



Historia y canon literario: una pesadilla que aprendimos a repetir. *Boca do Inferno* y *Agosto* desde la vigilancia de *Respiración artificial*

História e cânone literário: um pesadelo que aprendemos a repetir. Boca do Inferno e Agosto sob a vigilância de Respiración artificial

History and Literary Canon: a nightmare we learned to repeat. Boca do Inferno and Agosto from the surveillance of Respiración artificial

Marcela Croce¹

orcid.org/0000-0001-6625-1281

marcela.croce@gmail.com

mcroce@filo.uba.ar

Recebido em: 31 jan. 2020.

Aceito em: 24 mar. 2020.

Publicado em: 30 out. 2020.

Resumen: El artículo propone una lectura contrastiva de *Boca do Inferno* de Ana Miranda y *Agosto* de Rubem Fonseca en tanto novelas históricas que acuden a un hecho del pasado para intervenir sobre el presente inmediato a través del ejercicio literario. A fin de restituir la inscripción de Brasil dentro de la literatura latinoamericana, la comparación entre ambas obras se desarrolla a partir de la apelación a *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, que lleva a cabo una práctica similar desde la historia y la literatura argentina, apelando asimismo a ciertos aspectos del género policial que son laterales en la novela de Miranda y centrales en la de Fonseca. El vínculo entre las novelas brasileñas se traza, entonces, en función de la "vigilancia epistemológica" que provee en este caso el texto argentino, la que al tiempo que controla la comparación postula un modo de participación de Brasil en el orden latinoamericano.

Palabras clave: Novela histórica. Género policial. Vigilancia epistemológica.

Resumo: O artigo propõe uma leitura contrastante de *Boca do Inferno* de Ana Miranda e *Agosto* de Rubem Fonseca como romances históricos que chegam a um fato do passado para intervir no presente imediato através do exercício literário. Para restaurar a inscrição do Brasil na literatura latino-americana, a comparação entre os dois trabalhos baseia-se no apelo à *Respiração artificial* de Ricardo Piglia, que realiza uma prática semelhante da história e da literatura argentina, apelando também a certos aspectos do género policial que são laterais no romance de Miranda e centrais no de Fonseca. A ligação entre romances brasileiros é traçada, então, com base na "vigilância epistemológica" fornecida neste caso pelo texto argentino, que, enquanto controla a comparação, postula um modo de participação do Brasil na ordem latino-americana.

Palavras-chave: Romance histórico. Género policial. Vigilância epistemológica.

Abstract: The article proposes a contrastive reading of Ana Miranda's *Boca do Inferno* and Rubem Fonseca's *Agosto* as historical novels that appeals to a fact of the past to intervene on the immediate present through the literary exercise. In order to restore the inscription of Brazil within Latin American literature, the comparison between the two works is based on the appeal to Ricardo Piglia's *Respiración artificial*, who carries out a similar practice from the history and literature of Argentina, also appealing to certain aspects of the police genre that are lateral in Miranda's novel and central in Fonseca's. The link between Brazilian novels is drawn, then, based on the "epistemological surveillance" provided in this case by the Argentine text, which, while controlling the comparison, postulates a mode of participation of Brazil in the Latin American order.

Keywords: Historical Novel. Police Genre. Epistemological Surveillance.



¹ Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, BA, Argentina.

Introducción

1989 es un año clave para la revisión del barroco como fenómeno que reclama un sitio en el canon brasileño. Dos ejercicios de escritura acuden a justificar esta modesta comprobación. Por un lado, el estrictamente literario que cumple Ana Miranda en *Boca do Inferno*, que bajo los auspicios de la novela histórica diseña como personajes ficcionales a las figuras del poeta Gregório de Matos y al obispo jesuita Antônio Vieira. Por otro lado, las formulaciones teóricas que ofrece Haroldo de Campos, entrenado en los despliegues del concretismo y lúcido conocedor de un itinerario que apela a la artillería formalista y estructuralista –algo desvaída ya para la época–, quien en *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* polemiza con los afanes sistematizadores y nacionalistas de Antonio Candido. El recurso narrativo habilita el seguimiento conjunto del poeta satírico, el misionero proclive al sermón y la ciudad de Bahia que se excede en vicios, conspiraciones y venganzas en la década de 1680 reconstruida en *Boca do Inferno*. La estrategia de la crítica –dispendiosa en tecnicismos y cuyo arraigo concretista se filtra en la pasión gráfica que abruma con mayúsculas y negritas-- habilita a Haroldo a desestabilizar el canon que estableció Candido, en el que no vaciló en eliminar todo aquello que no se integrara dócilmente a su hipótesis de base.

