de acre olor que fluía de las paredes y goteaba de la única vegetación, semejante a colosales espadañas, encrespadas, untuosas. (...) Apenas podía mover los miembros, ni impulsarme, tampoco respirar: objetivamente, la

vida se me escapaba. (...) Sólo entonces abrió ella el brazo, liberando mi cabeza de su axila, y se dio media vuelta en la cama. (OLGOSO, 2009, p. 130).

En esos tres microrrelatos se amplifican e intensifican las sensaciones y reacciones de los personajes ante situaciones que después se revelan comunes, no así el desenlace o las consecuencias. En ese proceso se crea también un efecto cómico y de humor negro. Por ejemplo, en el pasaje citado, un hombre describe lo que parece ser un paraje extraterrestre, expone sus sensaciones e impresiones ante ese extraño mundo para luego revelar que, mientras dormían, su pareja le ha atrapado la cabeza bajo la axila. La vegetación era el vello, la lluvia acre, el sudor. Una axila se ha convertido en un mundo inhóspito, descomunal y sobrecogedor.

En “Hispania I” el narrador-personaje describe cómo ha sido víctima de la ira de sus vecinos, que lo descuartizan porque se había atrevido a pedir silencio:

Al final, quizá un tanto arbitrariamente desde mi parecer, me separaron la cabeza del tronco con un hacha de cocina; sin embargo, en modo alguno trato de sugerir descortesía por su parte, puesto que ellos no hacían más que ceñirse a los usos del lugar. La mesa producía ya el efecto de una aguilera con despojos: mi vesícula colgaba de las flores de plástico del jarrón y mis ojos, depositados en el cenicero de cerámica, aún describían una trayectoria semicircular. (OLGOSO, 2009, p. 53-54).

El acto monstruoso de los vecinos, minuciosamente descrito, paradójicamente por la propia víctima, revela, según el narrador-personaje, los usos del lugar. Como si aceptarlo le restara importancia y disminuyera sus efectos perniciosos sobre el narrador-personaje, el cual, al final del microrrelato, profiere una afirmación de efecto cómico: “Pero al menos me extinguí con la convicción de haber defendido sustanciosamente mi derecho a la tranquilidad.” (OLGOSO, 2009, p. 54). Lo monstruoso es constatar lo que se es capaz de cometer amparado por los usos y costumbres de un dado tiempo y lugar. Recordemos los actos de los inquisidores que han llegado hasta nosotros, por ejemplo.

En “El futuro pertenece a nuestro alumnado” el narrador-personaje deseando acabar pronto una aburrida tarea de matemáticas y conociendo la frase hecha “dos cabezas piensan más que una”, comete un acto terrorífico:

Había oído en clase que dos cabezas piensan más que una, así que antes de cenar subí la cabeza de mi padre a la habitación de estudio y, poco después, la de mi madre. Las situé una junto a otra, sobre los cuadernos del escritorio, y acerqué incluso la mía para potenciar el efecto. Aquello no ayudó de ningún modo a encontrar la solución de los problemas. Sí me obligó, en cambio, a multiplicarme en busca de este abanico con mango de madera para espantar las moscas que se sumaban y sumaban. (OLGOSO, 2009, p. 113).

La ironía del título sumada a la solución absurda aplicada por el narrador-personaje para resolver el problema de matemáticas revelan, además, una aguda crítica a las consecuencias que resultan de seguir determinadas afirmaciones o programas (políticos, educativos, etc.) al pie de la letra. Actos monstruosos traen consecuencias funestas.

Notamos también que las estrategias narrativas de Olgoso componen personajes impactantes por medio de la determinación minuciosa de sus características y están insertados en tramas a veces muy reducidas por la poca acción que proponen, creando la sensación de inmovilidad respecto al entorno. Eso crea en el lector la sensación de que se contempla una especie de cuadro o retablo, como sucede en “El demonio de Bengala” y “Gárgolas”, del cual presentamos un ejemplo:

Ayer sintió, antes de dormir, la perplejidad de su propia imagen en el espejo. Le pareció que nunca había mirado su rostro con verdadera atención. Tras examinarlo de forma minuciosa, halló –donde no solía haber nada especial– rasgos de una índole extraña, inusitada, que le infundieron temor: cierta pronunciación del arco superciliar, una tonalidad sutilmente distinta de la piel junto a una consistencia tegumentosa impropia de su edad, la línea áspera que unía ahora los labios y, sobre todo, esa mirada. Por un instante, la luz cenital reflejada en el espejo había capturado unos destellos desconocidos en sus ojos, un sombrío relámpago, un tridente de temeridad, desdén y rencor. (...) Esa percepción cambiante de la superficie de su cara transcurrió con lentitud, como la desvanecedora transición del crepúsculo a la noche. Así fue hasta que, de súbito, se notó inequívocamente incómodo frente a su imagen.” (OLGOSO, p. 176).

El personaje es testigo y protagonista de su transformación en gárgola, una criatura fantástica con rasgos, humanos o animales o una mezcla de ambos, grotescos. El espejo devuelve al personaje una imagen atroz y lucha por dejar de reconocerse en ella, sin embargo, se siente prisionero de esa nueva identidad que fatalmente le arrastrará quizá al mal.

