



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

alea@letras.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Brasil

Müller, Gesine

O romance como coletânea de contos: a redução nas literaturas contemporâneas latino-americanas

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 18, núm. 2, mayo-agosto, 2016, pp. 329-343

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33046367012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

O ROMANCE COMO COLETÂNEA DE CONTOS: A REDUÇÃO NAS LITERATURAS CONTEMPORÂNEAS LATINO-AMERICANAS

*THE NOVEL AS A COLLECTION OF SHORT STORIES: THE SHORTAGE
IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN LITERATURE*

Gesine Müller

Universidade de Colômbia
Colômbia- Alemanha

Resumo

O romance como coletânea de contos experimenta um notável vigor nas literaturas latino-americanas aproximadamente desde 1989. Isto possivelmente se deve, entre outros fatores, à mudança de paradigma realizada em diversos graus pelos próprios autores do chamado *boom* da literatura latino-americana. O presente artigo compara as primeiras obras de representantes canônicos como Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez com as respectivas obras tardias, observando em que medida ocorreu uma mudança estético-formal na escrita de ambos. Coletâneas de contos como *El Naranjo*, *La frontera de cristal* ou *Doce cuentos peregrinos* chegam a ter caráter modelar, se observarmos especificamente questão da redução no âmbito de uma evolução da obra completa dos antigos autores do *boom*. Nesse contexto, buscamos também estratégias para encenar essa redução de uma forma que não precisemos abdicar necessariamente de associar essas obras ao gênero romance.

Palavras-chave: literaturas latino-americanas; romance; conto; Carlos Fuentes; Gabriel García Márquez; Mario Vargas Llosa; *novela total*.

Resumen

La novela como compilación de cuentos experimenta un notable auge en las literaturas latinoamericanas desde 1989, aproximadamente. Esto se debe, entre otras cosas, al cambio de paradigma que efectúan los propios autores del llamado *boom* de la literatura latinoamericana. El presente artículo compara la obra temprana de representantes canónicos como Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez con su obra tardía investigando la pregunta de qué manera se puede hablar de un cambio estético-formal en su escritura. Compilaciones de cuentos como

Abstract

The novel as a collection of short stories has been experiencing a distinct upswing in Latin American literature since about 1989. Among other reasons this may be connected to the paradigm change which the authors of the so-called *boom* in Latin American literature have carried out to varying degrees. The present article compares the early works of such canonical representatives as Carlos Fuentes and Gabriel García Márquez with their later works and pursues the question as to what extent a formal aesthetic change in writing took place in both. Short story

El Naranjo, *La frontera de cristal* o *Doce cuentos peregrinos* poseen casi un carácter modélico al momento de analizar el fenómeno de la reducción dentro de la obra total de los autores del *boom*. En ese contexto también se pretende preguntar por las estrategias que ponen en escena dicha reducción de una forma que no necesariamente impide la posibilidad de clasificarlas como novelas.

Palabras claves: literaturas latino-americanas; novela; cuento; Carlos Fuentes; Gabriel García Márquez; Mario Vargas Llosa; novela total.

collections such as *El Naranjo*, *La frontera de cristal* and *Doce cuentos peregrinos* are exemplary when considering the phenomenon of the shortage within the development of the complete works of the early *boom* authors. Also pursued here are strategies of how to stage this shortage so that allocating this type of text to the genre of the novel is not necessarily futile.

Keywords: Latin-American literature; novel, short story; Carlos Fuentes; Gabriel García Márquez; Mario Vargas Llosa; *novela total*.

O romance como coletânea de narrativas breves experimenta um notável vigor nas literaturas latino-americanas aproximadamente desde 1989 (cf. ETTE, 2009; 2008). Isto possivelmente se deve, entre outros fatores, à mudança de paradigma realizada em diversos graus pelos autores do chamado *boom* da literatura latino-americana, e devido às transformações históricas, epistemológicas, filosóficas e ontológicas de um mundo, que desde os anos sessenta, cada vez mais, vem se globalizando.

Portanto, a questão que se coloca é em que medida o fenômeno da globalização tem efeito sobre a criação de autores de sucesso da geração do *boom* e em que mudanças estéticas e formais ou em que re-categorizações consiste essa influência sobre suas criações. Para tanto, parece-nos prestarem-se a uma comparação as obras iniciais de representantes canônicos como Carlos Fuentes (1928-2012) e Gabriel García Márquez (1927-2014) com a poetologia de suas obras tardias, uma vez que justamente as coletâneas de contos de Carlos Fuentes, publicadas tão tardiamente, como *El Naranjo*, de 1993 e *La frontera de cristal*, de 1995, têm caráter modelar quanto ao fenômeno literário e estético da chamada redução e da fragmentarização estilística. Parece-me sensato analisar o renovado interesse dos antigos autores da geração *boom* por esses tipos de escrita considerando uma evolução que creio ver em sua obra geral.

Também observaremos as estratégias estruturais utilizadas para a enenação das coletâneas de contos citadas, de modo que não se tenha necessariamente que abdicar de uma possibilidade de associação ao gênero romance; trata-se, antes, de uma ampliação dos limites do gênero romance na literatura latino-americana, que pode ser explicada a partir das tendências contemporâneas de globalização. Para a compreensão da estratégia de redução dos anos 1990, neste primeiro momento serão esboçados, como contraponto, os traços gerais da *novela total*.