Ambos recursos aspiran a revisar la historia de la literatura brasileña pero admiten, a través de las referencias que declaran tanto como en función de las presuposiciones que acarrearán, un vínculo con la literatura latinoamericana. El que postula Haroldo adquiere los furores abigarrados que el barroco adquirió en la sucesión neobarroca a la que tributan Severo Sarduy, José Lezama Lima y Octavio Paz (cf. CAMPOS, 1989, p. 33, p. 65, p. 97); el de Ana Miranda opera de soslayo, más propicio a la *sierpe* que obsesionaba a Lezama Lima como movimiento sinuoso que se lanzaba a hurtar el sentido en la complejidad verbal de la metáfora gongorina (cf. LEZAMA LIMA, 2014, p. 306).

Boca do Inferno y *O sequestro do Barroco* rehabilitan a Gregório de Matos y lo arrancan de

los prejuicios que lo reducen a "manifestações literárias" (CANDIDO, 2008) que no alcanzan el estatuto de literatura sino que se reducen a esa difusa condición de 'antecedente' que apenas si encuentra justificación en el trazado de una historia que hace de la cronología la única fe verdadera. Sin embargo, el propio Candido corregirá en parte semejante desdén cuando en su ensayo "Dialética da Malandragem" (1970) recupere al poeta bahiano, recortado exclusivamente sobre su costado satírico (el mismo que escoge Miranda, aplanando en parte una producción que merodea por diversas entonaciones), entre "os precursores da comicidade 'malandra' em nossa literatura, valorizado [...] pela sátira desabusada" (*apud* CAMPOS, 1989, p. 72).

1 Narrativas de la comunidad nacional

La novela de Ana Miranda ha sido ubicada entre las "metaficciones historiográficas" (cf. HUTCHEON, 2014) que se proponen leer tanto la Historia como la Literatura (cf. ESTEVES, 2011). Si bien *Boca do Inferno* representa el estreno de la autora dentro de este sesgo, la indagación de figuras literarias prosigue en su producción. Allí se alinean *A última quimera* (1995), en la cual aborda a los poetas Augusto dos Anjos y Olavo Bilac; *Clarice* (1996), paso obligado por una autora que añade a la representatividad canónica la condición femenina en una década en que los estudios de género comenzaron a establecerse como áreas de interés en América Latina; *Dias e dias* (2002), donde se ocupa del poeta romántico Antônio Gonçalves Dias y *Semiramis* (2014), dedicada a ese nombre mayor de las letras brasileñas que es José de Alencar.

Pero, asimismo, la revisión a que son sometidos los sujetos biográficos para convertirlos en personajes de ficción implica una evaluación tanto de la colocación canónica de tales nombres como de la historia. *Boca do Inferno* está dedicada a Rubem Fonseca, maestro de la narrativa reconocido así por Miranda. Al año siguiente de la publicación de este libro, Fonseca lanza *Agosto* (1990), relato en el cual procura una reconstrucción de Rio de Janeiro en el momento en que se clausura el gobierno de Getúlio Vargas con el suicidio del presidente el 24 de agosto de 1954.

La coincidencia de ambas producciones no es fortuita: mientras *Boca do Inferno* se entrega a "un arco narrativo histórico multifacetado do Brasil colônia" (DUARTE, 2015, p. 75), *Agosto* recorre una tipología humana compleja --de predominio "malandra", precisamente-- que actúa en la capital en la década de 1950, para postular una radiografía del Brasil varguista. La novela de Miranda incorpora componentes barrocos que imponen una impregnación estilística como forma de tratamiento del tema; la de Fonseca se resiste a tales recursos, obsesionada por una fluidez más propicia a la urgencia del momento narrado y un aticismo que garantiza la concentración del lector en las minucias del argumento. Pero los dos eligen una variante del género policial para tramar el enredo: la conspiración solapada de los abusados por el poder en el caso de *Boca do Inferno*, cuyos integrantes liquidan al alcalde y reciben el ambiguo auxilio que prestan los jesuitas en su acción americana; la conspiración de segundas líneas en el caso de *Agosto*, cuyas consecuencias recaen sobre el gobernante que se percibe en una encerrona de la que solamente es posible evadirse con un disparo certero.