En “El demonio de Bengala” la trama se construye según la perspectiva de un animal feroz, cuya voz misteriosa el lector escucha:

Vi a un niño, con ropita nueva y un copo de azúcar hilado, correr solo entre el alboroto y los entoldados hacia la jaula de las Fieras. Sentí una cierta inquietud. Pecoso, de cara redonda, sus ojos ardían en busca de maravillas. Demasiado inocente para juzgar. Para reconocer el pelaje rayado del terror. Para saber que no debía aferrar los barrotes con sus dedos pequeños y rosados. Para saber que nadie puede quebrantar la voluntad de la Bestia. Sus únicos e indelebles vínculos. Calor, frío, sed, hambre. Hambre. (...) Era domingo. Cielo azul. (...) El niño de cara redonda me sonreía dócilmente. Sonreía a la Bestia, al Demonio de Bengala tan temido en remotas regiones, sonreía al limpio y casi invisible floreo de mi zarpazo. (OLGOSO, 2009, p. 74)

La voz que se expresa en primera persona es la del tigre enjaulado que, sumido en la humillación de verse prisionero, alardea de su rango de Demonio. Ese ser monstruoso, tan temido en remotas regiones, aparece ante el niño inocente como un bello animal inofensivo, por eso se le acerca sin darse cuenta de la amenaza del zarpazo. El lector siente la amenaza latente de esa bestia feroz enjaulada, capaz de hacerle daño a ese niño confiado. Lo monstruoso, para el lector, es ver cómo la inocencia se expone al furor sin escudos.

Como hemos visto, lo monstruoso es una condición que seres u objetos pueden llegar a manifestar según la mirada que los sitúa, momentáneamente o no, en el territorio de lo

ajeno y que despierta los peores temores ocultos. Ángel Olgoso, en los nueve microrrelatos escogidos, pone ante los ojos del lector el proceso de *monstruificación* por el que pasan los objetos y los seres familiares cuando la irrupción del enigma sobrecogedor se hace perceptible:

Pues el *otro* se vuelve *monstruo* a nuestros ojos si su aspecto choca con el nuestro, si sus ideas y comportamientos distan del canon establecido, si su desdicha nos advierte de que también a nosotros puede sobrevenirnos un día. Si sus ademanes nos recuerdan la parte oculta de nuestros inconfesados temores. Por eso tratamos de apartarlo cuanto antes de nosotros, ya sea huyendo de él o haciéndolo a él huir con cualquier artimaña: el miedo, el decoro, la moral establecida. Y así lo presentamos a nuestros más allegados como amenaza o atentado contra nuestra integridad física o moral, por medio del infundio o la calumnia o a través de la fabulación. Y la literatura o el cine cumplen esa función terapéutica y propagandística. (CALLEJA, 2005, p. 11-12).

La reflexión de Calleja nos revela la naturaleza terrorífica y amenazadora de los personajes y objetos expuestos en los microrrelatos de Olgoso: el niño que huye de la tormenta para buscar abrigo en los brazos de su madre y acaba exponiéndose a la ferocidad del gran lobo negro, que puede ser, al mismo tiempo, él mismo o el otro. La faz monstruosa de la gárgola que sustituye la imagen de un rostro común en el espejo, promesa de una nueva existencia entregada, quizá, al mal. O la bañera, en cuya superficie intuimos la presencia de un ser que se ha fundido con ella y que pasa a verse reducido a un objeto inmóvil, pero no exento de conciencia. Estos y los demás microrrelatos expuestos nos proporcionan la dimensión del proceso de *monstruificación*: los seres y objetos comunes se presentan ante el lector y ante los propios personajes mostrando una faceta aterradora, que siempre ha estado al acecho, nos avisa Olgoso, para atacarnos sorpresivamente. Desde esa sensación de desamparo ante la figura del monstruo intempestivamente revelada, Olgoso manipula las percepciones del lector y propone una nueva perspectiva que no ofrece ni seguridad ni certezas. Eso nos lleva a la noción que Juan Herrero Cecilia expone acerca de la literatura fantástica. Para Herrero, la literatura fantástica, como acto de comunicación, presupone establecer un pacto de lectura que redundará, para el lector, en una *impresión de realidad*, es decir, el lector se *identificará* con la historia narrada y reconocerá como próximo a su realidad el escenario referido en el texto. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 145). Notamos que en los nueve microrrelatos olgosianos ya presentados encontramos la exposición de escenarios perfectamente reconocibles, dándonos esa *impresión de realidad* y la posibilidad de identificarnos con ellos. Y cuando el lector se siente dentro de un ambiente conocido, subrepticia o violentamente, se introduce una alteración que vendrá a sacudir los cimientos de esos escenarios normales y reconocibles. Este es el fenómeno extraño a que Herrero se refiere cuando nos habla de la dinámica narrativa de la literatura fantástica:

[La dinámica narrativa del relato fantástico] se constituye en torno a la tensión, fascinación o inquietud que genera en el ánimo del personaje principal (o del narrador-personaje, o de un personaje testigo) un fenómeno extraño o un acontecimiento misterioso que viene a chocar contra el orden racional o el orden natural, y del cual se va a derivar un resultado eufórico (en la línea del deseo o

del ideal soñado) o disfórico (amenaza, castigo, destrucción...). La aparición/intervención del fenómeno extraño motivará por lo tanto en el personaje (y a través de él también en el lector) una *reacción* de tipo emotivo y de tipo cognitivo (proceso de comprensión/evaluación) no sólo para situarse o enfrentarse convenientemente con el ser o fenómeno misterioso sino también para acceder a una determinada *explicación* que pueda iluminar el sentido de su aparición y de su enigmática identidad. Si el personaje no accede a esa *explicación*, el autor dejará al lector la posibilidad de deducirla o de plantearse. (HERRERO CECILIA, 2000, p. 108).

El fenómeno extraño o acontecimiento misterioso está presente en los microrrelatos de Olgoso por medio de la aparición, revelación o transformación de un ser u objeto cuya naturaleza monstruosa, antes oculta, se impone tanto a los demás personajes, como a sí mismo y al lector. El orden natural o racional, al que alude Herrero, sufre un choque que no conduce a un resultado eufórico, más bien el resultado es disfórico, pues tenemos la destrucción del escenario conocido junto con su tranquilidad inicial. Aunque el humor negro y el efecto cómico prevalezcan en los microrrelatos olgosianos, ese efecto enmascara el triunfo de lo monstruoso, como es posible comprender al finalizar la lectura.