A poetologia da *novela total*: estética e arte do romance nas primeiras obras de Fuentes, García Márquez e Vargas Llosa nos anos sessenta

Seguindo a linha tradição da modernidade clássica, sabe-se que os romances latino-americanos do *boom* foram concebidos poetologicamente como as chamadas *novelas totales*.¹ Nelas, amplia-se o horizonte da realidade, opera-se um esfacelamento do mundo outrora percebido como uno e encena-se uma síntese artística que se apresenta como contra-proposta a um mundo percebido como multidimensional (cf. SCHWALB, 2001: 16). Além disso, a *novela total* constitui-se também da reivindicação da integração ou do estabelecimento de mitos ou de estruturas míticas básicas: a esse respeito, Dieter Borchmeyer sublinha que a literatura, enquanto epistema próprio e autônomo, anseia por totalidade cosmogônica, justamente devido à sua herança mítica.

Mas quanto menos ela [a literatura] for acessível devido aos processos de anonimização e atomização da história moderna, a exemplo do reflexo realista, tanto mais se procurará a força integradora holística do mito, que [...] anseia por uma compreensão total do universo pelo caminho mais curto possível. (BORCHMEYER, 1994: 302)²

Para Mario Vargas Llosa, um dos virtuosos na concepção da *novela total*, a característica central de sua poética do romance é a ideia de que a ficção é, ao mesmo tempo, rebelião e mimesis, fiel à realidade. Escrever romances é sempre um ato de rebelião, é sempre *deicidio*, porque o autor sacrifica o criador do universo em benefício da realidade auto-criada. Ele postula isso não só para a sua própria escrita, mas em sua tese de doutorado, intitulada *García Márquez: Historia de un deicidio* (VARGAS LLOSA, 1971), ele mostra que também García Márquez derrubara Deus e criara mundos linguísticos autônomos, em que o autor apóstata e seu leitor podem se esquecer de si próprios em “a orgia perpetua” das palavras (cf. PENZKOFER, 1995: 65).³

La realidad ficticia lo es todo. Contiene su propio origen, a quien crea y lo que está creando, a quien narra y lo que se está narrando. Por ende, así como la

¹ Santiago Juan-Navarro se diz igualmente favorável a uma leitura dos romances do *boom* como *novelas totales*; e isso também sob o aspecto da tentativa de uma representação cultural global de realidade: “[...] en una gran parte de las novelas del “boom” se da una tendencia hacia las representaciones macrohistóricas y totalizadoras. De hecho, obras como *Terra Nostra*, *La casa verde* y *Cien años de soledad* pueden describirse como novelas a la búsqueda de una síntesis utópica de las culturas de Hispanoamérica” (JUAN-NAVARRO, 1995: 195). Quanto ao caráter especificamente moderno dos romances do *boom*, cf. também WILLIAMS (2001: 234).

² É verdade que com isso ele não concederia ao homem mais poder sobre a natureza, mas pelo menos lhe transmitiria a ilusão de entender o universo em sua totalidade (cf. ETTE, 1991: 163).

³ Penzkofer remete a VARGAS LLOSA, 1990b: 26-28; 1971: 85-86; 1975: 147-149.

vida del narrador es *toda* la vida, su muerte significa la extinción de *toda*. La novela [*Cien años de soledad*] comete el mismo *asesinato de dios* que el novelista desea perpetrar ejerciendo su vocación de escritor, una ambición refleja la otra. (VARGAS LLOSA, 1971: 542 – destaques G.M.)

Ao mesmo tempo, *Cien años de soledad* é testemunho cifrado, “representación del mundo” (VARGAS LLOSA, 1971: 542). Vargas Llosa chega até mesmo a chamar o autor em sua criação de antagonista luciférico de Deus: “O rebelde luciférico une-se ao mimetizador e ‘plagiário’ (VARGAS LLOSA, 1971: 102), que compreende a *illusion référentielle* como critério primeiro da ‘verdade’ e do poder de convencimento de um romance – ‘sin ilusión no hay novela.’” (VARGAS LLOSA, 1990a: 10).

Assim, a compatibilidade entre distância rebelde e representação mimética tem como consequência que a fidelidade da imagem é apenas sugerida, ou inversamente, afirma uma distância não existente do original, identificando, assim, o romance como aquilo que ele é de fato, para além de rebelião e de imagem: ficção, arte da mentira, *verdad de las mentiras*. *Deicidio* e mimesis, invenção criadora e retrato, portanto, sem dúvida são compatíveis. São lados indissolúveis da mesma moeda, nesse caso da ficção, cuja dialética forma a composição romanesca. O romance rebelde, portanto, destrói a ordem do mundo da vida, para juntar as unidades conquistadas em contextos autônomos, em mundos literários específicos, sem destruir a transparência sobre as suas origens na realidade do autor.