Fiel al método que estimo una exigencia de los estudios latinoamericanos, el del comparatismo intraamericano --cuyo rasgo más notorio es el de articular un comparatismo contrastivo, sostenido en coincidencias parciales que trasuntan diferencias productivas en lugar de homogeneidades tranquilizadoras--, postulo un tercer término para vincular las novelas de Miranda y de Fonseca, que operará a modo de control para la puesta en común de ambos libros. *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia puede ubicarse a la vez en las mallas de la novela histórica y en las previsiones de la narración policiaca. De hecho, comparte con *Boca do Inferno* la voluntad de indagar el presente mediante la estrategia de adentrarse en una época que el relato postula como remota (aunque en el caso de Piglia sea la primera mitad del siglo XIX y en el de Miranda el último cuarto del siglo XVII), a la vez que participa de una comunidad de citas con *Agosto*, comenzando por el epígrafe

que Fonseca extrae del *Ulysses* de Joyce: "A história, disse Stephen, é um pesadelo do que estou procurando acordar" (FONSECA, 2005, p. 5).

Las tres novelas se prestan a un encuentro crítico en tanto abordajes de un pasado en el que se reconoce la comunidad nacional. En el ejemplo de Piglia, mediante la apelación a la Generación del 37 que nuclea a los románticos argentinos, no ya informados por el afán independentista que correspondió a un momento previo de la historia literaria (mucho menos memorable estéticamente) sino por el antirrosismo. En el ejercicio de Fonseca, al fijarse en ese punto de desbaratamiento de la sociedad brasileña que es el mes de agosto de 1954, cuando el gobierno de Vargas resulta hostigado merced a un atentado fallido por el cual se lo responsabiliza, hasta que la autoeliminación del gobernante reacomoda bruscamente las lealtades y redefine los límites de la legalidad en la capital convulsionada. En el caso de *Boca do Inferno* la condición nacional se vuelve extemporánea y apenas logra ser restituida empeñosamente por el lugar que Gregório --a partir de la reivindicación trazada por el afán de Haroldo que continúa los de Araripe Júnior (1904) y Afrânio Peixoto (1923-1933)-- alcanza en una historia literaria de énfasis contraacadémico para Brasil, aunque hiperacadémico para una América hispánica que tuvo un Barroco deslumbrante en México, con Sor Juana Inés de la Cruz, y en Perú, con la cerrada defensa gongorina expuesta por el Lunarejo y la tentación satírica de Juan del Valle y Caviedes.

Me abstengo de extenderme en la recopilación de rasgos barrocos que promulga la novela de Miranda, no por falta de entusiasmo sino para evitar incurrir en reiteraciones de algo que ya hice cuando procuré demostrar que Brasil debe ser incluido en la historia literaria de América Latina, tanto por la relevancia que reviste y los evidentes contactos entre áreas culturales del continente como para suspender lo que estimo "el secuestro de Sor Juana" fuera del ámbito hispánico. Prefiero detenerme ahora en el modo en que se cumple en *Boca do Inferno* una reconstrucción ficcional que participa de las "metaficciones historiográficas" (cf. HUTCHEON, 2014), de la Nueva Novela Histórica

(cf. MARTINS, 2015) y de la distinción entre novela e historia que Michel de Certeau (2010) delega a la función de los nombres propios, los cuales aparecen connotados en la ficción, en tanto les asigna un recorrido de acumulación denotativa en los textos históricos. Lo mismo ocurre en la novela de Fonseca, que incluso se permite la libertad de retomar a Vargas desde la mirada de su hija Alzira en una acumulación de imágenes que van desde su ingreso a la campaña militar en 1923, la invasión del Palacio de Catete por parte de los integralistas en 1938, la recuperación del poder en 1951 hasta el presente inmediato que lo muestra como el "velho desencantado" que corona la perspectiva histórica concebida como "una estúpida sucesión de acontecimientos aleatorios" (FONSECA, 2005, p. 297).