Concluimos que Olgoso, según sus propias palabras, (2010, p. 113) persigue en su literatura abolir las nociones de tiempo y espacio conocidas, hacer posible lo imposible, reinterpretar la realidad y jugar con sus límites, permitir que el lector se dé cuenta de que hay cosas que escapan a su comprensión y que es necesario ajustar su perspectiva y ceder ante la posibilidad de que las cosas no se encuadren dentro de la supuesta normalidad. El mundo en que vivimos quizá sea totalmente desconocido y nos empeñamos en fingir que lo dominamos y comprendemos.

HERRERA ÁLVAREZ, R. G. The Monstrification Process in Flash Fictions of Ángel Olgoso. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 193–205, 2016.

Referencias

ANDRÉS-SUÁREZ, I. El microrrelato: caracterización y limitación del género. In: ROAS, D. (ed.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 155-179.

CALLEJA, S. *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca de "el otro"*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2005.

FREUD, S. Lo siniestro. En: _____. *Obras Completas*. Tomo III. 3a. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. p. 2483-2505.

HERRERO CECILIA, J. *Estética y pragmática del relato fantástico*. (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano. Número 19, octubre-diciembre de 2010. Narradores. Ángel Olgoso. p. 110-120. Disponible en Web: <<https://skydrive.live.com/?cid=8daad0c208167bbc&id=8DAAD0C208167BBC%21189#!/view.aspx?cid=8DAAD0C208167BBC&resid=8DAAD0C208167BBC%21189&app=WordPdf>>. Consultado en: 12 ago. 2016.

OLGOSO, A. Amanecer para los ciegos nocturnos. In: _____. *La máquina de languidecer*. Microrrelatos. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 130.

_____. El demonio de Bengala. In: _____. *La máquina de languidecer*. Microrrelatos. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 74.

_____. El futuro pertenece a nuestro alumnado. In: _____. *La máquina de languidecer*. Microrrelatos. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 113.

_____. El tendedero. In: *Los demonios del lugar*. Córdoba, ES, Almuzara, 2007. p. 75-76.

_____. Gárgolas. In: *Los demonios del lugar*. Córdoba, ES, Almuzara, 2007. p. 176-177.

_____. Hispania I. In: _____. *La máquina de languidecer*. Microrrelatos. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 53-54.

_____. La bañera. In: _____. *La máquina de languidecer*. Microrrelatos. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 70.

_____. Las tormentas. In: *Los demonios del lugar*. Córdoba, ES, Almuzara, 2007. p. 44.

_____. Los ojos. In: _____. *La máquina de languidecer*. Microrrelatos. Madrid: Páginas de Espuma, 2009. p. 29.

Recebido em: 02/06/2016.

Aceito em: 12/08/2016.

Muito mais do que um escritor: um “escultor de palavras-mundo” - Encarni Pérez entrevista Ángel Olgoso*

ENCARNI PÉREZ**

Quando falamos com Ángel, a sensação que deixa impressa no espírito é de serenidade, a repousada harmonia vital daquele que vive em um mundo de palavras. Quando lemos algum dos seus relatos, naturalmente adentramos em um mundo de grande riqueza visual e imaginativa, onde as palavras descrevem minuciosamente cada impressão, cada sentimento, cada emoção, cada estremecimento... tanta é a carga estética que transportam, tornando verdadeira a afirmação de que contêm, em si mesmas, um mundo completo e sensitivo. Ler os relatos de Ángel Olgoso é um prazer viciante!

EP: Você é um conhecidíssimo autor nos círculos literários, sente-se mimado pelos leitores?

Ángel Olgoso – Bom, como dizia George Bernard Shaw, desabrochei antes dos vinte anos, mas quase ninguém aspirou o meu aroma até depois dos quarenta anos. Eu continuo a me sentir um homem invisível: durante mais de três décadas fiz parte desse caminho paralelo à literatura comercial, desconhecido do grande público e dos críticos dos grandes suplementos literários. Mas é verdade que existe um crescente punhado de generosíssimos leitores que, ao que parece, apreciam meu trabalho literário. Até existem alguns irredutíveis que querem ser conhecidos como olgosianos ou olgosófilos, o que me faz corar agradavelmente. Trata-se de uma grande conquista, se à fatalidade de não escrever romances soma-se a de ser periférico,

* Entrevista originalmente publicada em Wadi-as – revista de información de Guadix y Comarca, Espanha, 11-27/jan./2014. Tradução da Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez (DLEM - Ibilce - Unesp/São José do Rio Preto). Agradecemos a Encarni Pérez e a Wadi-as pela permissão de traduzir e publicar esta entrevista.

** Directora Adjunta do Jornal Wadi-as Información – 18500 - Guadix – Granada – Andaluzia - Espanha. E-mail: wadias2000@gmail.com

de ter um temperamento reservado e uma preguiça crônica para comerciar e a precária distribuição dos meus primeiros livros e as editoras, as pequenas, que publicam os meus livros. Talvez os meus relatos concentrados, depurados, estranhos, versáteis e trabalhados como ourivesaria requerem leitores exigentes, os quais são poucos. Na verdade, nem sei nem desejo escrever de outra maneira, cada um tem sua própria caligrafia, e eu vou seguir o meu caminho sem me perturbar, mesmo que isso signifique que os meus livros vão continuar sendo pequenas caixas que encerram raridades. Contudo, apesar dos possíveis inconvenientes (por exemplo, de 1979 até 1999 não consegui ver nenhum livro meu numa livraria, faz só alguns poucos anos consegui publicar numa editora de distribuição regular), fico satisfeito com a recompensa interior que me proporcionou essa invisibilidade: o privilégio de ser fiel a mim mesmo, o valor supremo de escrever com total liberdade.