De modo muito semelhante ao que faz Vargas Llosa em *Historia de un deicidio*, quando se ocupa com *Cien años de soledad* de García Márquez, Carlos Fuentes, em *La nueva novela hispanoamericana* (FUENTES, 1969), se debruça sobre o caráter totalizante do romance do mundo de Vargas Llosa, *La casa verde* (VARGAS LLOSA, 1966). Ele observa que ocorre a totalização justamente quando a linguagem do presente ativa a linguagem do passado (FUENTES, 1998: 35-48; cf. também OAKLEY LUTES, 2003: 76).⁴ Mas Fuentes também advoga para si próprio o conceito da *novela total*. Seus modelos para a o vínculo como a modernidade clássica são, entre outros, William Faulkner, Malcolm Lowry e Hermann Broch.

⁴ A teoria literária aplicou o conceito de *novela total* de Vargas Llosa expresamente aos três grandes romances dos anos 60: *La ciudad y los perros*, *La casa verde* e *Conversación en La Catedral*. Scheerer chama atenção para o fato de que depois, a totalidade dos três primeiros romances nunca mais foi alcançada (cf. KLEINERT, 2000: 186). Ela remete a Scheerer: “[...] Vargas Llosa não [alcança] mais a ‘totalidade’ de seus primeiros três romances. Parece que para ele, pessoalmente, o paradigma do romance ‘total’ se esgotou quase ao mesmo tempo que a formulação teórica detalhada, e é como se ele nunca se aproximasse tanto de seu ideal utópico quanto nos primeiros romances” (SCHEERER, 1991: 84; cf. também GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2000: 247).

[Ellos] regresaron a las raíces poéticas de la literatura a través del lenguaje y la estructura y ya no merced a la intriga y la sicología, crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela finalmente un espacio para lo real.⁵

O escritor mexicano, portanto, não entende como “romance total” uma narrativa coerente em si, contínua, unificadora, mas o programa de um livro aberto, de uma escrita comum (cf. FUENTES, 1976: 96).⁶ O caráter formal inovador naquela época, que une todos os autores do *boom*, portanto, consiste principalmente no estabelecimento de uma nova relação entre autor, leitor e obra de arte⁷ e a obra de arte só surge com a cooperação do leitor, que junta as informações e os fragmentos dispersos, reunindo-os num todo (cf. ISER, 1972). As *novelas totales* da geração do *boom*, assim, ainda apresentam características importantes do romance genuinamente moderno, e por isso também se prestam a serem lidas como metanarrativas, para usarmos um termo de Lyotard (cf. LYOTARD, 1990: 49). Elas partem do pressuposto de que podem abarcar e explicar o mundo de forma abrangente. Essa reivindicação de universalidade pleiteada pela modernidade coaduna-se com a utilização de um instrumental específico da modernidade ocidental: os romances revelam um profundo otimismo quanto às possibilidades de uso da língua. Esse otimismo pode ser detectado justamente na medida em que quer ser constitutivo de um discurso especificamente latino-americano – e isso justamente quando ele se esforça em se afastar da tradição ocidental. Então, como seria a construção da literatura no mundo fragmentário da pós-modernidade e como a compreensão poetológica dos autores se transformou dentro do âmbito da globalização?

O fim da *novela total*: posições teóricas dos anos noventa

Especialmente em sua obra tardia, Carlos Fuentes contrapõe de forma programática os limites da formação de utopias políticas e a força irradiadora e transgressora da literatura. Enquanto ele postula uma recusa da utopia política, ele transfere o anseio por uma formação utópica da vida por meio da

⁵ FEBEL (1994: 198) remete ao próprio FUENTES (1998: 19).

⁶ Santiago Juan-Navarro entendeu o próprio proceso de escrita de Fuentes como “modelos totales de representación”: “Tanto en sus ensayos como en sus novelas, Fuentes insiste en la necesidad de construir modelos totales de representación. [...] Por novela totalizadora Fuentes no entiende una narrativa que se presente como coherente, continua y unificada. Ni tampoco entra en su programa estético imponer una visión exclusivista de la realidad. [...] La novela total de Fuentes se plantea [...] como un programa de libro abierto, de escritura común.” (JUAN-NAVARRO, 1995: 187).

⁷ Sendo que dos autores aqui tratados, García Márquez é o único que se atém ao conceito do narrador autoral.

mitologização para a literatura,⁸ que continua sendo entendida como sinédoque da cultura, nas palavras de Spitzer (cf. BOHR, 1998: 258). Em *Valiente mundo nuevo*, o próprio Fuentes fala da morte das grandes metanarrativas:

Jean Baudrillard nos assegura que „el futuro ha llegado, todo ha llegado, todo está ya aquí.“ [...] Por ello se han agotado lo que Jean-François Lyotard llama „los metarrelatos de liberación“ de la modernidad ilustrada. Pero el fin del metarrelato, por definición abstracto y absolutista, no promete la multiplicación de los multirrelatos del mundo policultural, más acá del dominio exclusivo de la modernidad occidental? La „incredulidad hacia las metanarrativas“ puede ser sustituida por la credulidad hacia las polinarrativas, que nos hablan de proyectos de liberación múltiples, no sólo occidentales. (FUENTES, 1990: 25)

A recepção de filósofos pós-modernos (cf. JUAN-NAVARRO, 1995: 183)⁹ por Fuentes leva às consequências poetológicas hoje já tornadas ‘estereótipos’ para uma escrita após a modernidade: aqui, ele se distancia fortemente do pleito épico do ‘romance total’, questionando a possibilidade de influência da literatura e postula *polinarrativas*, o que se manifesta de modo especialmente plástico em suas obras *El Naranjo y los círculos del tiempo* e *La frontera de cristal*, romances que apresentam uma coleção de contos. A confiança no poder de configuração da língua parece quebrada, não se

⁸ Cf. em relação à perda das utopias nas literaturas da Europa ocidental principalmente nos anos 70 do século XX: BOHRER (1973: 16).