Respiración artificial –cuyo título tan ambiguo obligó a la editorial a colocar en la tapa del libro la definición genérica "Novela" ante la eventualidad de que fuera confundido con un tratado de medicina o acaso solo de primeros auxilios--, escrito durante la dictadura militar más virulenta que registró la Argentina y publicado en 1980 por Pomaire, acudió a una estrategia de escamoteo que se reveló exitosa como recurso literario pero inútil como empresa de evitación del riesgo, ya que no logró esquivar el secuestro de los ejemplares por parte de los censores. En la novela de Piglia no hay personajes inmediatamente reconocibles, tampoco nombres propios que excedan el canon de la literatura argentina en que insiste Piglia –centralizado en Sarmiento, continuado en Borges, incomodado por Arlt, intervenido por Gombrowicz--; ni siquiera aparece una ciudad cuyos recovecos se puedan transitar, acaso previniendo cualquier invitación al merodeo persecutorio y todo convite a la censura que, no obstante, se ensañó con el libro. Apenas hay un bar que cobija a los dialogantes (situado en una ciudad de provincia cuyo nombre motivado trasunta un ansia de acuerdo: Concordia) y, eso sí, un sujeto desaparecido que desencadena el relato. El efecto siniestro que desencadena la alusión a los desaparecidos inscribe al texto de Piglia en una atmósfera ominosa, fecunda para la imaginación

perversa, en la cual prosperan los atributos de lo infernal. Prescindir de detalles sobre esa entidad escurridiza, pródiga en los horrores de la tortura y la erradicación civil, no mitiga el espanto sino que lo abre a una dimensión en la cual la palabra resulta, a la vez que irrisoria como elemento denotativo, terrorífica en su virtualidad connotativa.

También, y es lo que permite desde esta voluntad restitutiva la triangulación con los textos brasileños, existe una vocación desinhibida por rastrear la formación de una comarca cultural, la rioplatense (cf. RAMA, 1979). En sus límites inciertos, que desde la dominante de Montevideo y Buenos Aires y el rodeo de la Mesopotamia pueden extenderse al sur de Brasil con el mismo ímpetu que empleó Bernabé Rivera para tratar de anexar a Rio Grande do Sul al territorio conducido por su tío Fructuoso, se suceden situaciones propias de los relatos de Juan Carlos Onetti y se vuelve con fascinación a la guía de William Faulkner que ya aceptara el uruguayo y a la que se plegaría también Fonseca. El autor de *Mientras agonizo* aparece apenas como uno de los asistentes al Congreso Internacional de Escritores reunido en São Paulo en ese mismo 1954. En verdad, *Agosto* tributa, antes que a los rasgos del condado faulkneriano, al policial negro propio de bajos fondos de urbes multitudinarias, con su cohorte de malvivientes y su alternancia entre las estridencias céntricas de Rio y los rincones cariocas más oscuros, en la proliferante dialéctica de fachada y contrafrente de la que participan el Edificio Deauville y la Floresta de Tijuca, la Avenida Rio Branco y São Cristóvão, el Palacio de Catete y el gimnasio de Chicão, y cuya zona intermedia provee el pequeño departamento del comisario Mattos en Flamengo donde, al amparo de un tocadiscos modesto, suena la ópera que conmueve al policía.

Boca do Inferno, desde la seducción que opera otro Matos, Gregório, también se configura como relato policial, pero en su planteo no se intenta descubrir quién es el autor de un crimen ya revelado desde el comienzo sino hasta dónde llega el resentimiento de un poder analfabeto para castigar al poeta satírico y al obispo Vieira, como si las maledicciones gregorianas y los sermones

jesuíticos se confabularan en una misma falange discursiva de desafío que importa desentrañar. Si en *Agosto* el comisario debe comportarse como un detective capaz de restablecer cierto equilibrio (más que cierto orden) en la espesa sociedad carioca de mediados de los años 50, *Boca do Inferno* funciona con una lógica más propicia a la de la investigación literaria, semejante a la que despliega *Respiración artificial*. En la sagacidad de las páginas de Piglia que prodigan teoría formalista con el desenfado de una naturalidad fraguada, el narrador personifica el principio tinianoviano según el cual la "evolución literaria" corre lateralmente, no de padre a hijo sino de tío a sobrino, y asiste a la revelación del personaje de Tardewski que alucina que Hitler y Kafka se habrían conocido en Praga hacia 1910, cuando el frustrado pintor austriaco divulgó sus planes pesadillescos ante la atención atónita del joven judeo-checo que les sumó el espanto de la incertidumbre absoluta, del camino laberíntico, de la paradoja constante y del terror ineludible.