EP: O silêncio e a paciência são aliados necessários para Ángel Olgoso?

Ángel Olgoso – Pelo menos, no meu caso, sim. Para mim, é muito difícil criar se não tenho um colchão de tranquilidade e rotina. Sou daqueles que pensam que a única tarefa do escritor é procurar a excelência literária, que os frutos da arte e da imaginação devem amadurecer na penumbra do silêncio, da calma e da solidão. A quietude externa e a inquietude interna parecem precisar uma da outra. De outra forma, eu não poderia percorrer esse caminho misterioso que vai em direção ao íntimo, como dizia Novalis, porque, segundo ele, é em nós e não em outro lugar, onde se encontra a eternidade dos mundos, o passado e o futuro. Durante décadas, dediquei-me exclusivamente a cultivar meu pequeno jardim de relatos com uma paixão tranquila, sem visão de futuro. Não o fiz por pretensões de pureza artística –ou não só por isso– mas porque, na minha ingenuidade, subentendia que um escritor devia se limitar simplesmente a escrever. Enfim, não podemos evitar ser como somos. Lembro, com um sorriso, as palavras com as que finalizou Miguel Ángel Muñoz a apresentação pública de *Los líquenes del sueño* [inédito em português]: “Penso que não deve ser fácil ser Olgoso, conviver com seus pesadelos e seu perfeccionismo estranho. Nós somos afortunados porque, ao não ser Olgoso, podemos chegar o mais perto disso sem provocar nenhum dano a nossa saúde: podemos ler seus escritos.”

EP: Você se considera da “velha escola”, isto é, sempre com o caderno e a caneta na mão?

Ángel Olgoso – Dominique Sampiero, em seu livro *Le Temps Captif*, define o escritor por vocação como aquele colado ao papel e à caneta, é aquele que vive a vida querendo escrevê-la, aquele em alerta constante diante daquilo que é suscetível de ser escrito. Eu teria gostado de viver exclusivamente para a leitura e a escrita, para a busca incessante da beleza e da estranheza. Quando era mais novo, esse estado de alerta constante era mantido as vinte e quatro horas do dia, esse “*nulla dies sine linea*” do provérbio latino parecia depender menos de fatores externos como a família, os vizinhos ou a disciplina salarial. Agora, infelizmente,

não disponho de tanto tempo para essa exaltação imaginativa –própria daquele que tinha uma curiosidade infinita, de quem tinha a cabeça nas nuvens–, para essa afirmação radical própria de quem só se preocupava em escrever. Agora, talvez como acontece com todos, tenho mais aguda a sensação de estar em mãos intangíveis e, por isso, me contento com fazer apontamentos rápidos, quando as circunstâncias permitem, e encontrar tempo logo para me concentrar completamente na escrita do próximo relato.

EP: Dizem que você é um dos autores de referência do relato breve e fantástico em espanhol. Que importância você dá à literatura na sua vida?

Ángel Olgoso – Se eu sou referência de alguma coisa, preferiria ser do relato simplesmente. Sou escritor de relatos, nada além disso, só tento contar minhas obsessões do melhor modo possível. Receio estar confinado tempo demais na roupagem estreita da minificção e do fantástico e as costuras começam a me apertar um pouco. A literatura é a minha verdadeira vida, a real é, muitas vezes, um trâmite maçante e difícil. E não falo como escritor, mas essencialmente como leitor, pois sou um desses leitores vorazes, leitores sem remédio como Alonso Quijano¹, leitores que leem para viver, para viajar, para explorar, para ampliar a vida, para interpretá-la e enriquecê-la. Pode ser que os livros [não] sejam exatamente o mundo, mas, com certeza, ajudam a entender sua complexidade, intensificam-no, ajudam a fixar essa fugidia realidade para ter consistência sólida. A leitura é um ato livre e voluntário, nasce do cérebro e toca o coração, entrega uma parte importante da verdade e da beleza da existência, é um bosque animado, um telescópio de sonhos, um microscópio de emoções, uma liberação do jugo da realidade, um fortim frente às imposições do poder, um licor de paixões, um refúgio contra a tormenta, a chave de um tesouro ao mesmo tempo esplêndido e humilde, o tesouro da imaginação. Do meu ponto de vista, é a mais radical e delicada demonstração da soberania de um homem, da sua irredutível vontade, talvez sua única possibilidade de adiar a morte.

EP: O que pretende, caso você pretenda algo, com sua literatura?

Ángel Olgoso – Transformar a lagarta da realidade na borboleta da arte. Creio que a função da literatura é metamorfosear o real, transcendê-lo, enriquecê-lo com sonhos, experiências e, sobretudo, com uma linguagem rica e vigorosa para que, em momento algum, devesse ser uma simples fotografia. Tento criar um mundo pessoal e estranho, bastando-se a si mesmo, juntando a precisão e a beleza da linguagem com a singularidade da história, tento acertar no alvo do leitor para fazê-lo sentir ou refletir, para tirar seu sossego, para lhe dar o prazer de abolir, para ele, o espaço e o tempo, de situá-lo numa atmosfera na qual é possível o impossível, para conseguir que os relatos o acompanhem muito depois da sua leitura, como uma reverberação, como uma chama incandescente da qual não consegue se desprender, como um rescaldo que ainda aquecerá seu coração. Gosto de pensar que escrevo para leitores

¹ No romance de Miguel de Cervantes, é o nome de Dom Quixote. N. da T.

que fruem o primor literário e com um olhar imaginativo –não fantasioso–, que apreciam a literatura e a beleza, a requintada conciliação das asperezas da realidade com a idealidade da arte.