⁹ Bohr descreve a recepção de Foucault por Fuentes no contexto do efeito da leitura de *Don Quijote*. No capítulo “Alma de cera”, do romance *Terra Nostra*, o cronista fala da transição de uma concepção medieval do mundo para uma concepção moderna. Enquanto anota os fatos, ele observa que a sua fantasia de poeta modifica os fatos históricos ao anotá-los, o que faz com que a imagem medieval do mundo, una e baseada em analogias, se quebre (cf. FUENTES, 1985: 171). Enquanto na visão medieval cada palavra e cada objeto tinham um lugar específico a eles atribuído e havia uma concordância exata entre palavra e objeto, o cronista de *Terra Nostra* reconhece essa suposta concordância como sendo uma construção subjetiva (e modificável). Com base em sua percepção, a segurança da convicção medieval dá lugar à dúvida e à polissemia da modernidade. Reconhecemos aqui claramente as ideias de Foucault que – também retomando Hegel – retrata, em *Les mots et les choses* a partir de sua leitura do *Don Quijote*, a transição para a epistemologia da modernidade: Don Quijote fracassa em sua tentativa de tornar realidade a sua leitura dos romances de cavalaria: “Don Quichotte dessine le négatif du monde de la Renaissance; l’écriture a cessé d’être la prose du monde; les ressemblances et les signes ont dénoué leur vieille entente; les similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire; les choses demeurent obstinément dans leur identité ironique: elles ne sont plus que ce qu’elles sont; les mots errent à l’aventure, sans contenu, sans ressemblance pour les remplir; ils ne marquent plus les choses; ils dorment entre les feuillets des livres au milieu de la poussière” (FOUCAULT, 1966: 61 s.). Ao contrário de Fuentes, Vargas Llosa expressa uma rejeição convicta de todos os teóricos pós-modernos. Sua paródia de Derrida ilustra bem esse fato: “Cada vez que me he enfrentado a la prosa oscurantista y a los asfixiantes análisis literarios o filosóficos de Jacques Derrida he tenido la sensación de perder miserablemente el tiempo. No porque crea que todo ensayo de crítica deba ser útil – si es divertido o estimulante me basta – sino porque si la literatura es lo que él supone – una sucesión o archipiélago de textos ‘autónomos’, impermeabilizados, sin contacto posible con la realidad exterior y por lo tanto inmunes a toda valoración y a toda interrelación con el desenvolvimiento de la sociedad y el comportamiento individual – ¿cuál es la razón de deconstruirlos?” (VARGAS LLOSA, 2001: 34 s.).

atribui mais ao autor o papel de rechaçador de Deus, utopias de todo tipo são rejeitadas.

Explica-se a partir daí também que a concepção do ato da escrita em si seja questionado como acontecimento único, criador de originalidade nos romances dos anos 90. Surge daí uma postura crítica em relação ao original, que só subsiste como referência irônica. Além disso, à antiga confiança no potencial da língua e do ato de escrita enquanto rebelião utópica de um autor que rejeita Deus, na obra tardia de Fuentes e García Márquez se contrapõe muitas vezes uma reprodução de realidades empíricas, mediadas por um narrador que não acredita na possibilidade de representação global que tudo abarca.

A partir da comparação entre os dois ensaios poetológicos de Vargas Llosa, “La novela” (VARGAS LLOSA, 1966) e “El arte de la novela” (VARGAS LLOSA, 2000), Horst Nitschack tentou mostrar continuidades e cisões na concepção de romance por parte do autor (cf. NITSCHACK, 2002: 490). O cotejo entre os textos permite concluir que a relação do romance com a realidade se modificou de forma decisiva. Nos anos 60, a realidade era algo a ser superado e a relação do autor com ela tinha um caráter eminentemente criativo. O escritor peruano queria contrapor à realidade uma outra realidade ficcional, enquanto representação linguística da primeira. A “rebelião” do autor, portanto, era uma rebelião contra a realidade sem palavras, à qual ele dá voz através de seu trabalho literário (cf. NITSCHACK, 2002: 498). Por sua vez, a premissa de que parte Vargas Llosas em “El arte de la novela”, é que o escritor de romances tem algo a acrescentar à realidade. Esse acréscimo agora seria o essencial na criação de romances (cf. VARGAS LLOSA, 2000: 10). Nitschack reforça que no eixo realidade-ficção, que vai de “La novela” até “El arte de la Novela”, pode-se divisar um deslocamento: enquanto nos anos 60 a ficção servia à iluminação da realidade, em “El arte de la novela” ela se autonomiza diante dessa realidade. Assim, o romance adquire uma independência da realidade e da vida, independência esta que não lhe era atribuída nos anos 60 (cf. NITSCHACK, 2002: 498 ss.).