La referencia a Kafka en la novela de Piglia convoca la elaboración del horror mediante recursos puramente lingüísticos: el traidor Ossorio --que representa a Enrique Lafuente, miembro olvidado de la Generación del 37-- condensa "todos los nombres de la historia" (PIGLIA, 1993, p. 69); el polaco Tardewski, en quien resuena Gombrowicz, opera como una especie de Erich Auerbach disminuido, reducido a la pura evocación oral de una cultura en desintegración como la que procuró en el esfuerzo inconcebible de *Mimesis* (1942); *Mein Kampf* de Hitler se lee como una reversión del *Discurso del Método* de Descartes y este texto, a su vez, en tanto novela policial cuyo criminal es el *cogito* y cuyo crimen es pasional (PIGLIA, 1993, p. 189). En *Boca do Inferno* la discursividad de sátiras y sermones constituyen los monólogos forzados de personajes a quienes no se podría hacer hablar sin que estallara la isotopía estilística del relato, lo que radicaliza su condición de construcciones verbales, y es la estrategia por la cual el texto despliega un lenguaje barroco (cf. FIGUEIREDO, 2000, p. 33), aunque obtenido por cita antes que por recreación efectiva.

En *Agosto*, por su parte, la austeridad estilística insiste en fijar la atención antes en los hechos que en el modo de relatarlos, y las estrategias de invención verbal se concentran más en el autor efectivo de un documento como el testamento de Getúlio --que la novela atribuye al mayor Fitipaldi (cf. FONSECA, 2005, p. 221), derribando el mito del suicida reflexivo que deja a su país una lección ética para privilegiar el manejo político de la ocasión-- que en los modos de expresión de los grupos sociales retratados. La lente con la cual el narrador ausculta la sociedad carioca de mediados de los años 50 se presta a las "perspectivas curiosas" (cf. BALTRUSAITIS, 1977) de la anamorfosis que el barroco exacerbó y que Miranda apenas si reduce a aspectos laterales de los personajes, cuando ofrece un muestrario deformado bajo cuyo sesgo inquietante medra la conspiración: corcovados, contrahechos, mutilados, lisiados, una Corte de los Milagros tropical que complementa desde la asimetría física las transgresiones morales que campean en la capital bahiana y que Gregório tuvo la osadía de plasmar en sátiras cuya inclemencia es tanto una vocación personal como un modo de participación en las lindes del barroco americano. No otra es la "musa del hampa" (FLORES, 2014, p. 9) que incitó a Sor Juana a componer jácaras y a castigar con su verbalidad exacerbada pero precisa las recaídas de sus contemporáneos.

En *Boca do Inferno*, la deformación más extrema radica en la ciudad misma que, con límites definidos por iglesias y monasterios --excepto en la zona este, de urbanidad decreciente--, "parecía ser a imagen do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoar o Inferno" (MIRANDA, 2008, p. 8). La codicia y la envidia medran en una población proclive a la deshonestidad y cuyo panorama resulta ilustrado por borrachos y prostitutas que anticipan a los bicheiros, doteiros y griteiros que se esparcen en los suburbios cariocas perfilados en *Agosto*. Pero mientras Bahia es una ciudad letrada (cf. RAMA, 1984) donde la práctica que convoca a los protagonistas es la escritura (cf. ESTEVES, 2011) -- junto a Gregório y Vieira aparece Bernardo Ravasco,

cuyos papeles secretos contienen denuncias de los actos de los poderosos-- , Rio de Janeiro es una urbe en la cual la condición escrituraria se restringe a la manipulación periodística que cumple Carlos Lacerda desde la *Tribuna da Imprensa* de su propiedad y al fraude "patriótico" orquestado por el mayor Fitipaldi con la carta-testamento.