EP: Sua literatura se deixou influenciar por outros escritores ou obras literárias?

Ángel Olgoso – Todas as leituras marcam de alguma maneira, umas com ferro em brasa e outras com um leve perfume. É inevitável elas acabarem se refletindo na própria obra, seja como aspiração para ser emuladas ou para ser homenageadas. No entanto, cada um tenta expressar seu mundo próprio, interpreta, a seu modo, a persistente ilusão da realidade. São muitos os autores que admiro e aos que devo muito. Por citar uns poucos, Poe e Kafka em primeiro lugar, os fantásticos da era Vitoriana, os fantásticos latino-americanos, Maupassant, Schwob, Buzzati, Arreola, Denevi, Aickman etc. Passei por épocas consecutivas que tinham a marca de Cortázar, de Vian, de Kerouac, de Mishima, de Chandler, de Bukowski, de Bradbury. Degustei a “prosa comestível” de Azorín, Aldecoa, Schulz, García Pavón, Rulfo, Pla. Mas se eu só pudesse mencionar duas preferências, seriam Álvaro Cunqueiro (um mágico e delicioso universo) e Chateaubriand (um ponto alto estilístico da humanidade).

EP: Quais são seus motivos principais ou fontes de inspiração? De que se nutrem seus relatos?

Ángel Olgoso – Partindo de uma pulsão, de uma ideia recorrente, de um sonho, de uma imagem, de uma recordação, de um título, eu começo descartando o real dessa visão fugaz. Depois trabalho cada relato conscienciosamente, como uma escultura à qual me dou em corpo e alma: enquanto vou dotando de verossimilhança e colorindo com detalhes, persigo a palavra exata, precisa, inaudita, esse termo expressivo, pitoresco ou raro que, não obstante, parece se adequar perfeitamente à narração, essa palavra, resplandecente como um vagalume, possui o poder de inaugurar mundos, de convocar realidades, de criar emoções. Poucas vezes é um processo febril; a maioria das vezes, ao invés disso, é uma tarefa disciplinada cujo resultado só é revelado depois de muitas idas e vindas. Preciso unicamente de muito tempo pela frente porque, além disso, escrevo muito lentamente, palavra por palavra, tessela por tessela, para conseguir algo em que não sobre nem falte nada, para lutar pela excelência de cada texto.

EP: De que caminhos se vale a deusa inspiração para guiar sua mão?

Ángel Olgoso – Sempre digo que escrevo quando posso, quando o trabalho, a saúde e os vizinhos permitem: depois de vários anos sem escrever nada, e aproveitando uma licença pré-operatória, consegui compor os cinquenta relatos de *Los demonios del lugar* [inédito em português] e os cem minicontos de *La máquina de languidecer* [inédito em português]. Isso mostra claramente que estou totalmente nas mãos das circunstâncias. Em ocasiões, destilar

experiências e sonhos no alambique da prosa, conseguir que a imersão do leitor nesse mundo imaginário seja, se não total, pelo menos digna, exige de mim tanto tempo quanto a pesquisa. Para o meu relato “Las Montañas de los Gigantes a la caída de la tarde” [inédito em português], estive guardando informação e fiz anotações sobre o pintor romântico alemão Friedrich durante vinte anos. “El Lecho Celeste del doctor Graham” [inédito em português] me tomou três meses de pesquisa sobre a cidade de Londres na época Vitoriana. “El síndrome de Lúgrís” [inédito em português] levou oito meses de escrita e, “Los palafitos” [inédito em português], cinco anos. No entanto, “Viaje” [inédito em português] foi trabalhado mentalmente durante uma noite de insônia até encontrar no espaço de uma hora sua forma definitiva. Quicá Valente estivesse certo: não se trata de que a obra seja breve ou longa, não importa escrever pouco ou muito, importa ter a graça ou o dom da abundância justa.

EP: O que encontra de atrativo na vida para plasmá-la em relatos?

Ángel Olgoso – Spinoza dizia que o universo consta de infinitas coisas em infinitos modos. Então, nos quinhentos relatos que escrevi há uma pouquíssima amostra dessa diversidade angustiante, desses universos vislumbrados, dessa realidade paralela que, de maneira distorcida como uma sombra, acompanha a realidade visível. Como acontecia com Poe, as realidades do mundo me afetavam como visões somente, enquanto as loucas ideias do país dos sonhos eram, pelo contrário, a matéria de uma existência de todos os dias. Ibsen escreveu que viver é lutar contra os seres fantásticos nascidos nas câmaras secretas do nosso coração e do nosso cérebro. Mas, cada vez estou mais convencido de que a literatura, a arte nos consolam, são uma modesta magia contra a opressão de uma realidade vulgar, asfixiante ou terrífica, um antídoto contra seu veneno.

EP: A vida assume um sentido com as palavras?

Ángel Olgoso – Concordo totalmente com o meu amigo, tradutor e editor Paolo Remorini quando diz que o meu é um “fantástico de palavras”, mais do que os fatos narrados, são as palavras, conscienciosamente utilizadas, e as imagens evocadas por elas, as que desafiam e ampliam os limites da razão e da natureza. A linguagem é muito mais que uma ferramenta. Na hora de transformar em substância estética os mistérios da existência, sirvo-me das palavras, mas também sirvo as palavras: tento levá-las mais além do narrado, que hipnotizem o leitor, que tenham peso específico e capacidade fundacional, que sejam –segundo aprecia Carlos Almira nos meus relatos– como signos de abertura a outros planos, palavras-mundo capazes de criar sua própria atmosfera e elevar a narração a um plano de significação diferente.

EP: O que há entre a realidade e a fantasia? Entre o vivido e o sentido?