Os escritos ensaísticos de Fuentes e Vargas Llosa comprovam, portanto, a mudança por mim postulada quanto à poética da obra literária tardia dos antigos autores do *boom* aqui mencionados. Os novos romances não surgem da reivindicação de produzir “grandes narrativas” ou contrapropostas. Enquanto antigamente à literatura era atribuído o potencial de elaborar utopias que tinham como conteúdo apresentar contrapropostas sociais, nos anos 90 a própria literatura se torna o local utópico, isto é, o seu fim está nela mesmo. A função da literatura consiste em uma oferta do autor ao leitor que, dependendo de suas necessidades, pode fazer uso do “acréscimo à reali-

dade”¹⁰ ou não. E os autores se servem dos potenciais e das possibilidades de novas e avançadas formas de romance. Mas como se dá essa ideia *in realitas*?

Fuentes e García Márquez a partir de 1989 ou o romance como coletânea de contos. Dois estudos de caso.

“Soñé que asistía a mi propio entierro [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 7). O que parece digno de nota neste sonho que o narrador do prólogo dos *Doce cuentos peregrinos* de García Márquez sonhou, parece ser a circunstância de que só com a morte um desejo há muito tempo acalentado parece se realizar – há um clima de festa: “Todos parecíamos dichosos de estar juntos. Y yo más que nadie, por aquella grata oportunidad que me daba la muerte para estar con mis amigos de América Latina” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 7).

Mas o pequeno círculo homogêneo dos amigos latino-americanos, que parece ter se tornado possível a partir da própria morte de García Márquez, não se mantém por muito tempo: “Sólo entonces comprendí que morir es no estar nunca más con los amigos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 8). Mesmo assim, esse maior dos sacrifícios se revela como um ganho gerador de identidade. “No sé por qué, aquel sueño ejemplar lo interpreté como una toma de conciencia de mi identidad [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 8). No momento em que a identidade se instaura a partir de uma experiência da morte, não se pode mais falar em identidade no sentido estrito (ocidental) da palavra. Identidade aqui é apenas postulada a partir de sua não-existência em um duplo sentido – o que resta é o corpo morto, como tal comparável ao corpo do texto, que ao preço de sua não-identidade pode ser preenchido com vida: ao retrair a sua auto-reclusão, a sua exposição-ao-não-conhecido. Esta última pode se dar tanto no espaço quanto no tempo:

Los doce cuentos de este libro fueron escritos en el curso de los últimos dieciocho años. Antes de su forma actual, cinco de ellos fueron notas periodísticas y guiones de cine, y uno fue un serial de televisión. Otro lo conté hace quince años en una entrevista grabada, y el amigo a quien se lo conté lo transcribió y lo publicó, y ahora lo he vuelto a escribir a partir de esa versión. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 7)

Essa dispersão é reunida por um centro, justamente a passagem que se auto-define como um chegar a si que se extingue a si próprio. Uma lacuna que precisa se extinguir a si própria para preencher a sua função: “En poco

¹⁰ Este acréscimo não deve ser confundido com o potencial crítico dos “elementos añandidos” nos romances de Vargas Llosa dos anos 60 (cf. PENZKOFER, 1995: 66). Nesse contexto, poderíamos dizer que a virada que se deu na estética da Europa ocidental da utopia da sociedade para a utopia da arte aparece nas considerações poetológicas dos autores latino-americanos com um deslocamento cronológico. O utópico é transferido para o nível da forma, da composição ou da configuração.

más de un año, seis de los dieciocho temas se fueron al cesto de los papeles, y entre ellos el de mis funerales [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 11). A morte não concretizada do autor organiza a vida do corpo do texto, vigia a sua unidade na desunidade: “De modo que la escritura de los sesenta y cuatro podía ser una aventura fascinante si lograba escribirlos todos con un mismo trazo, y con una unidad interna de tono y de estilo que los hiciera inseparables en la memoria del lector” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 9). Portanto, enquanto essa reivindicação se constrói, vigia-se a desunidade na “unidade interna” através de um motivo contrário a partir de um centro imaginário. Aquilo que não é familiar já fez a sua parte, uma reconstrução da origem se torna pouco digna de credibilidade já a partir do seu anúncio:

Lo que nunca preví fue que el trabajo de prensa y de cine me cambiaría ciertas ideas sobre los cuentos, hasta el punto de que al escribirlos ahora en su forma final he tenido que cuidarme de separar con pinzas mis propias ideas de las que me aportaron los directores durante la escritura de los guiones. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 11)

No decorrer da obra se confirma que não se mantém a ilusão de uma autenticidade reconstruível, mas é o jogo entre dois motivos – a unidade na desunidade – que está em ação aqui. A busca pelo que é próprio é atrelada argumentativamente a um abandono, o que necessariamente expõe o tema a uma nova desapropriação: “*Además*, la colaboración simultánea con cinco creadores diversos me sugirió otro método para escribir los cuentos: empezaba uno cuando tenía el tiempo libre, lo abandonaba cuando me sentía cansado, o cuando surgía algún proyecto imprevisto, y luego empezaba otro” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 11 – destaques G. M.). Os dois motivos, que se entrecruzam na morte imaginária, são resumidos por um “alguém” não definido, da seguinte forma: “Un buen escritor se aprecia mejor por lo que rompe que por lo que publica” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 9). O que é próprio, portanto, se mostra como aquilo de que se abdica – o cesto de papel constitui a reconstrução. A tessitura temática das histórias, registrada nos cadernos escolares dos filhos, precisa primeiro se perder para depois ser reencontrada. Só essa contradição garante o não familiar dentro do que é próprio, garante a unidade desunida. O jogo continua de forma infinita – justamente a repetição por 18 anos: “Y así hubiera terminado su incesante peregrinaje *de ida y vuelta al cajón de la basura*, de no haber sido porque a última hora me mordió una duda final” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 11 – destaques G. M.). Mais uma vez, constrói-se a questão da autenticidade em toda a sua extensão, para se descarregar apenas aparentemente em um ato de criação: “La escritura se me hizo entonces tan fluida que a ratos me sentía escribiendo por el puro placer de narrar, que es quizás el estado humano que más se parece a la levitación”

(GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 12). A criação só consegue se manter em flutuação porque sempre se expôs à sua própria extinção: “Por fortuna, para estos doce cuentos peregrinos terminar en el cesto de los papeles debe ser como el alivio de volver a casa” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997: 13).

Reconhecemos, assim – apoiando-nos em Kristine Vanden Berghe – as duas intenções-chave constituintes, mas que se desconstroem mutuamente, no prólogo dos *Doce cuentos peregrinos*: a autora postula que “la primera interpretación del prólogo, como documento, se explica por el hecho de que el escritor lo presenta como un texto histórico que da cuenta de la génesis del libro [...]” (VANDEN BERGHE, 2009: 86). Nesse caso, o prólogo aparece como “un texto marco, documental, que promete decir la verdad y que se distingue de los textos enmarcados, los cuentos, ficticios, que se leen a partir de un pacto de verosimilitud” (VANDEN BERGHE, 2009: 86). Mas ao mesmo tempo, marcadores textuais ocultos também confundem o leitor implícito e eles

[...] hacen bascular el estatuto del texto como un “documento” que, desde una posición exterior, comenta los textos de ficción que introduce, y llaman la atención sobre la segunda naturaleza de este mismo texto, la de ser un „monumento“, una construcción literaria que invita a ser leída como otro cuento más y que está basada en un pacto de verosimilitud [...]. El prólogo desconstruye y desmiente paródicamente lo que pretende en el de la denotación, transformándose de esta manera en el cuento número trece. (VANDEN BERGHE, 2009: 86)

Parece fazer sentido que essa paratopia – termo cunhado por Maingueneau –, que deixa para trás e questiona toda produção de sentido, toda busca de verdade e toda aspiração à totalidade, também precise se expressar em um gênero equivalente adequado, para poder abarcar esteticamente a “localité paradoxale, paratopie, qui n’est pas l’absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu” (MAINGUENEAU, 2004: 52 s. apud VANDEN BERGHE, 2009: 87).

Também a interpretação de Juan Goytisolo de “Las dos orillas”, de Carlos Fuentes – a primeira narrativa dentro do romance *El Naranjo*, de 1993 – é, assim como o prólogo de García Márquez, uma tentativa desconstrutivista – e, portanto, pós-moderna – de justificar a renúncia aos grandes esboços fornecedores de identidade e a sua forma de romance dos anos 60. Aqui também se trata de um original desaparecido, e a questão-chave da narrativa ou da interpretação se ocupa com o original, que não existe. O problema da origem e, portanto, da identidade, é dissolvido, na medida em que se instala um discurso que é questionado quanto à sua origem.¹¹

¹¹ Na apresentação que se segue, trata-se da leitura interpretativa de Goytisolo para “Las dos orillas”.

No dia 12 de novembro de 1992, quando se comemoraram os 500 anos do descobrimento da América, o diretor do Instituto de Filosofia des CSIC¹² pediu que fosse integrado à publicação coletiva do Instituto um texto com a visão dos derrotados (cf. GOYTISOLO, 1995: 71). Goytisolo recebeu o manuscrito de “Las dos orillas” de Fuentes em março de 1992. Com base em seu entusiasmo, ele decidiu apresentar no curso de verão do mesmo ano em El Escorial o seu ensaio “Las dos orillas”. Lá, ficou sabendo, surpresa, que o livro ainda não tinha sido publicado e que deveria ser editado de outra forma, como volume intitulado *El naranjo o los círculos del tiempo*. Tanto o próprio Fuentes quanto Goytisolo tinham perdido o manuscrito original. “[...] el manuscrito original de *Las dos orillas* se habría perdido para siempre: ni su autor ni yo, con lamentable imprudencia y descuido, habríamos conservado una copia de él” (cf. GOYTISOLO, 1995: 86). Essa afirmação questiona a necessidade de originalidade e, com isso, também de identidade. O fato levou Goytisolo a imaginar como dali a alguns séculos a pesquisa sobre Fuentes se esforçaria em reconstruir a verdadeira história de Fuentes, apenas com base na resenha de Goytisolo: “Uno de los temas propuestos por alguno de los ponentes sería precisamente la reconstitución del original de la obra extraviada a partir de mi reseña de la misma, puesto que había en ésta suficientes elementos para inducir su contextura y trama argumental” (cf. GOYTISOLO, 1995: 86). Goytisolo descreve o esforço dos críticos de forma extremamente plástica, com um certo tom de ironia. Então, no dia da publicação da narrativa reconstruída, um estudioso por acaso encontra em um velho armário um manuscrito com o título “Las dos orillas”. A descoberta se transforma em um escândalo, pois o aparente manuscrito original é idêntico ao reconstruído. “¡el relato coincide en líneas generales con el que acaban de recomponer!” (cf. GOYTISOLO, 1995: 87) Por esse motivo, os teóricos da literatura se dividem em dois grupos: um deles acredita na originalidade, o outro vê o manuscrito como falsificação. O problema também não é resolvido nem em um congresso mundial sobre Fuentes.

Goytisolo transforma o problema do original no tema central de sua interpretação. Na medida em que coloca o texto perdido no centro, todo tipo de texto de justificativa e todo tipo de identidade são questionados. O fato de a autenticidade não ser buscada é tornado frutífero de forma positiva. Existe um texto, que bebe numa fonte, que secou. Portanto, podemos ver na interpretação de Goytisolo uma reação positiva à questão não resolvida da identidade. Sua tentativa de interpretação mostra que a desconstrução enquanto uma prática de leitura está associada ao projeto mais amplo de um questiona-

¹² Consejo Superior de Investigaciones Científicas em Madri.

mento ou de uma inquietação em relação a conceitos básicos do pensamento ocidental (cf. PROSS & WILDGRUBER, 1996: 409).

Romance vs. coletânea de contos: o texto híbrido

Se entendermos a globalização – que, como vimos, teve influência decisiva sobre as obras tardias de García Márquez, Fuentes e Vargas Llosa – como um dos impulsos para o estabelecimento da cultura pós-moderna, podemos falar, apoiados em García Canclini em *Culturas híbridas*, em uma potenciação de signos na sociedade, mas especialmente também na arte: de uma sincretização de imagem, texto e outros bens culturais e artísticos, em que diferentes estilos, códigos e linguagens (de natureza social), bem como signos e intertextos de todo tipo são adotados (cf. GARCÍA CANCLINI, 1992: 314).

Nesse âmbito difuso, em que encontrar uma autenticidade ou associações claras de identidade se tornou quase impossível, também se entende que uma forma textual que oscila entre o romance e a coletânea de contos, em que os (aparentes) textos avulsos – para falarmos aqui com Roman Jakobson – se comunicam também de forma metonímica, bem como os fingimentos de autor e narrador que se autodesconstroem, fazem com que duvidemos de uma ‘unidade’ abstrata do gênero. Esse rompimento da associação a um gênero, que de Toro mostra a partir da obra *El Naranjo* de Fuentes – obra que não pode ser „classificada nem como ensaio, nem como história ou como mera ficção” –, (DE TORO, 2003: 77) em vários sentidos pertence a uma tipologia textual híbrida, chamada assim por Canclini e também por de Toro. Nesse sentido, também se explica a dissolução temática do foco, especialmente em *Doce cuentos peregrinos*, que focaliza figuras em movimento entre a Europa e a América Latina: essa dissolução justamente não se dá apenas em nível de conteúdo, mas também em nível formal. Se, por exemplo, pensarmos na (hiper) complexidade formal do labirinto latino-americano em *Doce cuentos peregrinos*, é interessante observar em que medida ela, com essa hermetização e complexificação do gênero romance associada a uma clara fixação a um lugar, é abandonada justamente no momento em que o universo narrativo se transfere para a Europa; e, assim, formalmente se expressa no nível de narrativas muito mais fáceis de serem consumidas – que tematicamente estão unidas de modo muito mais solto, apesar de continuar havendo eixos temáticos claramente identificáveis. Com isso, a questão da identidade, e também a função de explicação do mundo – ainda tão decisiva nos romances –, passa definitivamente para o segundo plano, assim como a identidade formal do texto passa a se tornar desimportante ou (auto)irônica.

Tradução do alemão: Claudia Dornbusch

Referências bibliográficas

- BOHR, Bärbel. *Die Auseinandersetzung mit der Geschichte, Kultur und Literatur Europas im Werk von Carlos Fuentes*. Hamburg: Kovac, 1998.
- BOHRER, Karl Heinz. *Der Lauf des Freitag: Die lädierte Utopie und die Dichter – Eine Analyse*. München: Hanser, 1973.
- BORCHMEYER, Dieter. “Mythos”. In: ŽMEGAĆ, Viktor (Ed.). *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer, 1994: 292-308.
- DE TORO, Carlos Fuentes. “El Naranjo” 1994: Hybriditäts- und Translationsstrategien für einen neuen (transversalen) historischen Roman. In: DRÖSCHER, Barbara & RINCÓN, Carlos (Ed.). *Carlos Fuentes’ Welten: kritische Relektüren*. Berlin: Tranvía; Frey, 2003: 73-95.
- ETTE, Ottmar. Funktionen von Mythen und Legenden in Texten des 16. und 17. Jahrhunderts über die Neue Welt. In: KOHUT, Karl (Ed.). *Der eroberte Kontinent: Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas*. Frankfurt: Vervuert, 1991: 161-182.
- _____. *Del macrocosmos al microrrelato: Literatura y creación – nuevas perspectivas transreales*. Trad. Rosa María S. de Maihold. Guatemala: F&G Editores, 2009.
- _____. (Ed.). *Nanophilologie: Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer, 2008.
- FEBEL, Gisela. Implizite Kulturtheorie in neueren Texten von Carlos Fuentes. In: SCHARLAU, Birgit (Ed.). *Lateinamerika denken: Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr, 1994: 198-215.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1976.
- _____. (1969) *La nueva novela hispanoamericana*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1998.
- _____. (1975) *Terra Nostra*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- _____. *Valiente mundo nuevo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1990b.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. (1992). *Doce cuentos peregrinos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GOYTISOLO, Juan. “Las dos orillas de Carlos Fuentes”. In: _____. *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara, 1995: 71-91.
- ISER, Wolfgang. *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink, 1972.

- JUAN-NAVARRO, Santiago. “Entre el revisionismo histórico y la literatura de resistencia: la ambigua postmodernidad de los novelistas del boom”, *Journal of interdisciplinary Literary Studies*, v. 7, n. 2, 1995: 181-205.
- KLEINERT, Susanne. “Las verdades contradictorias als interkulturelles Problem. Essayistik und fiktionaler Kulturkritik in *La guerra del fin del mundo*”. In: SARAVIA, José Morales (Ed.). *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa: Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin*, 5-7. November 1998. Frankfurt: Vervuert, 2000: 185-210.
- LYOTARD, Jean-François. “Randbemerkungen zu den Erzählungen”. In: ENGELMANN, Peter (Ed.). *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1990: 49-53.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le Discours littéraire: paratopie et scène d’énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.
- MÜLLER, Gesine. *Die Boom-Autoren heute: García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den großen identitätsstiftenden Entwürfen*. Frankfurt: Vervuert, 2004.
- NITSCHACK, Horst. “Mario Vargas Llosa: Potencia e impotencia de la ficción frente a la realidad”. In: PAATZ, Annette & POHL, Burkhard (Ed.). *Texto social: Estudios pragmáticos sobre literatura y cine – Festschrift für Manfred Engelbert*. Berlin: Tranvía, 2002: 489-502.
- OAKLEY Lutes, Todd. *Shipwreck and deliverance: Politics, Culture and Modernity in the works of Octavio Paz, Gabriel García Márquez and Mario Vargas Llosa*. Lanham: University Press of America, 2003.
- PENZKOFER, Gerhard. “Mimesis und Intertextualität: Überlegungen zur Entwicklung des Romanwerks von Mario Vargas Llosa (*La casa verde, La tía Julia y el escribidor, Elogio de la madrastra*)”, *Iberoamericana*, v. 19, n. 2-3, 1995: 64-83.
- PROSS, Caroline & WILDGRUBER, Gerald. “Dekonstruktion”. In: ARNOLD, Heinz Ludwig & DETERING, Heinrich (Ed.). *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv, 1996: 409-429.
- SCHEERER, Thomas M. *Mario Vargas Llosa: Leben und Werk – Eine Einführung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- SCHWALB, Carlos. *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*. New York: Lang, 2001.
- VANDEN BERGHE, Kristine. “Los doce cuentos de García Márquez: ¿O Son Trece? Paratopía, parodia e intertextualidad en *Doce cuentos peregrinos*”, *Bulletin of Spanish Studies – Hispanic Studies And Researches On Spain, Portugal, And Latin America*, v. 86, n. 1, 2009: 85-98.
- VARGAS LLOSA, Mario. “El arte de la novela”. In: VARGAS LLOSA, Mario et. al. *El arte de la novela*. Medellín: Ateneo Fondo Editorial, 2000b: 9-32.
- _____. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1990c.
- _____. *El lenguaje de la pasión*. Madrid: Ed. El País, 2001.
- _____. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971b.
- _____. *La orgía perpetúa: Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

_____. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990b.

WILLIAMS, Raymond Leslie. *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*. Ciudad de México: Aguilar, 2001.

Gesine Müller é Professora Livre Docente de Filologia Românica na Universidade de Colônia. Publicações: *Die Boom-Autoren heute* (2004); *Die koloniale Karibik* (2012); *Verlag Macht Weltliteratur* (2014, org.); *Kreolisierung revisited* (2013, org. com N. Ückmann); *Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung. Schrift-Bilder und Bild-Schriften im Frankreich des 19. Jahrhunderts* (2015, org. com O. Ette).
E-mail: gesine.mueller@uni-koeln.de

Recebido em: 15/01/2016

Aprovado em: 12/2/2016