La policía, por su parte, renuncia a la letra para incurrir en el prejuicio con infulas científicas. La criminología positivista, lombrosiana, participa de una narración policial que, al tiempo que suma irregularidades al género, trasunta la experiencia de Fonseca como comisario y enlaza con las disquisiciones que entre fines del siglo XIX y comienzos del XX abrumaron el enfoque sobre el delito en Brasil en las obras de Raimundo Nina Rodrigues y Francisco José de Oliveira Viana. Solo que en lugar de las referencias italianas encabezadas por Cesare Lombroso y secundadas por Enrico Ferri y Raffaele Garofalo, Fonseca se inclina en *Agosto* por los nombres de Bertillon, Kraepeler y Kretschmer, aunque la rigidez craneológica se mantiene inmutable: "cara trapezoidal, perfil ortognático, parietales desviados, cráneo en quilla" (FONSECA, 2005, p. 35).

Reacia a la ciudad letrada bahiana que prolifera en nombres religiosos y convierte los edificios eclesiásticos en mojones territoriales, la ciudad modernizada que es Rio de Janeiro en su función de capital populosa abunda en nombres propios provenientes de la historia (Rio Branco) y promueve recorridos acelerados por las avenidas Copacabana y Beira Mar. Y así como el libro sobre Gregório y Vieira acude a rasgos barrocos para su construcción, el texto que revisa el que acaso sea el hecho más significativo de la historia brasileña del siglo XX se pliega a ciertos principios del realismo decimonónico en el afán de coordinar la novela histórica con el policial. De modo que cuando el comisario escucha por la radio las noticias sobre el atentado de la calle Tonelero contra Lacerda, que se cobra la vida del Mayor Vaz, su máxima preocupación es la reunión con Alice, como cuando Frédéric --protagonista de *La educación sentimental* de Flaubert-- se desinteresa de la revolución de 1848 y deplora

que la conmoción urbana que desencadena le impida reunirse con su amante en pleno centro de París. Ese rasgo realista se manifiesta en la novela de Piglia como axioma sobre la historia cuando Marcelo Maggi, profesor de Historia Argentina en el Colegio Nacional (una declaración enfática sobre la revisión que cumple el libro), se pregunta "¿cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente [...], si no supiéramos que se trata de un presente histórico?" (PIGLIA, 1993, p. 184).

Un último punto que quisiera considerar en estos libros publicados en los diez años que van de 1980 a 1990 es el fetichismo de los cuerpos que apuntala tales visitaciones de la historia. En *Boca do Inferno*, el sucedáneo de Corte de los Milagros que determinan el manco Braço de Prata, el tuerto João da Madre de Dios, el corcovado Luís Bonicho y la asimétrica Maria Berco convierte en despliegue de limitaciones físicas lo que en *Agosto* se reduce al cadáver de Getúlio que Mattos necesita contemplar, como si a partir de tales reliquias fuera posible comprender el momento histórico. No sorprende entonces que, al cabo del sepelio, se desencadene una serie de incidentes tanto en la Avenida Marechal Câmara, frente al Ministerio de Transporte, como en la Avenida Wilson, ante la embajada de los Estados Unidos, previo al paso por el edificio de la Standard Oil (FONSECA, 2005, p. 328-329). En Piglia puede adivinarse que el cuerpo ominoso que sobrevuela la historia es el de Eva Perón, reconocible incluso cuando sus rasgos se adjudiquen a la hija del senador, que se imponía desde el ataúd como "una muñeca de porcelana, cubierta de tules y flores de azahar" (PIGLIA, 1993, p. 20).

Conclusión

El cuerpo como síntesis histórica reviste una función similar a la que Rama atribuía al balcón en las ciudades latinoamericanas en trance de modernización: se trata de un espacio de relativa protección que funciona a la vez como reducto recoleto para preservar del vértigo y el furor de la calle y como palco desde el cual es posible observar con cierta distancia la escena que transcurre ante la vista (cf. RAMA, 1985). En

el balcón se asiste a la formulación puramente arquitectónica de una categoría que Silviano Santiago (2012) complejizó para otorgar a América Latina un instrumento teórico-crítico como los que siempre estamos reclamando en la condición dependiente que nos abrumba: la del "entrelugar". En este esforzado ejercicio de la comparación que procuré sostener –esforzado menos por la energía que demanda cumplirlo que por la que requiere instalarlo en los estudios latinoamericanos--, en este parangón entre textos que convocan a la historia y a la literatura para una empresa de desafío y un propósito de afirmación, el "entrelugar" es un principio operativo que permite despertar de la pesadilla y suspender la repetición de una historia que, en su circularidad malsana, amenaza con suprimir la decisión de los sujetos.