Ángel Olgoso – Diz-se que a arte vive nas tênues fronteiras que separam o real do irreal. É precisamente esse mundo fronteiro, esse limite onde se apagam as diferenças entre as

impossíveis criaturas da mente e as criaturas da realidade, que eu continuo explorando. Trata-se, em definitiva, da faculdade de jogar, de agregar algo à Criação (o fantástico são “correções nos planos da Criação”, segundo Arreola), de tomar seu lugar, de reinterpretá-la por meio de enfoques temerários e saltos impensados, mediante exercícios livres da imaginação sem empecilhos que situam o leitor na corda bamba do espaço e do tempo, impedindo a ele uma aceitação submissa da realidade. Ao escrever, contemplo a realidade como essas ondulações do ar causadas pelo calor, essas refrações que a transformam em outra realidade, menos limitada, mais movediça e com limites imprecisos, numa miragem de formas atrativamente enganosas. Como bom solipsista, considero que cada um cria sua própria realidade.

EP: O que são os prêmios? Que significam?

Ángel Olgoso – Para mim é um mistério por que, na Espanha, cada distrito, prefeitura e órgão público convocava (agora são muito menos, claro, depois do Grande Saque²) um concurso literário, sobretudo atendendo à nefasta ou inexistente distribuição posterior da obra. Desconfio que isso poderia ter uma remota conexão com a ideia –já enterrada e esquecida, infelizmente– do prestígio da cultura, ou com o sentimento de culpa por parte dessa classe delituosa que costumamos chamar de governantes, obrigados a deixar cair sobre os indigentes artistas umas migalhas sobrantes dos seus roubos institucionais. O caso é que os prêmios aí estão, e os escritores somos muito livres para jogar numa loteria que pode aliviar transitoriamente nossa miséria ou mostrar-nos a miragem de um reconhecimento maior. Mas, ainda que sejam bem-vindos como alívio ou consagração pontuais, devemos nos cuidar para não ficar presos nessa rede.

EP: A sua última obra publicada não é a mesma que sua última obra escrita. O que há entre ambas? De que tratam essas obras?

Ángel Olgoso – Dentre os três últimos livros publicados recentemente, *Las frutas de la luna* [publicado em 2013, ainda não foi traduzido ao português] é o último que escrevi e o considero minha obra mestra: trabalhei nele durante três anos com vontade de ourives e nos seus relatos há uma aura mais fatalista, quase de revelação bíblica, mais universal, onde a dor, as derrotas ou as atrocidades da vida nos atingem enquanto espécie. *Almanaque de asombros* [publicado em 2010, ainda não foi traduzido ao português] é um relato de inícios dos anos noventa publicado agora por Claudio Sánchez Viveros, uma pequena joia bibliográfica em homenagem à época dos pergaminhos. *Cuentos de otro mundo* [publicado em 2010, ainda não foi traduzido ao português] é a versão íntegra do meu livro reeditado pela editora Nazarí com esplêndido prólogo de Miguel Ángel Muñoz e impressionante capa feita por Santiago Caruso. Por outro lado, saiu faz uns meses, pela editora italiana Siska Editore, num e-book enriquecido graças ao uso de multimídia, uma seleção de relatos breves intitulada *Racconti abissali* [ainda não foi traduzido ao português]. E a editora granadina Transbook reeditou o

² Alusão à crise econômica espanhola. N. da T.

meu livro *Astrolabio* [publicado em 2010, ainda não foi traduzido ao português] em suporte digital, pois a edição em papel da editora *Cuadernos de Vigía* está esgotada.

EP: Desde 7 de novembro [de 2013]³, data em que foi realizado o ato, a Biblioteca do Instituto Pedro Soto de Rojas de Granada foi nomeada “Biblioteca Ángel Olgoso”. O que você sente quando põem seu nome numa biblioteca?

Ángel Olgoso – Supresa, vertigem quase cósmica, gratidão e pudor pelo extraordinário e imerecido deste intimidante privilegio, um nó de emoção na garganta, uma piscadela de tenra cumplicidade para aquele menino que cresceu numa casa sem livros (meus pais tiveram que trabalhar sem descanso desde os sete anos e não puderam ir à escola mais do que uns poucos meses), um valiosíssimo empurrãozinho para ir aprendendo a respeitar e valorizar o meu trabalho, um gesto que sempre levarei no coração porque não me ocorre nada mais belo, para um amante dos livros, do que uma biblioteca que leva seu próprio nome.

EP: Você tem algum projeto “entre mãos”? Sua mente está sempre em “constante” redação?

Ángel Olgoso – No ano passado [2012] finalizei o seguinte livro de relatos *Breviario negro*: quarenta textos que já contam com prólogo de José María Merino, e que provavelmente serão ilustrados pelo artista argentino Santiago Caruso (que por enquanto também trabalha nos relatos de *Los demonios del lugar* para uma futura edição ilustrada). Neste verão, comecei a redação de um novo livro de relatos, *Devoraluces*. E já está pronta a edição hispano-italiana de *Ukigumo*, um livro de haikais inédito que escrevi em 1992. Como já é sabido, *ars longa, vita brevis*.

EP: Você conhece a comarca de Guadix? Cuando veremos você por aqui?

Ángel Olgoso – Infelizmente, ao ser, mais do que tudo, um viajante imóvel que só viaja com a imaginação, conheço-a como lugar de passagem, mas espero reparar logo essa falta.

Eu sou...

Apresentação do autor para os leitores de Wadi-as

“Não sou mais do que um criador de pequenas construções imaginativas em prosa. Durante 35 anos venho me dedicando a pulsar todas as formas do breve e do fantástico, ainda que minha pedra angular seja o estranhamento. Creio que a literatura –como disse José María Merino– deve fazer a crônica da estranheza. Sempre gostei do pouco comum, do assombroso, de pensar nas coisas que penso que os demais não vão pensar e, com isso, inquietar e comover o leitor.

³ <<http://www.editorialnazari.com/es/notizie/42-biblioteca-angel-olgos.html>>

Minha literatura é de fabulação, de distorção do real, mais seduzida pelos corcéis da imaginação do que pelos ratos da trivialidade. No entanto, não cultivo a estranheza por simples capricho, faço-o irremediavelmente porque responde a minha percepção da vida; minha visão das coisas é estranha, mas a realidade o é ainda mais. Não me interessa reproduzir as miudezas do cotidiano, o que acontece todos os dias com todo mundo, mas sim violentar as regras do possível, esporear a imaginação do leitor, mostrar-lhe outras perspectivas.”

Fonte

OLGOSO, A; PÉREZ, E. Mucho más que un escritor, un escultor de “palabras-mundo”. Disponible em Web: <<http://www.editorialnazari.com/es/notizie/162-entrevista-a-angel-olgo-en-wadi-as.html> >.

Recebido em: 02/06/2016.

Aceito em: 12/08/2016.

Índice de assuntos /Índice de matéria

- A luneta mágica* (NW, p. 186);
Alteración y transgresión de la identidad (JHC, p. 160);
Ángel Olgoso (JHC, p. 160; RGHA, p. 193);
Antonio Candido (MP, p. 61);
Bildungsroman (PAP, p. 86);
Ciberliteratura (CL, p. 71);
Control Terrestre (ES, p. 141);
Crítica literária (MP, p. 61);
Decadentismo (BSM, p. 120);
Discurso indireto livre (MA, p. 34);
Dulce Maria Cardoso (PAP, p. 86);
E. T. A. Hoffman (MA, p. 34);
Eduardo Zamacois (BSM, p. 120);
Erckmann-Chatrion (NW, p. 186);
Escenificación del horror legendario y mítico (JHC, p. 160);
Espaço urbano (CL, p. 71);
Experiência (CL, p. 71);
Exploración visionaria de lo onírico (JHC, p. 160);
Fantástico (NW, p. 186);
Fantástico peruano (ES, p. 141);
Fausto Fawcett (CL, p. 71);
Favelost: the book (CL, p. 71);
Fernando Pessoa (GDDB, p. 11);
Ficção portuguesa contemporânea (PAP, p. 86);
Gloria Andalzúa (GMF; MJTM, p. 103);
Guerra (TBD, p. 45);
Guillermo Gómez-Peña (GMF; MJTM, p. 103);
Haroldo de Campos (MP, p. 61);
História da literatura (MP, p. 61);
Identidade (PAP, p. 86);
Indivíduo (MA, p. 34);
Intertextualidad (ES, p. 141);
Joaquim Manoel de Macedo (NW, p. 186);
José Güich Rodríguez (ES, p. 141);
La lunette de Hans Schnaps (NW, p. 186);
Leitura cerrada (TBD, p. 45);
Literatura Chicana (GMF; MJTM, p. 103);
Literatura Española (RGHA, p. 193);
Literatura fantástica (BSM, p. 120; RGHA, p. 193);
Lo fantástico “posmoderno” (JHC, p. 160);
Lo monstruoso (RGHA, p. 193);
Marcel Proust (GDDB, p. 11);
Metaficción (ES, p. 141);
Microrrelato (RGHA, p. 193);
Modernismo hispánico (BSM, p. 120);
Multiperspectividade (MA, p. 34);
Murilo Mendes (TBD, p. 45);
Novela erótica (BSM, p. 120);
Ocultismo (BSM, p. 120);
Posesión demoníaca (BSM, p. 120);
Pós-colonialismo (PAP, p. 86);
Raça (PAP, p. 86);
Retórica de la fantasticidad (JHC, p. 160);
Sensação (GDDB, p. 11);
Subjetividades (GMF; MJTM, p. 103);
Sublime (TBD, p. 45);
Sujeito (GDDB, p. 11);
Século XIX (MA, p. 34);
Tempo (GDDB, p. 11);

Subject Index

- A luneta mágica* (NW, p. 186);
Ángel Olgoso (JHC, p. 160; RGHA, p. 193);
Antonio Candido (MP, p. 61);
Bildungsroman (PAP, p. 86);
Chicano Literature (GMF; MJTM, p. 103);
Close reading (TBD, p. 45);
Control Terrestre (ES, p. 141);
Cyberliterature (CL, p. 71);
Decadence (BSM, p. 120);
Demoniac possession (BSM, p. 120);
Dramatization (JHC, p. 160);
Dulce Maria Cardoso (PAP, p. 86);
E. T. A. Hoffman (MA, p. 34);
Eduardo Zamacois (BSM, p. 120);
Erckmann-Chatrion (NW, p. 186);
Erotic novel (BSM, p. 120);
Experience (CL, p. 71);
Fantastic (NW, p. 186);
Fantastic literature (BSM, p. 120 ; RGHA, p. 193);
Fausto Fawcett (CL, p. 71);
Favelost: the book (CL, p. 71);
Fernando Pessoa (GDDB, p. 11);
Flash fiction (RGHA, p. 193);
Free indirect speech (MA, p. 34);
Gloria Andalzúa (GMF; MJTM, p. 103);
Guillermo Gómez-Peña (GMF; MJTM, p. 103);
Haroldo de Campos (MP, p. 61);
Hispanic modernism (BSM, p. 120);
Identity (PAP, p. 86; JHC, p. 160);
Identity transgression (JHC, p. 160);
Intertextuality (ES, p. 141);
Joaquim Manoel de Macedo (NW, p. 186);
José Güich Rodríguez (ES, p. 141);
La lunette de Hans Schnaps (NW, p. 186);
Legendary and mythical horror (JHC, p. 160);
Literary criticism (MP, p. 61);
Literary history (MP, p. 61);
Marcel Proust (GDDB, p. 11);
Metafiction (ES, p. 141);
Monstrousness (RGHA, p. 193);
Multiperspectivity (MA, p. 34);
Murilo Mendes (TBD, p. 45);
Nineteenth Century (MA, p. 34);
Occultism (BSM, p. 120);
Oneiric (JHC, p. 160);
Peruvian fantastic literature (ES, p. 141);
Poetry (TBD, p. 45);
Portuguese contemporary fiction (PAP, p. 86);
Post-colonialism (PAP, p. 86);
Postmodern fantastic (JHC, p. 160);
Race (PAP, p. 86);
Rhetoric of the fantastic (JHC, p. 160);
Sensation (GDDB, p. 11);
Spanish literature (RGHA, p. 193);
Subject (GDDB, p. 11);
Subjectivities (GMF; MJTM, p. 103);
Sublime (TBD, p. 45);
Technological transformations (MA, p. 34);
The Sandman (MA, p. 34);
Time (GDDB, p. 11);
Urban space (CL, p. 71);
War (TBD, p. 45);

Índice de autores/Authors Index

- (BARBOSA, G. D. D., p. 11);
(ARAÚJO, M., p. 34);
(DONOSO, T. B. p. 45);
(PASCHE, M., p. 61);
(LUBLINER, C., p. 71);
(PEREIRA, P. A., p. 86);
(FERNANDES, G. M.; MALVEZZI, M.
J. T., p. 103);
(SÁEZ MARTÍNEZ, B., p. 120);
(SNAUWAERT, E., p. 141);
(CECILIA, J. H., p. 160);
(WIMMER, N., p. 186);
(HERRERA ÁLVAREZ, R. G., p. 193).

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial. Ao enviar seu trabalho para a **Revista Olho d'água**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: a) não atenderem às normas de publicação da revista; b) não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; c) apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);

b) **Identificação do autor** (Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico).

FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

TÍTULO (centralizado, em caixa alta);

RESUMO (com máximo de 780 caracteres com espaço)

PALAVRAS-CHAVE (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

ABSTRACT e **KEYWORDS** (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

TEXTO;

AGRADECIMENTOS;

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS do próprio artigo com título em inglês);

REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Verdana, corpo 11.

NOTAS DE RODAPÉ (As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento).

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação: (SILVA, 2000).

Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: “Silva (2000) assinala...”.

Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento: (SILVA, 2000a).

Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO

As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

REFERÊNCIAS

As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos:

Livros e outras monografias

AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., nome do(s) tradutor(es).
Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Capítulos de livros

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. nome do(s) tradutor(es).Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Dissertações e teses

AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano. Disponível em (indicar Link).

Artigos em periódicos

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, Ano). Disponível em (indicar Link).

Trabalho publicado em Anais

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em (indicar Link).

ANÁLISE E JULGAMENTO

A **Revista Olho d'água** emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peer-review*). A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Link: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to *Revista Olho d'água*.

Revista Olho d'água will automatically refuse papers that: a) do not meet publication standards of the journal; b) do not fit in the genre of journal article; c) had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) Article (full text with no identification of the author);

b) Identification (Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and e-mail addresses).

FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organized as follows:

TITLE (centralized upper case);

ABSTRACT (should not exceed 780 characters with spaces);

KEYWORDS (4 to 6 words organized in alphabetical order), written in the language of the paper;

TEXT;

ACKNOWLEDGEMENTS;

ABSTRACT and **KEYWORDS** in English;

REFERENCES (only those works cited in the paper);

Abstract and Keywords should be typed in Verdana 11.

FOOTNOTES (Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance).

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT

The author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year: (SILVA, 2000).

If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets: "Silva (2000) points out that...".

When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year: (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon: (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000).

If a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al.: (SILVA et al., 1960).

SEPARATE QUOTATIONS

First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

REFERENCES

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

Books and other kinds of monographs

AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y

Book chapters

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y

Dissertations and theses

AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year). Available at (insert link).

Articles in journals

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at (insert link).

Works published in annals of scientific meetings or equivalent

AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y. Available at (insert link).

ANALYSIS AND APPROVAL

Revista Olho d'água employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

The best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Internet: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

NORMAS PARA LOS AUTORES

INFORMACIONES GENERALES

La **Revista Olho d'água** publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la **Revista Olho d'água** el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: a) no respeten a las normas de publicación de la revista; b) no atiendan al género artículo de periódico académico; c) presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

FORMATO DE LOS ARTÍCULOS Y NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo revistaolhodagua@yahoo.com.br:

- a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);
- b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Verdana, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

LÍMITE (EXTENSIÓN). Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

ORGANIZACIÓN. El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

TÍTULO (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

RESUMEN (de no más de 780 caracteres con espacios);

PALABRAS-CLAVE (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

ABSTRACT y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabras-clave)

TEXTO

AGRADECIMIENTOS

REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO (con el título en inglés);

REFERENCIAS (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Verdana, tamaño 11.

NOTAS DE PIE DE PÁGINA (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán los recursos Word para su inserción, en estilo Verdana, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

REFERENCIAS

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

CITAS EN EL TEXTO

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: “Silva (2000) señala...”.

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); Sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAS TEXTUALES LARGAS

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Verdana, tamaño 8,5. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

REFERENCIAS

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

Libros y otros estudios monográficos

AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

Capítulos de libros

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

Tesis

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en (insertar el enlace).

Artículos de periódicos

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en (insertar el enlace).

Publicación en actas de eventos

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en (insertar el enlace).

ANÁLISIS Y EVALUACIÓN

La **Revista Olho d'água** emplea una política de evaluación doble ciega (*peer-review*). El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

DIRECCIÓN

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto

DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

Correo electrónico: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Enlace: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>