El control que *Respiración artificial* habilita sobre el paralelo entre *Boca do Inferno* y *Agosto* no es, pese a la recaída de las tres novelas en algunos aspectos del género policial, de corte policiaco: se trata de una vigilancia epistemológica que clama por un método propio y propicio para los estudios latinoamericanos, que no pueden desarrollarse copiando propuestas externas y que no ameritan el gentilicio mientras no logren incluir a Brasil. Santiago ofrece un resquicio por el cual ampliar a dimensión continental lo que todavía sigo manteniendo aquí en el marco sudamericano. En la comarca en la que aspiro a que nos reconozcamos –y de cuyo pasado nefasto, en que se alinean con un siglo de distancia entre sí la Guerra de la Triple Alianza y el Plan Cóndor, no corresponde desprenderse sino ejercer la denuncia y negarse a su repetición-- vale la pena comenzar a tramar lo que debería ser un método que nos exima de imposiciones metropolitanas y de la fatuidad de las modas. Someter a escrutinio el canon literario y la historia ominosa compuesta de deportaciones, suicidios y desaparición forzada, como muestran *Boca do Inferno*, *Agosto* y *Respiración artificial*, es una señal auspiciosa para que el horror del pasado y la inquietud del presente encuentren un lenguaje con vistas a la comunidad imaginada ya no nacional sino supranacional.

Referências

- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphic Art*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n° 8, p. 67-89. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi8p67-89>
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CERTEAU, Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- CROCE, Marcela. *La seducción de lo diverso*. Literatura latinoamericana comparada. Buenos Aires: Interzona, 2015.
- DUARTE, Bruno Marques. A ficcionalização dos escritores Gregório de Matos e padre Antônio Vieira em *Boca do Inferno* de Ana Miranda. *Revista de Letras*, v. 17, n. 21, p. 65-76, jul-dez. 2015. <https://doi.org/10.3895/rlv17n21.3210>
- ESTEVEZ, Antônio. Ana Miranda y la lectura de la historia literaria brasileña. *Gamma*, Buenos Aires, v. 22, n. 48, p. 10-31, 2011.
- FIGUEIREDO, Roseana Nunes Bacarat de Souza. *Boca do Inferno: reavendo a história*. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, São Paulo, v. 20, n. 26, p. 29-36, 2000. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.20.26.29-36>
- FLORES, Enrique. *Sor Juana chamana*. México: UNAM, 2014.
- FONSECA, Ludimilla Carvalho; GOMES, Maria Raimunda. *Boca do Inferno: os procedimentos da intertextualidade e da metaficção historiográfica*. *Litterata. Revista do Centro de Estudos Hélio Simões*, v. 1, n. 1, p. 11-42, 2011.
- FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: 'el pasatiempo del tiempo pasado'. In: HUTCHEON, Linda. *Una poética del posmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo, 2014. p. 195-222.
- LEZAMA LIMA, José. *Ensayos barrocos*. Imagen y figuras de América Latina. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- MARTINS, Denis Pereira. *Boca do Inferno*. Literatura x História: uma interpretação do processo de criação de Ana Miranda. *Relegens Thréskeia. Estudos e pesquisas em religião*, v. 4, n. 2, p. 168-179, 2015. <https://doi.org/10.5380/rt.v4i2.43550>
- MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- RAMA, Ángel. *Aportación original de una comarca del Tercer Mundo*. Latinoamérica. México: UNAM, 1979.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1984.

RAMA, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1986.

SANTIAGO, Silviano. *Una literatura en los trópicos*. Concepción: Escaparate, 2012.

Marcela Croce

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, en cuya Facultad de Filosofía y Letras se desempeña como profesora asociada regular y docente de posgrado, además de dirigir proyectos de investigación acreditados. El último de ellos es el que corresponde a la Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña, que produjo seis volúmenes publicados entre 2016 y 2019. Es colaboradora habitual y miembro del consejo académico de revistas internacionales, además de autora de una veintena de libros, los últimos de los cuales son *La seducción de lo diverso* (2015) y *Latinoamérica, ese esquivo objeto de la teoría* (2018). Dirección: 25 de Mayo 221 – 5to piso (C 1002 ABE), CABA.

Dirección

Marcela Croce

Universidad de Buenos Aires

Viamonte 430, C1053

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina