JULIANA BEVILACQUA MAIOLI

O EMBATE CRÍTICO ENTRE MARIO VARGAS LLOSA E ANTONIO CORNEJO POLAR: leituras de José María Arguedas e do indigenismo peruano

ASSIS
2014

JULIANA BEVILACQUA MAIOLI

O EMBATE CRÍTICO ENTRE MARIO VARGAS LLOSA E ANTONIO CORNEJO POLAR: leituras de José María Arguedas e do indigenismo peruano

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves

ASSIS
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

M227e

Maioli, Juliana Bevilacqua
O embate crítico entre Mario Vargas Llosa e Antonio Cornejo Polar: leituras de José María Arguedas e do indigenismo peruano / Juliana Bevilacqua Maioli.- Assis, 2014
179 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves

1. Crítica. 2. Literatura latino-americana - História e crítica. 3. Identidade. 4. Cornejo Polar, Antonio, 1936 - 1997. 5.Vargas Llosa, Mario, 1936- 6. Arguedas, José María, 1911-1969. I. Título.

CDD 860.9
pe863

JULIANA BEVILACQUA MAIOLI

O EMBATE CRÍTICO ENTRE MARIO VARGAS LLOSA E ANTONIO CORNEJO POLAR: leituras de José María Arguedas e do indigenismo peruano

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____
Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves
Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP

2º Examinador: _____

3º Examinador: _____

4º Examinador: _____

5º Examinador: _____

Assis, ___ de _____ de 2014.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – campus de Assis-SP.

Ao Professor Dr. Antonio Roberto Esteves, meu orientador, que, com paciência e disposição, concedeu-me todo o amparo necessário ao longo dessa pesquisa.

Às Professoras Dra. Heloisa Costa Milton e Dra. Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari que, participando da banca do exame de qualificação, realizaram uma criteriosa leitura do meu trabalho, contribuindo de forma precisa para o amadurecimento de minhas reflexões teóricas.

Aos colegas do Departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) pela torcida, pela compreensão e pelo apoio.

Aos meus pais, Gerson e Maria das Dores, que, mesmo nos momentos mais difíceis, lutaram para que eu chegasse a esse momento.

A todos os meus familiares (minha irmã Raquel, meus avós, tios, tias e primos), pelo estímulo e pela confiança em mim depositada, ajudando-me a suportar com mais serenidade os altos e baixos desse processo.

Aos amigos Junior Lopes, Rosemira Mendes de Souza, Marcela Verônica da Silva, Maria Júlia Bertoluci e Carina Maschio de Oliveira Talon por compartilharem as minhas angústias e as alegrias, pelas conversas e, também, pelas críticas construtivas.

Ao meu namorado Islândio que, aceitando pacientemente minha ausência, nunca deixou de me motivar e de me apoiar nessa empreitada.

MAIOLI, Juliana Bevilacqua. **O embate crítico entre Mario Vargas Llosa e Antonio Cornejo Polar:** leituras de José María Arguedas e do indigenismo peruano. 2014. 179 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2014.

RESUMO

O presente trabalho busca observar como dois intelectuais contemporâneos, Mario Vargas Llosa (1936-) e Antonio Cornejo Polar (1936-1997), leem a identidade cultural do homem peruano e, por extensão, latino-americano, baseados nas narrativas de José María Arguedas (1911-1969). Ao cotejar os fundamentos teóricos que condicionam as leituras por eles desenvolvidas, percebe-se uma notável divergência entre o discurso de ambos, fato que tem servido de base para justificar o suposto antagonismo de suas ideias. De um lado, o escritor Vargas Llosa considera que o romance arguediano nega a realidade a que faz referência, uma vez que a imagem do homem andino por ele representada parece plasmar mais os fantasmas e as obsessões do próprio Arguedas do que a identidade cultural conformada no Peru em fins do século XX. Por outro lado, Cornejo Polar, ao investigar a obra arguediana em função das relações que esta estabelece com o contexto heterogêneo e conflituoso em que foi produzida, reitera que o sujeito nela retratado expressa plasticamente, tanto em sua subjetividade quanto em seu discurso, as mesmas oscilações, ambiguidades e contradições do meio em que está inserido. Assim, valendo-se do confronto entre as duas abordagens teóricas, esse trabalho defende que, por detrás das discrepâncias ideológicas que determinam a análise de cada um dos críticos, há uma correspondência que os aproxima. É, pois, com base nos pontos de contato verificados entre ambas as leituras críticas que objetiva-se descontruir a ideia da suposta oposição entre Cornejo Polar e Vargas Llosa, a fim de confirmar a complementaridade de seus estudos, os quais contribuem de maneira contundente para iluminar os diferentes níveis do multifacetado universo fictício de Arguedas.

Palavras-chave: Crítica literária latino-americana; Antonio Cornejo Polar; Mario Vargas Llosa; José María Arguedas; Indigenismo.

MAIOLI, Juliana Bevilacqua. **El embate crítico entre Mario Vargas Llosa y Antonio Cornejo Polar:** lecturas de José María Arguedas y del indigenismo peruano. 2014. 179 f. Tesis (Doctorado en Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2014.

RESUMEN

El presente trabajo busca observar como dos intelectuales contemporáneos, Mario Vargas Llosa (1936-) y Antonio Cornejo Polar (1936-1997), leen la identidad cultural del hombre peruano, y por extensión, latinoamericano, a partir de las narrativas de José María Arguedas (1911-1969). Si nos fijamos en los fundamentos teóricos que condicionan las lecturas desarrolladas por los críticos, es posible advertir una notable divergencia entre ambos, hecho que ha servido de base para justificar el supuesto antagonismo de sus ideas. De un lado, Vargas Llosa considera que la novela arguediana niega la realidad a que se refiere, por lo que la imagen del hombre andino en ella representada semeja plasmar más los fantasmas y las obsesiones del mismo Arguedas que la identidad cultural conformada en el Perú en fines del siglo XX. Por otro lado, Cornejo Polar, al investigar la obra arguediana en función de las relaciones que la esa establece con el contexto heterogéneo y conflictivo en que ha sido producida, reitera que el sujeto en ella retratado, expresa plásticamente, tanto en su subjetividad como en su discurso, las mismas oscilaciones, ambigüedades y contradicciones de su entorno. Así, partiendo del confronto entre los dos abordajes teóricos, ese trabajo defiende que, por detrás de las discrepancias ideológicas que determinan el análisis de cada uno de los críticos, hay una correspondencia que les acerca. Es, pues, basándonos en los puntos de contacto verificados entre ambas las lecturas críticas que objetivamos desconstruir la supuesta oposición entre Cornejo Polar y Vargas Llosa, para confirmar la complementariedad de sus estudios, los cuales, contribuyen de manera contundente para iluminar los diferentes niveles del multifacético universo ficticio de Arguedas.

Palabras-clave: Crítica literaria latinoamericana; Antonio Cornejo Polar; Mario Vargas Llosa; José María Arguedas; Indigenismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 07

1 O INGRESSO DE CORNEJO POLAR NOS UNIVERSOS NARRATIVOS DE ARGUEDAS 23

1.1 Um Possível Sentido às Contradições da Obra Arguediana 23

1.2 De Arguedas ao Conceito Heterogeneidade: "reescrevendo" a imagem do homem andino 43

2 A INVENÇÃO DE UMA REALIDADE: JOSÉ MARÍA ARGUEDAS SOB O PRISMA DE MARIO VARGAS LLOSA 72

2.1 Vargas Llosa e Arguedas: elementos para a teoria de um deicida 72

2.2 Utopia Arcaica e Homem Peruano: as verdades das mentiras da ficção arguediana 95

3 DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS: AS LEITURAS CRÍTICAS DE CORNEJO POLAR E VARGAS LLOSA SOBRE ARGUEDAS 118

3.1 Entre a Tradição e a Tradução Cultural: a literatura arguediana na abordagem crítica de Cornejo Polar e Vargas Llosa 118

3.2 Rumo às Convergências: o local do (des)encontro entre as leituras críticas de Cornejo Polar e Vargas Llosa 137

CONSIDERAÇÕES FINAIS 169

REFERÊNCIAS 173

INTRODUÇÃO

No artigo *Literatura de fundação*, Octavio Paz (1972) afirma que a literatura latino-americana é uma "empresa da imaginação", por meio da qual os escritores se propõem a inventar a própria realidade. Filha da contrarreforma e da monarquia universal, a América Latina é fruto de uma criação europeia premeditada: "na Europa a realidade precedeu o nome. América, pelo contrário, começou por ser uma ideia" (PAZ, 1972, p. 127). O nome que lhe foi imposto condena o continente americano a ser um mundo novo, "terra de eleição do futuro: antes de ser, a América já sabia como iria ser" (PAZ, 1972, p. 127). Essas considerações de Paz aludem a uma empresa que tem acompanhado a trajetória do intelectual latino-americano, desde a era colonial, isto é, a procura da sua identidade.

Para o filósofo mexicano Leopoldo Zea (1982), a questão identitária é o fator que possibilita a América Latina viajar constantemente "em busca de si mesma". Segundo Irlemar Chiampi (1980), essa sondagem pode ser lida como o "motor do pensamento americanista". No caso específico do Peru, a problemática indígena sempre balizou as discussões sobre a identidade nacional, além de associar a essa investigação temas políticos, econômicos, não restringindo-a somente ao campo cultural. A esse respeito, vale salientar a importância do pensamento de Gonzalez Prada que, em 1888, enuncia seu discurso intitulado *Politeama*, incitando questionamentos acerca dos motivos que teriam levado o Peru a ser derrotado pelo Chile na Guerra do Pacífico (1879-1883).

Enfrentando os hispanistas, membros da chamada geração de 900, entre eles José de la Riva Agüero (1885-1944), Víctor Andrés Belaúnde (1883-1966) e Ventura García Calderón (1886-1959), Gonzalez Prada, em fins do século XIX, promulga a formulação de um projeto nacional que, centrado na revalorização da tradição andina, visava à construção de uma nova realidade peruana. Sendo o Peru composto, em sua maioria, por povos de ascendência indígena, Gonzalez Prada não concebia a ideia de mudança social sem a incorporação dos aspectos culturais autóctones à identidade do país.

As críticas de Gonzalez Prada dirigidas às posturas novecentistas, sobretudo em relação ao problema da fragmentação do país e a, consequente, necessidade de "integração" nacional, servem de base para a posterior emergência das agendas político-econômicas e socioculturais que, ao longo das três primeiras décadas do século XX, são fundamentais para sustentar os debates em torno da articulação entre a temática andina e o problema da identidade peruana. É, pois, em meio a "crise" social vivenciada pelo Peru nesse momento

histórico[1] que surgem as principais vozes de uma modalidade do indigenismo, cujas ideias convencionadas nos anos 20 e 30, alcançam ressonância até nas diferentes esferas do pensamento contemporâneo.

Debatido também como prática política, o movimento indigenista se instaura como um "programa a desenvolver, requisitório a favor dos direitos humanos, estética da denúncia e como questão étnica e identitária" (CARRIZO, 2010, p. 207), seja da nação em sua totalidade seja de um grupo, étnico ou social. No que tange ao indigenismo dos anos 20 e 30, Silvina Carrizo assinala que esse:

> Tem sido sempre uma demanda levantada a partir de vozes não indígenas, vozes brancas, crioulas ou mestiças, vozes dos setores de dominação (coloniais ou nacionais) ou das classes médias emergentes, o que por outro lado, faz ressaltar na sua enunciação, a distância perante os mundos étnicos e culturais. Essa forma de indigenismo, também compartilha a vontade de revelar o desconhecido para leitores distantes, e a sua posição conflitiva na inserção de dois universos diferentes. (CARRIZO, 2010, p. 209)

O distanciamento que marca o lugar da enunciação do discurso indigenista em relação ao seu referente é um dos pontos que caracteriza o seu aspecto heteróclito, segundo observa Cornejo Polar (1982), e, logo, a sua dimensão intercultural. Limitada à sua "exterioridade", cabe ao indigenismo assumir o interesse do "outro" socialmente marginalizado, o índio, para, a partir disso, divulgar sua cultura, ao mesmo tempo que reclama os seus interesses.

Conforme indica Silvina Carrizo (2010), essa vertente indigenista emerge paralelamente ao surgimento da Revista *Amauta* (1926-1930), "revista mensal de doutrina, literatura, arte, polêmica", fundada e dirigida por José Carlos Mariátegui (1895-1930), um dos maiores expoentes dessa geração. Nos artigos nela publicados, é possível observar que, pela primeira vez, a problemática indígena é vinculada à questão da propriedade de terra, de modo que o latifúndio passa a ser encarado como a raiz dos males que propiciam o estado de servidão do campesinato e a subsequente exclusão da maioria da população indígena. A revista, portanto, contribui, no intuito de assentar as bases "tanto das reivindicações econômicas e políticas da sociedade quanto dos caminhos culturais e artísticos das forças progressistas" (CARRIZO, 2010, p. 209). Logo, *Amauta* inscreve-se na realidade do país como ponto de interseção, no qual se processa o encontro de distintas orientações ideológicas

---

[1] Como afirma Cornejo Polar (1982, p. 94), trata-se de um momento histórico bastante conflituoso, marcado por alguns acontecimentos importantes, tal como a crise da hegemonia civilista (1919), o governo de Leguía (1919-1930) e a substituição por ditaduras fascitoides (1930-1939), os quais constituem a superfície política de um complexo processo econômico e social, caraterizado pela rápida modernização capitalista sob o império dos Estados Unidos e pelo consequente aguçamento de classes. Acredita-se, portanto, que aquele período se configura como uma autêntica "situação revolucionária".

e artísticas, bem como de diferentes interesses advindos de vários campos do saber a respeito das novas propostas.

É válido ressaltar que as operações políticas e estéticas envolvidas na base dos pressupostos indigenistas, ao exprimirem o desejo de conhecer o "Peru real", de entender o fracasso político-econômico experimentado pelo país, e de repensar o conceito de nação, promovem também a inserção do indigenismo nos debates sobre a modernização. Sobre esse aspecto, Carrizo constata que:

> Entre os alvos e as metas desse movimento, interessa observar que, além do significado histórico, enquanto movimento político e social de massas, conformou-se uma proposta e luta no campo simbólico dos discursos, em que se propunham a combater os estereótipos hispanistas. O debate se desdobraria em intrincadas discussões em torno do positivismo, do pensamento racial e da tradição colonial para gerar, a partir dali, uma autoconsciência nacional em que postulavam figuras mestiços-indígenas, como sintoma dos novos grupos sociais em ascensão, em luta contra o poder dominante e a cultura hegemônica. (CARRIZO, 2010, p. 210)

Embora se constitua como um movimento heterogêneo, o aspecto antioligárquico e a sua disposição em combater os estereótipos hispanistas constituem uma base comum compartilhada pelos distintos desdobramentos do indigenismo. Assim, pode-se observar que Mariátegui e o grupo *Amauta* debatem o problema da realidade peruana desde a perspectiva do marxismo, por meio do qual tecem uma crítica dirigida ao sistema econômico do país, atacando incisivamente a sua estrutura latifundiária. Já Luis E. Valcárcel, seguindo princípios distintos de Mariátegui, transfere o centro da problemática do Peru do âmbito das questões econômicas para a esfera da cultura. No ensaio *Tempestad en los Andes*, de 1927, assumindo uma inclinação mítica, Valcárcel propõe a reivindicação e o renascimento da cultura incaica, a qual estaria prestes a despertar do profundo letargo a que estava submetida por mais de três séculos, para enfim reestabelecer, no espaço peruano, a ordem cultural indígena.

Distanciando-se de ambos os ensaístas, Uriel García introduz uma teoria sobre o novo índio que parece instaurar uma etapa inédita ao movimento, isto é o neo-indigenismo. Em *El nuevo índio*, publicado em 1930, García formula a concepção de mestiçagem[2] integradora como origem da capacidade universalizante da experiência americana e, ao mesmo tempo,

---

[2] Vale lembrar que a noção de mestiçagem é fundamentalmente histórica, pois, seu sentido é estabelecido e atualizado sempre de acordo com determinadas circunstâncias socioculturais e em função do local de enunciação de cada sujeito que o elabora. Como aponta Silvina Carrizo (2010, p. 261), "trata-se de um conceito que emerge do choque com o diferente e se estabelece a partir da biologia, alargando-se na sociedade através de artimanhas discursivas e práticas políticas e, por sua vez, atinge seu clímax ao ser proclamado como categoria identitária de uma nação ou de um continente". Ao longo do trabalho, verificaremos como Cornejo Polar e Vargas Llosa, ao refletirem sobre a identidade cultural peruana tal como é representada pela obra de Arguedas, interpretam e dialogam com essa concepção.

como rejeição à tentadora volta ao passado. Ao explicar a persistência da cultura indígena na contemporaneidade, García prescinde dos argumentos de ordem revolucionária, social e cultural. Seus princípios são sustentados desde uma perspectiva estritamente moral ou espiritualista, a qual é entendida por Vargas Llosa (1996, p. 74) em termos do "andinismo". Valendo-se dessa concepção, García desenvolve uma ideia telúrica sobre a identidade do índio, afirmando assim que, sua cultura não é transmitida por laços consanguíneos e nem imposta pelo passado histórico, mas é determinada pela paisagem dos Andes que, por sua beleza e, também, hostilidades, exerceu influência central na vida americana.

De acordo com essa linha de pensamento, o "ser indígena" não deve ser reconhecido como um grupo étnico, mas sim como uma "entidade moral", de modo que o conjunto de práticas sociais e culturais andinas pode ser assimilado por qualquer indivíduo que se sinta atraído pelas particularidades do ambiente serrano. Como enfatiza Carrizo (2010, p. 221), as ideias postuladas por García constituem o terreno fértil da literatura transculturadora a que faria referência Ángel Rama (2008) décadas depois, e na qual José María Arguedas se revela como um dos principais representantes.

Constata-se, assim, que o indigenismo é um dos componentes essenciais da produção artística, ideológica e científica que reflete e estimula as turbulências sociais de um momento histórico bastante conflituoso, em que se chegou a vislumbrar a eminência da revolução transformadora da sociedade peruana. Entretanto, será a partir dos anos 50 que a modernização irá instaurar mudanças drásticas na base sociocultural do país, marcando o início da ruptura de uma ordem tradicional paternalista e oligárquica.

Segundo Nelson Manrique (1995), em *Historia de la República*, esse é o período da história do Peru em que se teve início uma violenta onda de levantes camponeses que deveria prosseguir até meados de 60. É interessante notar que o desenvolvimento do mercado interno, a crescente incorporação do campesinato nos circuitos monetários, o desenvolvimento dos meios de comunicação e as redefinições da relação entre o campo e a cidade são fatores que, segundo o sociólogo (MANRIQUE, 1995, p. 252), favoreceram a extensão das rebeliões organizadas pelos trabalhadores rurais que lutavam por reformas no sistema agrário peruano.

A decadência dos latifúndios da zona andina e, em contrapartida, a execução de políticas de benefícios às camadas urbanas durante o governo de Odría (1948-1956), são motivos fulcrais que condicionam os fluxos migratórios no Peru. Para Cornejo Polar (2000h, p. 299), a migração é um dos principais fenômenos que caracterizou o processo de modernização do país. Isso porque constata que o deslocamento de um grande contingente indígena das serras para a costa levou, em cinco décadas, a população urbana no país a subir de 35,4% para 69,9%. Assim,

durante a gestão de Odría, estabeleceram-se 30 “barriadas” (assentamentos humanos) em Lima, com uma população de mais de 200.000 novos migrantes.

A repentina explosão demográfica na região costeira, resultando no surgimento de novos conglomerados humanos às margens de Lima, somada à incapacidade das medidas adotadas por Odría para assimilar economicamente a população migrante, a qual tendeu a envolver-se em atividades informais de sobrevivência (VARGAS LLOSA, 1996, p. 332), contribuiu para a configuração de um novo cenário sociocultural limenho que passa a ser dominado por aspectos da cultura andina. Como aponta Alberto Escobar (1984, p. 34), a “tempestade” anunciada anos antes por Valcárcel parecia ter se concretizado.

As transformações operadas pela dinâmica da modernização processadas no Peru, a partir dos anos 50, sobretudo aquelas engendradas pelo fenômeno migratório, interno e externo, empreenderam o redimensionamento das fronteiras que distinguiam os universos culturais antagônicos existentes no território peruano, ou seja, o hispânico e o indígena, promovendo assim a própria reconfiguração identitária da cultura peruana. Tais mudanças, somadas aos efeitos da globalização e aos eventos internacionais ocorridos naquele período, seguindo as proposições de Stuart Hall (2001), condicionam o deslocamento das paisagens de classe, gênero, etnia e nacionalidade, fragmentando ainda mais os processos centrais de significação da cultura peruana. Logo, trata-se de uma mobilidade que, além impor reajustes no plano social, econômico e político, desestabiliza o próprio conceito de identidade cultural, não apenas do país, mas do próprio “homem peruano”.

Em razão dos impasses levantados pelas novas circunstâncias socioculturais e político-econômicas peruanas, e latino-americanas, as diferentes áreas do conhecimento também serão obrigadas a revisar e a redefinir seus estatutos epistemológico e teórico, com o fim de conferir legitimidade às suas práxis discursivas (MARTÍNEZ, 1995, p. 660). Assim, nota-se que a modernização das sociedades latino-americanas interferiu diretamente na esfera do pensamento intelectual do continente.

Em relação à literatura propriamente dita, é importante mencionar a eclosão do *boom* literário, na década de 60, o que vem para reforçar a necessidade de uma revisão dos conceitos e instrumentos hermenêuticos até então norteadores do trabalho artístico e do exercício crítico. Nesse momento, é possível observar o auge do romance hispano-americano, o qual, além de ser submetido a um processo de renovação formal, também ganha projeção no panorama internacional. Para Emir Rodriguez Monegal (1971, p. 502-503), o *boom* deve ser compreendido não apenas como um mero fenômeno editorial, pois esse também constitui um evento que conduz à maturidade da literatura latino-americana. Assim, Rodríguez Monegal,

enfatiza a contribuição do *boom* para o fim da marginalização das narrativas produzidas na América Latina, uma vez que permite que essas se instalem, paulatinamente, no "centro" das letras daquele período[3].

O experimentalismo e o caráter revolucionário da linguagem dos romances publicados na época do *boom* refletem as constatações de Saúl Sosnowski (1995, p. 395), para quem "diante de práticas e utopias revolucionárias, foi inevitável uma alta e explícita ideologização do campo literário". Configurou-se, portanto um cenário propício que conduziu muitos escritores a reiterarem a crença no poder transformador da literatura. É, pois, em meio a esse contexto literário que, cronologicamente, se inscrevem as narrativas de José María Arguedas (1911-1969), as quais não deixam de incorporar em sua estrutura tanto o diálogo com as tendências indigenistas das três primeiras décadas do século XX, no qual começou a escrever, quanto as demandas literárias que resultaram no *boom*.

Situando-se de maneira incômoda entre os limites das ciências sociais e da literatura, a obra de Arguedas se desenvolve a partir de tensões que deixam transparecer a própria crise do campo intelectual dos anos 50 e 60 (PORTUGAL, 2011, p. 35), e, além disso, solicita às vertentes críticas dos anos posteriores, a formulação de estratégias de leituras alternativas que, distanciando-se das propostas estético-literárias importadas dos Estados Unidos ou da Europa, busquem captar o sentido expresso em sua linguagem artística com base na relação que essa estabelece com as particularidades do contexto sociocultural em que é produzida. É provável que esta consideração explique as razões pelas quais o romance arguediano *Todas las sangres*, de 1964, mostrando-se insubordinado às noções do estruturalismo, em voga nos anos 60, tenha sido excluído do cânon literário latino-americano definido nas "primeiras horas do *boom*" (PORTUGAL, 2011, p. 117).

Contudo, nas três últimas décadas do século XX, a obra de Arguedas converte-se em alvo de diversas e controvertidas interpretações sobre os elementos políticos, sociais, culturais e artísticos por ela transfigurados. Apesar das divergências que suscita no meio acadêmico, há

---

[3] A propósito, Adriane Vidal Costa assinala alguns dados que expressam tal proposição. Em 1961, Borges recebeu o Prêmio Formentor, outorgado pelo Congresso Internacional de Editores. Na Espanha, ao longo da década de 1960, o êxito do romance hispano-americano foi grande. O Prêmio Biblioteca Breve, concedido pela Seix-Barral, foi outorgado a vários romancistas: em 1962, como já mencionado, foi concedido a Vargas Llosa por *La ciudad y los perros*; em 1963, ao mexicano Vicente Leñero por *Los albañiles*; em 1964, ao cubano Guillermo Cabrera Infante por *Tres tristes tigres*; em 1967, ao mexicano Carlos Fuentes por *Cambio de piel*; em 1968, ao venezuelano Adriano González Leon, por *País portátil*; em 1969, ao chileno José Donoso por *El obsceno pájaro de la noche*. Além disso, em 1967, o Prêmio Nobel de Literatura foi outorgado ao guatemalteco *Miguel Ángel Asturias*. Na Itália, *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, tornou-se *best-seller* e, nos Estados Unidos, viu-se o êxito de *Cien años de soledad*. O êxito de vendas desse livro se deve, em grande medida, à existência dessa rede de escritores que queriam tornar a literatura latino-americana (re)conhecida dentro e fora do subcontinente (COSTA, 2001, p. 13).

um consenso entre os críticos desse período no que diz respeito à sua capacidade de contribuir para a compreensão da sociedade peruana contemporânea (VALLIÉRES, 1996, p. 365). Assim, ainda que seja lida como uma negação, ou reflexo, da realidade a que faz referência, a narrativa arguediana apresenta aspectos que conduziram a novas formulações teóricas fundamentais para o entendimento não somente da constituição do sistema sociocultural do Peru, mas também de toda a América Latina.

Como afirma Gladys Valliéres (1996, p. 365), a obra arguediana significa, em grande parte, a culminação dos esforços iniciados por compatriotas como Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala, e, já no século XX, Cesár Vallejo e José Carlos Mariátegui. Todos esses escritores compartilharam um mesmo ideal, ou seja, resgatar e valorizar a tradição quéchua como parte integrante da cultura nacional. Mais especificamente, no caso de Arguedas, é possível notar como sua produção literária busca representar o caráter de "resistência" de um universo cultural autóctone, descendente do Império Inca, dentro do percurso histórico peruano.

Nesse sentido, o narrador arguediano concentra um grande poder simbólico, pois, ao expressar as vozes dissonantes, individuais ou coletivas, a fim de representar os distintos universos culturais coexistentes em um mesmo território geográfico, cria uma linguagem literária capaz de diluir as fronteiras que, secularmente, caracterizaram as diferenças entre os povos que habitavam aquele país. Reivindicando o valor da cultura andina, Arguedas coloca em prática um projeto literário cujo fim é produzir uma obra que anulasse a distância entre ambos os mundos – o hispânico e o andino – existentes no Peru, integrando-os como elementos constituintes da identidade peruana, caracterizada por sua natureza heterogênea e contraditória.

Autodefinindo-se como "elo" (ARGUEDAS, 2005, p. 99) entre os universos culturais díspares, Arguedas demonstra seu interesse em edificar narrativas que não retratassem apenas as questões indígenas, mas que também abarcassem toda a complexidade da sociedade e da cultura peruana. Logo, o elemento andino deveria ser compreendido somente como um traço significativo de um quadro representativo mais amplo. Essa orientação da estética arguediana, declarada no artigo *La novela peruana y el problema de la expresión literaria em el Perú*, de 1950, constitui o fundamento que leva os críticos, entre eles Tomás Escajadillo (1971) e Cornejo Polar (1973), por exemplo, a constatarem como a produção literária de Arguedas, em seu conjunto, representa a própria superação, ou reformulação, dos limites do romance indigenista, movimento ao qual o escritor peruano é frequentemente associado.

A empresa literária colocada em prática por Arguedas configurou-se, portanto, como a chave motivadora das leituras que levam tanto Antonio Cornejo Polar quanto Mario Vargas

Llosa a buscarem, por intermédio de seus textos, uma interpretação da identidade cultural do Peru contemporâneo. Em termos sucintos, suas análises parecem responder às seguintes perguntas: Como Arguedas retrata o "peruano" do século XX? Que aspectos identitários o particularizariam? Trata-se de uma imagem que nega ou reproduz as circunstâncias socioculturais do Peru no momento histórico em que se insere? Se nega ou se corresponde, por que e, em função de que procedimentos, o faz?

Assim, o presente trabalho se propõe a examinar como dois críticos literários contemporâneos, Mario Vargas Llosa e Antonio Cornejo Polar, leem a identidade cultural do homem peruano, e, consequentemente, latino-americano, valendo-se das narrativas de José María Arguedas (1911-1969). Com base no embate entre as duas abordagens críticas, defende-se a tese de que, por detrás das discrepâncias ideológicas que determinam as análises de cada um dos intelectuais, há uma correspondência que os aproxima. Nesse sentido, o estudo visa levantar os pontos de contato entre ambas as leituras para, assim, desconstruir o suposto antagonismo que tende a marcar a oposição do pensamento de Cornejo Polar e de Vargas Llosa e, além disso, indicar a complementaridade entre seus estudos. A proposta apresentada parte da constatação de que, em inúmeros ensaios acadêmicos, especialmente os relativos a Arguedas e ao indigenismo, Cornejo Polar e Vargas Llosa figuram, na maioria das vezes, como intelectuais de ideias divergentes. O distanciamento entre suas postulações teóricas é verificado, a princípio, nos próprios textos por eles publicados.

Vargas Llosa (1996), por exemplo, em *La utopia arcaica*, numa discreta nota de rodapé, alude ao "*soporífero esfuerzo del profesor Antonio Cornejo Polar [em Los universos narrativos de Arguedas (1973)] por presentar la obra de Arguedas como un dechado de compromiso político-social*"[4] (VARGAS LLOSA, 1996, p. 23). Na ocasião, Vargas Llosa defendia a sua tese sobre o poder retificador da literatura, à qual não lhe cabe reproduzir mimeticamente a realidade exterior, mas negá-la, distorcê-la. Em torno dessas considerações, Vargas Llosa destaca o equívoco cometido por muitos críticos que tendem a "desnaturalizar" a obra literária ao tomá-la como "*símbolos o alegorías que, bajo la apariencia de magia, fantasía o locura cumplem también con la misión bienhechora de denunciar el mal y proponer la buena idea*"[5] (VARGAS LLOSA, 1996, p. 22). Além da explícita advertência dirigida a Cornejo Polar, a ironia predominante no discurso vargasllosiano contribui para

---

[4] "[…] soporífero esforço do professor Antonio Cornejo Polar [em *Los universos narrativos de Arguedas* (1973)] para apresentar a obra de Arguedas como um exemplo de compromisso político-social" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 23, tradução nossa).

[5] "[...] símbolos ou alegorias que, sob a aparência de magia, fantasia ou loucura cumprem também a missão benfeitora de denunciar o mal e propor a boa ideia" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 22, tradução nossa).

ratificar as suas reservas em relação às proposições do autor de *Los universos narrativos de Arguedas*. Embora não faça nenhuma outra citação explícita, Vargas Llosa, à medida que constrói a sua análise da obra arguediana, reitera pontos em sua teoria do romance que vão de encontro às concepções de Cornejo Polar, conforme será demonstrado ao longo do trabalho.

Cornejo Polar, por sua vez, parece responder a essa apreciação de modo um pouco mais incisivo. Em vários artigos, é possível observar suas críticas a Vargas Llosa. No ensaio *El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural*, de 1978, Cornejo Polar remete ao problema da "exterioridade" da literatura indigenista que, muitas vezes, é concebida pela crítica como uma artificialidade capaz de expropriar o universo indígena da mesma forma que os colonizadores espanhóis. Nesse ponto, enfatiza que Vargas Llosa "*extremó su condenación hasta el punto de afirmar que 'los escritores peruanos descubrieron al indio cuatro siglos después que españoles y su comportamiento con él no fue menos criminal que el de Pizarro'*"[6] (CORNEJO POLAR, 1982, p. 81). Na sequência, Cornejo Polar ressalta:

> *Aunque Vargas Llosa proyecta los nombres de José Santos Chocano, Ventura García Calderón y Enrique López Albújar, su línea de reflexión lo conduce a condenar, igualmente, al naturalismo posterior, sintetizado en la obra poética de Alejandro Peralta, que tendría "una visión [...] tan extranjera como la de cualquier otro modernista".* ***Es claro que planteos de esta índole no contribuyen a esclarecer el sentido del indigenismo: consideran como defecto lo que es la identidad más profunda del movimiento***[7]. (CORNEJO POLAR, 1982, p. 81, grifos nossos).

Nota-se que Cornejo Polar, ao examinar a identidade do indigenismo, introduz seus argumentos com base na invalidação do discurso crítico de Vargas Llosa, o qual, naquele caso, não serviria para a explanação das peculiaridades desse tipo de literatura. Outra tentativa de romper com a leitura vargasllosiana pode ser encontrada no artigo *El indigenismo andino*, de 1995, em que Cornejo Polar, discutindo acerca da autenticidade da linguagem indigenista, faz questão de lembrar:

---

[6] "[...] extremou sua condenação, a ponto de afirmar que 'os escritores peruanos descobriram o índio quatro séculos depois dos conquistadores espanhóis e seus comportamentos para com ele não foi menos criminoso que o de Pizarro'" (CORNEJO POLAR, 2000d, p. 170). Doravante, sempre que for citado um texto de Cornejo Polar constante na obra *O condor voa* (2000), remeter-se-á à tradução de Ilka Valle Carvalho. Consultar as referências.

[7] "Embora Vargas Llosa projete seu julgamento sobre o indigenismo modernista, citando os nomes de José Santos Chocano, Ventura García Calderón e Enrique López Albújar, sua linha de reflexão o conduz a condenar igualmente o nativismo posterior, sintetizado na obra poética de Alejandro Peralta, que teria uma 'visão [...] tão estrangeira como a de qualquer outro modernista'. É claro que colocações desta índole não contribuem para esclarecer o sentido do indigenismo: consideram defeito o que é a identidade mais profunda do movimento" (CORNEJO POLAR, 2000d, p. 170).

> *[...] el desliz de Vargas Llosa cuando cuestionó las novelas de Alegría porque en ellas no se percibía el habla quéchua de los personajes (y Alegría contestó que los indios de la sierra del norte en realidad no son quechuahablantes) y cuando alabó la 'autenticidad' de las representaciones arguedianas [...] bastante tempo después que el propio Arguedas hubiera explicado que ese lenguaje es una pura invención artística*[8]. (CORNEJO POLAR, 1995, p. 725).

Novamente, Cornejo Polar busca dar mostras de que o postulado de Vargas Llosa era insuficiente para dar conta da complexidade discursiva das literaturas heterogêneas, ou seja, aquelas produzidas em meio à intersecção de dois universos socioculturais distintos. Além disso, com uma pontinha de sarcasmo, trata de acusar um lapso (deslize) na erudição do autor de *La utopia arcaica*. Vale citar, ainda, uma nota de rodapé em *Un ensayo sobre los zorros*, de 1996, no qual Cornejo Polar, examinando o sentido "mítico" da morte de Arguedas, alega que "*es absolutamente injustificable afirmar, como lo hace Mario Vargas Llosa, que el suicídio de Arguedas inflige un 'chantaje' al lector*"[9] (CORNEJO POLAR, 1996b, p. 304). O embate entre essas leituras será realizado no momento oportuno deste estudo, por ora menciona-se o fragmento para ilustrar como Cornejo Polar, assim como Vargas Llosa (de modo mais circunspecto), estabelecem um diálogo em suas produções críticas, mediante o qual visam demarcar seus diferentes posicionamentos teóricos.

A separação entre o pensamento de Cornejo Polar e Vargas Llosa é também delimitada pelos trabalhos de outros investigadores do romance de Arguedas, embora esses nem sempre apontem as diferenças entre ambos os críticos peruanos, a partir de uma perspectiva tendenciosa. Antes disso, visam incluir as abordagens críticas de Cornejo Polar e Vargas Llosa dentro das discussões literárias que procuram desenvolver, para assim promoverem uma abertura mais dialógica de seus textos. É o que se pode constatar, por exemplo, em *Arguedas o la utopia de la lengua* (1984), de Alberto Escobar. No primeiro capítulo de seu ensaio, com vistas à contextualização histórica e social da obra arguediana, Escobar (1984, p. 19) menciona, em nota de rodapé, a fortuna crítica especializada na narrativa de Arguedas, composta de intelectuais que, até o momento, haviam contribuído para destacar a relevância do referido autor peruano dentro do panorama da literatura latino-americana.

---

[8] "[...] o deslize de Vargas Llosa quando questionou os romances de Alegría porque neles não se percibia a fala quéchua dos personagens (e Alegría contestou que os índios da serra do norte *na realidade* não falam quéchua) e quando aclamou a 'autenticidade' das representações arguedianas […] muito tempo depois que o próprio Arguedas tinha explicado que essa linguagem era pura invenção artística" (CORNEJO POLAR, 1995, p. 725, tradução nossa).

[9] "[…] é absolutamente injustificável afirmar, como o faz Mario Vargas Llosa, que o suicídio de Arguedas inflige uma 'chantagem' ao leitor" (CORNEJO POLAR, 2000g, p. 153).

Entretanto, a referência a esses estudos é dividida em duas linhas: a primeira, consta de nomes como Cornejo Polar (1970; 1973), Tómas Escajadillo (1970), George Robert Coulthard (1976) e Yerko Moretic (1976), cujos trabalhos podem ser "cotejados" com os distintos pontos de vista, até contraditórios, das produções que integram o segundo segmento de autores, entre os quais se destacam as figuras de Vargas Llosa (1978a), Angel Rama (1975; 1976), Sara Castro-Klarén (1977) e Willian Rowe (1973;1979), entre outros. Essa bipartição entre os estudos que integram o "cânone" autorizado em Arguedas, não deixa de revelar o afastamento entre os postulados de Cornejo Polar e Vargas Llosa.

José Alberto Portugal, em *Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado*, de 2011, também chama a atenção para as diferentes interpretações enunciadas por ambos os críticos peruanos a propósito da "contiguidade modal" entre a linguagem de Arguedas e os discursos político-intelectuais vigentes nos anos 60. Segundo verifica Portugal, para Vargas Llosa, o peso ideológico exercido pelos postulados dos partidos políticos daquele momento configuram-se como "*los fantasmas del reaccionarismo*"[10] (PORTUGAL, 2011, p. 346) que induzem o resgate do elemento arcaico nas narrativas arguedianas. Em contrapartida, Portugal observa que, de acordo com Cornejo Polar, a contraditória adesão de Arguedas a distintos programas ideológicos revela a organicidade de um projeto literário que tem, por finalidade, impor-se como um "*testimonio de la gestación, dolorosa y heroica, de un nuevo mundo*"[11] (PORTUGAL, 2011, p. 347). Em outras passagens do seu estudo, Portugal se ampara na oposição dos discursos Cornejo Polar e Vargas Llosa para cotejá-los com os de outros críticos, ou mesmo, para emitir o seu próprio juízo de valor sobre a obra de Arguedas, sem, contudo, chegar a estabelecer um paralelismo crítico entre as opiniões dos dois autores.

Ainda em 2011, no Brasil, publica-se o interessante livro de Rômulo Monte Alto, intitulado *Descaminhos do moderno em José María Arguedas*, no qual o professor brasileiro realiza uma minuciosa análise do romance *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, buscando sondar a melhor estratégia de leitura para "ouvir" a mensagem transmita pelos "zorros", signos da "razão andina" que, como sugere Arguedas, é fundamental para iluminar o labirinto forjado pelas próprias redes discursivas da racionalidade ocidental em sua demanda modernizadora. Ao tratar da recepção de tal obra, Monte Alto expõe um breve panorama salientando os principais estudos críticos já realizados sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, nos quais as opiniões de Cornejo Polar e Vargas Llosa aparecem situadas em polos

---

[10] "[...] os fantasmas do reacionarismo" (PORTUGAL, 2011, p. 346, tradução nossa).

[11] "[…] testemunho da gestação, dolorosa e heroica, de um novo mundo" (PORTUGAL, 2011, p. 347, tradução nossa).

contrários: o primeiro, notabiliza-se por apresentar uma menção favorável à narrativa (MONTE ALTO, 2011, p. 14); já o segundo, figura como o escritor que dirige "a crítica mais dura" ao relato de Arguedas (MONTE ALTO, 2011, p. 21). Não se questiona, aqui, a evidência das diferenças do discurso de cada um deles. Em se tratando da leitura de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de fato as discrepâncias são bem nítidas. O que se pretende, nesse trabalho, não é negar essas particularidades que caracterizam as produções de Cornejo Polar e de Vargas Llosa. Interessa, antes, observar como, com base nessas divergências, é possível encontrar pontos de contato por meio das quais se possa aproximá-las.

Na sequência de seu estudo, Monte Alto (2011, p. 23) faz menção a um importante debate registrado na revista *Quehacer*, em 1997, em que Rocio Santisteban reúne as apreciações de críticos pertencentes a diferentes gerações, com o fim de avaliar como se deu, no meio acadêmico, a recepção de *La utopia arcaica*, de Vargas Llosa. Nessa discussão, circulam os julgamentos de professores ou escritores que tanto negam a validade dos argumentos vargasllosianos, como o fazem Willian Rowe, Miguel Ángel Huamán, José Guillermo Nugent, Carmen Ollé, Patricia Oliart e Daniel del Castillo; quanto concordam, parcial ou totalmente, com as ideias do ensaio vargasllosiano, como é o caso de Alonso Cueto e de Iván Thays.

Sobre esse último, é interessante transcrever uma de suas colocações fundamentais para elucidar a questão do distanciamento entre Cornejo Polar e Vargas Llosa. Logo, após enfatizar os pontos positivos das leituras de Vargas Llosa sobre Arguedas, concordando com o autor de *La utopia arcaica* a respeito da concepção de literatura defendida em tal ensaio e, ainda, em relação à imagem da identidade peruana nele proposta, Iván Thays declara:

> *Para mí Vargas Llosa no es un científico, sino un escritor que opina sobre literatura y que tiene ideas literarias muy arraigadas que ha querido comprobar en la obra de Arguedas; por eso utiliza la biografía. En ese sentido la obra cumple con su objetivo: demuestra lo que un escritor puede pensar sobre otro escritor. Cómo análisis de la obra arguediana, como crítico literario, hay que tener más cautela. […] No se puede poner al nivel de Cornejo Polar u otros críticos*[12]. (THAYS, 1997, p. 78).

O comentário acima implica o estabelecimento de uma hierarquia entre o discurso de Cornejo Polar e Vargas Llosa. Para Thays (1997), essa distinção está bem clara: não se pode comparar a leitura de um ficcionista com a de um crítico literário, cujo modelo teórico-crítico

[12] "Para mim, Vargas Llosa não é um cientista, mas um escritor que opina sobre literatura e que tem ideias literárias muito arraigadas, as quais quis comprovar na obra de Arguedas; por isso utiliza a biografia. Nesse sentido, a obra cumpre o seu objetivo: demonstra o que um escritor pode pensar sobre outro escritor. Como análise da obra arguediana, como crítico literário, é necessário ter mais cautela. […] Não podemos colocá-lo ao nível de Cornejo Polar ou outros críticos" (THAYS, 1997, p. 78, tradução nossa).

seja dotado de legitimidade científica. É justamente essa proposição que objetiva-se problematizar no presente trabalho. Que elementos permitem desautorizar um exame crítico em detrimento de outro: as bases epistemológicas por eles empregadas? A ideologia assumida por cada um deles? O lugar de onde enunciam a sua fala? Valendo-se desses questionamentos, suscitados com base na demarcação das divergências entre Cornejo Polar e Vargas Llosa, pretende-se sondar em que medida ambos os intelectuais peruanos, enquanto sujeitos sociais contemporâneos, compartilham, ainda que implicitamente, algumas concepções teórico-críticas que permitem validar ambos os pensamentos, e até sugerir sua complementaridade no tocante às análises da obra de Arguedas e, por extensão, acerca da identidade cultural peruana de meados do século XX.

Sustenta-se a proposta desse estudo partindo do pressuposto de que a "crítica literária" não está alheia às variações de sentido que lhe impõe a história. A propósito, Barthes questiona:

> Como acreditar, com efeito, que a obra é um objeto exterior à psique e à história daquele que a interroga e em face do qual o crítico teria uma espécie de direito de extraterritorialidade? Que por milagre a comunicação profunda que a maioria dos críticos postulam entre obra e autor que eles estudam cessaria quando se trata de sua própria obra e de seu próprio tempo? (BARTHES, 1999b, p. 160).

Para Barthes, toda crítica deve incluir em seu enunciado um discurso implícito sobre ela mesma, o qual diz respeito aos fatores que levam o intelectual a eleger determinados códigos para expressar seu pensamento. Enquanto atividade formal profundamente engajada na existência histórica e subjetiva, a crítica não se configura como uma homenagem à "verdade" do passado ou ao ponto de vista alheio, antes disso, ela deve ser entendida como uma construção da inteligência do nosso tempo (BARTHES, 1999b, p. 163). Em torno dessas colocações, para Barthes, toda crítica é ideológica, de modo que para o crítico francês o pecado maior em crítica não é a ideologia em si, já que como afirma Todorov (1991, p. 153) "*las formas mismas son portadoras de ideología*"[13], mas o silêncio com que ela é recoberta.

A atual coexistência de diferentes ideologias e pontos de vista na sociedade contemporânea leva Barthes a renunciar à busca da "verdade", para em seu lugar desenvolver um discurso fundado no relativismo crítico. Na linha dessas proposições, Barthes salienta que a tarefa da crítica não seria descobrir "verdades", mas somente "validades" de um discurso literário. Configurando-se como uma metalinguagem, ou seja, uma linguagem *segunda* que tece referências a uma *primeira* (objeto), cabe à crítica não o deciframento do sentido da obra

[13] "[…] as próprias formas são portadoras de ideologia" (TODOROV, 1991, p. 153, tradução nossa).

examinada, mas sim a reconstituição das regras e dos elementos envolvidos na elaboração da mensagem. Isso porque, concebendo a literatura como um sistema semântico muito particular, aberto a infinitas leituras e significações, o seu próprio ser não se encontra no "conteúdo", mas no modo pelo qual os signos se organizam dentro de sua estrutura. Logo, para Barthes, compete ao crítico elaborar uma segunda linguagem que, independentemente do enfoque ideológico adotado, seja dotada da consistência necessária para dar conta de reestabelecer os mecanismos formais de um texto, por meio dos quais se é possível transmitir os seus vários sentidos.

Embora o presente estudo se oriente pelas postulações de Barthes sobre a questão da ideologia no discurso crítico, considerando também relevante a necessidade da persuasão interna como um dos recursos que conferem validade a um enunciado crítico, discorda-se do crítico francês no tocante ao papel que ele atribui à atividade crítica: ou seja, descobrir validades e não verdades. Nesse ponto, passa-se a compartilhar das ideias de Todorov (1991, p. 148), para quem "*se puede ser consciente de que no se posee la verdad y sin embargo no renunciar a buscarla*"[14]. De acordo com Todorov (1991, p. 149), a noção de verdade adquire um novo estatuto, ou seja, não designa mais o "conteúdo" de determinado ponto de vista, mas é concebida como o "princípio regulador do intercâmbio com o outro". Em outras palavras, Todorov acredita ser possível se chegar a uma "verdade", caso haja um desejo de entendimento entre representantes de culturas diferentes, uma vez que é próprio do homem ser capaz de superar sua parcialidade e seu determinismo local.

Reivindicando um equilíbrio entre o "imanentismo" e o "dogmatismo"[15], Todorov (1991, p. 149) formula o seu conceito de crítica dialógica, por meio do qual propõe pensar o exercício crítico como espaço de encontro entre duas vozes – a do autor (do objeto de estudo) e a do intelectual – no qual nenhuma tem o privilégio sobre a outra. Nesse aspecto, a crítica já não deve ser concebida como metalinguagem, mas como diálogo em que, cabe ao crítico escutar a voz de seu interlocutor e, a partir daí, discutir seus posicionamentos e pontos de vista. Para evitar que a investigação do sentido de um texto esteja submetida a uma razão estabelecida de antemão, Todorov destaca que, cabe ao crítico não apenas perguntar "*¿Qué*

---

[14] "[…] é possível ser consciente de que não se possui a verdade e, contudo, não renunciar à sua busca" (TODOROV, 1991, p. 148, tradução nossa).

[15] Todorov (1991, p. 149) se refere ao crítico imanentista como aquele que renuncia à busca da verdade (sempre no sentido da sabedoria e não de adequação aos fatos), negando a si próprio a possibilidade de atribuir sentido a uma obra. O objetivo do crítico imanentista seria o de descrever o sistema de signos que, compondo o texto literário, viabiliza a produção de seus significados. Por outro lado, Todorov denomina como crítico dogmático aquele que, ao contrário, julga-se o detentor da verdade, de modo que termina projetando em suas leituras somente as suas convicções já formuladas de antemão, e não reelaboradas com base no diálogo com o objeto analisado.

dijo?", mas também: "*¿Tiene razón? (lo que, esperamos, no quiere simplemente decir: 'Tengo razón?'*)"[16] (TODOROV, 1991, p. 151). Trata-se de um procedimento de busca comum da verdade.

Nesse trabalho, ao visar a aproximação do discurso crítico de Cornejo Polar e de Vargas Llosa, pretende-se realizá-la em função da perspectiva dialógica estabelecida por Todorov. Após "escutar" e refletir sobre as propostas estético-literárias e teórico-críticas de cada um dos autores, tratar-se-á de enfatizar o lugar em que se dá o cruzamento de suas ideais, o local do encontro, bem como o da dispersão. Como indica Todorov, seguindo uma linha de reflexão mais existencialista:

> *El mundo contemporáneo, en particular, admite la pluralidad de las opciones, y las concepciones cristiana o marxista ("dogmáticas") colindan hoy en día con las críticas de obediencia histórica o estructural ("inmanentes"). El ser humano no está jamás totalmente determinado por su medio, su libertad es su definición propia*[17]. (TODOROV, 1991, p. 154).

Superando os dogmas que, por vezes, tendem a acentuar o suposto antagonismo entre Cornejo Polar e Vargas Llosa, objetiva-se apontar em que sentido a crítica de ambos os intelectuais contribuem para elucidar os distintos aspectos da multifacetada obra de Arguedas e, por extensão, da heteróclita e fluída cultura peruana de fins do século XX.

Para atender a esse objetivo, o trabalho encontra-se organizado em três capítulos, os quais se subdividem em dois tópicos. O primeiro capítulo ocupa-se de uma apresentação da trajetória crítica de Cornejo Polar, a partir do seu contato com a obra de Arguedas. Na primeira parte, busca-se ressaltar o empenho do crítico peruano em resgatar e valorizar a produção literária arguediana por meio da aplicação de instrumentos teóricos-metodológicos capazes de captar o sentido dos paradoxos recorrentes em seus textos. No segundo momento, verifica-se como Cornejo Polar elabora, valendo-se do exame das narrativas de Arguedas, os conceitos de "heterogeneidade" e "totalidade contraditória", com os quais passa a explicar as peculiaridades da literatura indigenista. Em uma etapa posterior de seu percurso acadêmico, passa-se a analisar os processos de expansão e radicalização do dispositivo teórico de Cornejo Polar, os quais o conduzem a formular as categorias de "sujeito heterogêneo", "sujeito

---

[16] "O que disse?", [...] "Tem razão? (o que esperamos que não queira simplesmente dizer: 'Tenho razão?')" (TODOROV, 1991, p. 151, tradução nossa).

[17] "O mundo contemporâneo, em particular, admite a pluralidade das opções, e as concepções cristã ou marxista ('dogmáticas') coexistem hoje em dia com as críticas de obediência histórica ou estrutural ('imanentes'). O ser humano não está jamais totalmente determinado pelo seu meio, sua liberdade é a sua própria definição". (TODOROV, 1991, p. 154, tradução nossa).

migrante" e "heterogeneidade não dialética", por meio das quais trata de reescrever a identidade cultural do homem andino.

O segundo capítulo é dedicado ao exame do discurso crítico de Vargas Llosa. O primeiro tópico aborda a figura de Vargas Llosa enquanto romancista. Pretende-se, assim, observar como se dá o diálogo entre a narrativa de Arguedas e as ficções de Vargas Llosa. Com base nesse contraponto, são esboçadas as semelhanças e as diferenças entre ambos os escritores latino-americanos. Partindo dessa "relação passional", depreende-se e sistematiza-se um plausível modelo teórico-crítico de Vargas Llosa o qual é aplicado na sua leitura da obra arguediana. No subitem seguinte, a análise se detém no discurso crítico de Vargas Llosa, sobretudo, nas propostas do ensaio *La utopia arcaica*. Interessa, por fim, verificar como Vargas Llosa interpreta a imagem do homem peruano do século XX, tal qual é representada por Arguedas em seus universos ficcionais.

Finalmente, no terceiro capítulo, é realizado o embate entre as análises críticas de Cornejo Polar e Vargas Llosa. Numa primeira instância, após a retomada de alguns aspectos gerais da narrativa de Arguedas e, tomando como paradigma as imagens do homem peruano dela abstraídas pelo exame de ambos os críticos peruanos, demonstra-se em que pontos suas leituras se chocam e se distanciam. Entretanto, no apartado conclusivo do trabalho, após situar Cornejo Polar e Vargas Llosa no contexto histórico e sociocultural em que estão inseridos, e, com base na relação que eles estabelecem com a tradição e a tradução cultural, de acordo com os postulados de Homi Bhabha (1998) e Stuart Hall (2001), são traçadas as correspondências entre os seus discursos críticos, sondando, assim, o local do (des)encontro do pensamento dos referidos intelectuais da América Latina. Dessa maneira, é possível constatar como cada um deles contribui para iluminar tanto os aspectos da obra arguediana quanto os mecanismos de identificação cultural do Peru contemporâneo.

1 O INGRESSO DE CORNEJO POLAR NOS UNIVERSOS NARRATIVOS DE ARGUEDAS

1.1 Um Possível Sentido às Contradições da Obra Arguediana

As leituras críticas de Cornejo Polar partem de um princípio básico, isto é, da compreensão do caráter heterogêneo da cultura e da sociedade peruana. Essa visão se configura como ponto fulcral que permite, logo de início, entrever a filiação do seu pensamento crítico às ideias de José Carlos Mariátegui[18]. Nos *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*[19], de 1928, Mariátegui salienta que:

> *En el Perú el problema de la unidad es mucho más hondo, porque no hay aquí que resolver una pluralidad de tradiciones locales o regionales sino una dualidad de raza, de lengua y de sentimiento, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena ni eliminarla ni absorberla*[20]. (MARIÁTEGUI, 2007, p. 171).

Ao considerar a traumática experiência da Conquista como o acontecimento histórico que promove a ruptura do desenvolvimento autônomo da cultura pré-hispânica, Cornejo Polar, seguindo a tese dualista de Mariátegui, verifica que é a partir desse momento que a composição sociocultural peruana se fragmenta. Desde então, afirma ser possível observar no Peru, mais especificamente no espaço andino, a coexistência, envolta por conflitos e contradições de duas formas distintas de organização e tradições culturais: de um lado a cultura oral indígena/quéchua[21] e, de outro, a ocidental letrada, de raiz hispânica.

Segundo observa Cornejo Polar (1982, p. 74), tal heterogeneidade cultural e linguística, persistente no Peru ainda século no XX, é plasmada esteticamente por uma parte considerável da literatura produzida no país, a qual reproduz e representa em sua estrutura a

---

[18] Sobre o processo de resgate e atualização do pensamento de Mariátegui na crítica de Cornejo Polar ler os artigos de Antonio Melis (2002), *Mariátegui en el itinerário crítico de Antonio Cornejo Polar*, e de Silvina Carrizo (2011), *Diálogos en la historia cultural: Mariátegui y Arguedas en el pensamiento de Antonio Cornejo Polar*. Consultar referências bibliográficas.

[19] Neste trabalho, consultou-se a edição de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, publicada em 2007, pela biblioteca Ayacucho. Ver referências.

[20] No Peru, o problema da unidade é muito mais profundo, porque aqui não se trata de resolver uma pluralidade de tradições locais ou regionais, mas uma dualidade de raça, língua e de sentimento, nascida da invasão e da conquista do Peru autóctone por uma raça estrangeira que não conseguiu se fundir com a raça indígena, nem eliminá-la, nem absorvê-la (MARIÁTEGUI, 2007, p. 171, tradução nossa).

[21] Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), o verbete quéchua tem o mesmo significado que quíchua. No presente trabalho, optou-se por empregar a primeira forma de escrita, tal como aparece na tradução dos artigos reunidos em *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas* (VALDÉS, 2000), feita por Ilka Valle de Carvalho.

própria desagregação do mundo a que se refere. Entendendo, pois, o espaço peruano como heteróclito e permeado por conflitos, Cornejo Polar desenvolve todo o seu trabalho crítico com base no reconhecimento epistemológico dessa condição, convertendo a noção de heterogeneidade em categoria de análise, tal como verifica Bueno Chávez (2004, p. 29). Dessa maneira, busca elaborar um discurso crítico que evidencie o aspecto múltiplo e contraditório de um campo literário que vinha sendo escamoteado por critérios homogeneizantes. Essa iniciativa novamente aparece em consonância com outro postulado de Mariátegui:

> *El dualismo quechua-español del Perú, no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista*[22]. (MARIÁTEGUI, 2007, p. 197).

A urgência de se construir um aparato crítico capaz de informar sobre as literaturas produzidas em espaços permeados por antagonismos culturais, tal como é verificado por Mariátegui, também é reiterada por Cornejo Polar que, a partir de meados dos anos 60, propõe-se a desenvolver uma metodologia teórico-crítica mais adequada para esclarecer os sistemas literários do Peru.

É interessante assinalar que a perspectiva teórica aberta por Cornejo Polar não desdenhava os aportes da estilística e tampouco menosprezava o estruturalismo em voga. Contudo, o autor entendia que o exercício crítico praticado em contextos conflituosos e heterogêneos como o Peru exigia um código e uma proposta hermenêutica que permitisse explicar os fenômenos que desejava esclarecer. Assim, nota-se que Cornejo Polar constrói um discurso crítico que, mediante a instrumentalização das categorias formais descritas pela crítica imanentista, contempla, de modo mais atento, as distintas instâncias do processo literário: a de produção, a referencial, a do texto resultante e, ainda, a relacionada à distribuição e recepção do mesmo.

Nesse sentido, Cornejo Polar defende que a obra literária deve ser entendida como uma rede de inextrincáveis relações com o histórico, o social e o cultural e não como um mero corpo isolado no espaço, cujo sentido está encerrado em si mesmo. O texto artístico deve ser encarado como um componente *da* realidade, que a ela *se refere* e, também, dela *depende* para fazer sentido. Como signo, cabe ao texto explicar a realidade e buscar superá-la.

---

[22] O dualismo quéchua-espanhol ainda não resolvido faz da literatura nacional um caso de exceção, que não é possível estudar com o método válido para as literaturas organicamente nacionais, nascidas e crescidas sem a intervenção de uma conquista (MARIÁTEGUI, 2007, p. 197, tradução nossa).

No âmbito destas colocações, Cornejo Polar desenvolve um modelo crítico analítico-explicativo-referencial[23], tal como é denominado por Bueno Chávez (2004, p. 83), por meio do qual tenta dar conta não apenas dos componentes estruturais de um texto, mas procura sempre compreendê-lo com base nas conjunturas externas que o circunscrevem. Para Cornejo Polar, a literatura não se configura apenas como um fenômeno estético, mas impõe-se como um fato também social que, tal qual uma moeda, adquire cabal sentido no espaço em que circula, negociando os sentidos e os valores com que estima e funciona.

Em *Problemas e perspectivas da crítica literária latino-americana*[24], de 1974, Cornejo Polar enfatiza que a tarefa principal da crítica é a de decifrar o sentido dos signos literários, procurando entender qual imagem do "universo empírico" a obra propõe a seus leitores, qual consciência social e individual a anima e a estrutura. Logo, considera que:

> *No se trata de averiguar el grado de fidelidad de la representación verbal con respecto a sus referentes de realidad, pues de ser así la última palabra debería esperarse de las ciencias sociales, o emerger de una disputa impresionista acerca de "cómo es realmente la realidad", sino – fundamentalmente – de iluminar la índole, fa filiación y significado de esa imagen hermenéutica del mundo que todo texto formula, incluso al margen de la intencionalidad de su autor. Esa imagen no es nunca ni individualmente gratuita ni socialmente arbitraria*[25]. (CORNEJO POLAR, 1982, p. 11).

É possível inferir que, no discurso crítico de Cornejo Polar, a linguagem verbal adquire uma conotação mais ampla do que está estabelecido pela linguística. Aproximando-se das ideias de Frantz Fanon, expressas no ensaio *Piel negra, máscaras blancas* (1952), para Cornejo Polar, "falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização" (FANON, 2008, p. 33). Entender, portanto, a que instâncias ideológico-

---

[23] De acordo com a nomenclatura instituída por Bueno Chavez (2004, p. 83), o termo "analítico" relaciona-se com a análise da estrutura textual, ou seja, com a apreciação das formas que compõem uma obra literária. O "referencial" diz respeito à sondagem do contexto da "realidade", isto é, da situação histórico-social, em que dado texto é produzido. E, por fim, o elemento "explicativo" remete à instância que busca relacionar os significados e a funcionalidade entre a "forma" e as circunstâncias extraliterárias envolvidas na produção de uma obra ficcional.

[24] O texto foi lido como apresentação na mesa redonda organizada pela Universidade de San Marcos, em 1974, sobre o tema a que se refere. No ano seguinte, em 1975, saiu publicado em *Acta Literaria*, 17, 1-2, Budapeste. No presente trabalho, será citada a versão do artigo publicada na obra *Sobre literatura y crítica latino-americanas*, em 1982.

[25] Não se trata de averiguar o grau de fidelidade da representação verbal no que diz respeito a seus referentes de realidade, pois, se assim fosse, caberia às ciências sociais a última palavra, o emergir de uma disputa impressionista acerca de "como é realmente a realidade", mas – fundamentalmente – trata-se de iluminar a índole, filiação e significado dessa imagem hermenêutica do mundo que todo texto formula, mesmo à margem da intencionalidade de seu autor. Tal imagem não é individualmente gratuita e nem socialmente arbitrária (CORNEJO POLAR, 2000f, p. 17).

discursivas uma imagem literária se filia e, em seguida, depreender o sentido de tal obra em virtude do diálogo que a mesma estabelece com o momento histórico em que foi produzida e a sociedade a que faz referência parece ser o fim perseguido pelas leituras críticas de Cornejo Polar.

Diante destas considerações gerais, cabe averiguar como a obra de José María Arguedas é lida por Cornejo Polar, a partir da perspectiva crítica acima mencionada. Em virtude da imensidão da narrativa de Arguedas e, por conseguinte, da igualmente vasta e profunda sondagem que Cornejo Polar efetua deste *corpus* de estudo, serão enfatizados somente os pontos examinados nesta fortuna crítica que, além de serem relevantes para o posterior embate com a leitura desenvolvida por Vargas Llosa, no capítulo seguinte deste trabalho, também demonstram em que sentido a crítica de Cornejo Polar pretende instituir-se como um exercício de alteridade e resistência, uma vez que, por meio dela, o crítico presume explicar a literatura e a organização cultural peruana valendo-se de um modelo teórico que considere as peculiaridades do país, em especial da região andina, contrariando postulados que tenderiam a ocultar a índole multicultural e contraditória do Peru.

Tal como demonstra José Alberto Portugal (2011, p. 30), é a partir dos anos 70 que se inicia a construção de uma imagem da narrativa de Arguedas como obra coerente e completa, como uma unidade de sentido elaborada ao longo de um extenso processo criativo. Segundo Portugal, um dos estudos que contribui para a disseminação dessa ideia é o ensaio *Los universos narrativos de José María Arguedas*, de Cornejo Polar, publicado no ano de 1973, cujos argumentos críticos já se encontravam no artigo "*El sentido de la narrativa de Arguedas*"[26], de 1970, no qual o autor dedica-se a uma leitura minuciosa dos principais títulos arguedianos, entre eles, *Agua* (1935), *Yawar Fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958), *El Sexto* (1961), *Todas las sangres* (1964) e *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

Nesse trabalho, Cornejo Polar defende a "compacta e admirável coerência" da obra arguediana, na medida em que essa deixar transparecer a presença de uma estratégia narrativa cujo princípio é o da paulatina intensificação e crescimento (CORNEJO POLAR, 1973, p. 14). Observa-se que se trata de uma atitude consciente, uma vez que é possível notar que Arguedas, com cautelosa mesura, vai abarcando em sua criação, âmbitos cada vez mais vastos e complicados, comprometendo-se, sem forçar o ritmo, em uma tarefa cada vez mais difícil e arriscada (CORNEJO POLAR, 1973, p. 14).

---

[26] Também publicado posteriormente (1989b), no livro *La novela peruana*, de Antonio Cornejo Polar, sob o título *La obra de José María Arguedas: elementos para una interpretación*. Consultar referências.

Orientando-se pelo método analítico-explicativo-referencial, Cornejo Polar elabora uma análise que associa as mudanças operadas na dinâmica social, bem como as diferentes maneiras pelas quais as mesmas são concebidas culturalmente, às diferentes formas de representação literária empregada por Arguedas. Em termos sucintos, as segundas refletiriam as primeiras. Essa correspondência entre forma literária e contexto de produção explicaria, portanto, as aparentes contradições por vezes observadas no conjunto da obra arguediana. Amparando-se nos postulados de Goldmann (1968), Cornejo Polar enfatiza:

> *Frente al problema siempre presente de "definir la significación de un escrito o de un fragmento", Goldmann encontró una primera respuesta: "refiriéndolo al conjunto coherente de la obra". En el caso que nos ocupa, [...] asumimos como hipótesis que el concepto de la obra y el principio de la coherencia aluden, según acepta Goldmann en algunas circunstancias, "al conjunto de los escritos y de los textos de un autor"*[27]. (CORNEJO POLAR, 1973, p. 13).

Verifica-se, então, que, para Cornejo Polar, o significado de uma obra arguediana pode ser atualizado em razão do seu conjunto, ou seja, com base na organicidade intrínseca ao todo da produção literária de Arguedas. Além de sustentar a noção de coerência interna, essa proposição revela, ainda, a intenção de Cornejo Polar de assegurar o valor da produção literária como espaço de simbolização, como bem pontuou Portugal (2011, p. 31).

Desse modo, Cornejo Polar pretende comprovar que é movido pelo afã de plasmar os distintos aspectos de uma realidade múltipla e permeada de conflitos, que Arguedas buscou ampliar o escopo de representação para melhor captar literariamente a complexidade da cultura peruana. É valendo-se da constatação de um paulatino processo de ampliação do sentido da obra arguediana que Cornejo Polar ilustra como suas narrativas promovem a superação da perspectiva dualista predominante na produção literária do indigenismo na primeira metade do século XX.

Em razão do interesse dirigido à expressão da cultura andina, a obra de Arguedas é amiúde associada à literatura indigenista em voga no momento em que o autor peruano publica os seus primeiros textos. Para a melhor compreensão do raciocínio crítico de Cornejo Polar acerca do romance arguediano e a sua relação com o indigenismo literário, é necessário tecer algumas considerações preliminares sobre tal vertente literária. A propósito, Silvina Carrizo (2010) enfatiza:

---

[27] Diante do problema sempre presente para se "definir a significação de um escrito ou de um fragmento", Goldmann encontrou uma primeira resposta: "referindo-o ao conjunto coerente da obra". No caso que nos ocupa, [...] assumimos como hipótese que o conceito da obra e o princípio da coerência aludem, segundo aceita Goldmann em algumas circunstâncias, "ao conjunto dos escritos e dos textos de um autor" (CORNEJO POLAR, 1973, p. 13, tradução nossa).

> O indigenismo literário do século XX esteve vinculado tanto à esfera dos novos regionalismos, quanto à ruptura tradicionalista e às vanguardas andinas. Seus autores se moviam entre diferentes disciplinas como a incipiente antropologia, a história, as artes e militância política. Este indigenismo artístico procurou e implicou uma transformação e cancelamento dos suportes ideológicos e das convenções estéticas do indianismo, do naturalismo e do modernismo hispano-americano, sendo, de um modo geral, um movimento anti-oligárquico. [...]. Num amplo sentido, o indigenismo podia se misturar com o romance social e de denúncia, com as estéticas de vanguarda e, ao mesmo tempo, levantar o regionalismo ou negá-lo. (CARRIZO, 2010, p. 216-217).

A autora salienta a ampla abrangência do termo "indigenismo", apontando assim o seu caráter polivalente: ao mesmo tempo em que pode se relacionar com o novo regionalismo, pode também estar envolvido com a renovação vanguardista na medida em que visa romper com as convenções literárias estabelecidas pelo indianismo, naturalismo e pelo modernismo hispano-americano.

Apesar da multifacetada discursividade, o indigenismo deve ser compreendido como um movimento antioligárquico, com base no qual escritores defendem as causas indígenas e, ainda, denunciam as condições de exploração e injustiça social que acometem o contingente humano da região dos Andes. A postura antioligárquica da literatura indigenista, por outro lado, inscreve-a dentro dos debates sobre o caráter das nacionalidades andinas na medida em que, com o fim de deslegitimar as imagens ocidentalizadas elaboradas e impostas pelas elites *criollas*, propõe como símbolo de identidade do Peru as figurações mestiço-indígenas, as quais buscam revalorizar justamente os elementos culturais renegados pela aristocracia peruana. Como pontuou Carrizo (2010, p. 209), o movimento indigenista faz a sua aparição articulada com a revista *Amauta*, fundada em 1926, por José Carlos Mariátegui, de modo que este veículo de comunicação cumpriu um importante papel na divulgação das reivindicações políticas e econômicas aclamadas pelo indigenismo.

Em "*Razón de ser del Indigenismo en el Perú*"[28], artigo publicado postumamente no ano de 1970, na revista *Visión del Perú*, Arguedas (1977, p. 195-196) tece algumas considerações sobre o movimento indigenista, reservando, assim, algumas críticas a respeito da tendência literária divulgada por autores pertencentes à geração *Amauta*, nos anos 20. De acordo com o escritor peruano, as obras indigenistas publicadas em tal período, apesar de terem cumprido uma importante função social, tornaram-se superficiais com o passar do tempo. Isso pode ser explicado, em parte, pelo tom de denúncia e pelo telurismo presentes em

[28] Neste trabalho cita-se a edicão do artigo publicada na obra *Formación de una cultura nacional indoamericana*, organizada por Ángel Rama (1977). Consultar as referências.

tais textos que, frequentemente, tendem a sobrepor o trabalho estético da linguagem, o que lhes atribui um caráter meramente panfletário, carente de valor artístico.

Para Cornejo Polar, Arguedas notabiliza-se justamente por superar o caráter telúrico e a estruturação dicotômica esquematizada pela oposição "índios x brancos" ou "serra x costa", que, em geral, era plasmada pelo romance indigenista[29]. O crítico peruano ilustra sua proposição contrastando os recursos literários empregados nas obras arguedianas com os aplicados em narrativas como *Pueblo enfermo* (1909) e *Raza de Bronce* (1919), de Alcides Arguedas (1879-1946), e *Huasipungo*, de Jorge Icaza (1906-1978). Edificados sobre uma base positivista, tanto os romances de Alcides Arguedas quanto o de Jorge Icaza representam as circunstâncias socioculturais e políticas vigentes no universo andino desde uma focalização dualista, por meio da qual se retrata a região dos Andes como sendo formada por uma sociedade fragmentada e bipartida, composta por dois grupos culturais independentes e incomunicáveis.

Nesse contexto ficcional, o conflito entre ambos os segmentos socioculturais é expresso pelo enfrentamento do latifundiário e do índio/camponês, o qual é descrito mediante uma linguagem com acentuada entonação de denúncia social. Dessa forma, Cornejo Polar (1995, p. 732) considera que *Pueblo enfermo*, *Raza de Bronce* e *Huasipungo*, além de promoverem uma imagem simplista da complexa configuração social andina, incorrem ainda numa abordagem paradoxal sobre a questão da identidade nacional. De um lado, sugerem que os aspectos identitários de um país andino devam ser plasmados da tradição indígena que nele vigora. Contudo, por outro lado, tais romances revelam um discurso reivindicativo por meio do qual destacam a necessidade de se "salvar" o índio da ignorância, dos vícios e da exploração, de modo que o caráter apelativo desses enunciados termina por invalidar os "valores nativos" aclamados como substrato para a formação de uma nacionalidade. Consequentemente, Cornejo Polar (1995, p. 732) assinala que o leitor dessas obras sente indignação diante dos abusos dos latifundiários contra os camponeses indígenas, porém, no que se refere a esse grupo étnico, é provável que sinta apenas piedade e comiseração. Em outros termos, ditos romances não são capazes de revelar aspectos da cultura indígena suficientes para persuadir os leitores quanto à sua relevância no processo de constituição da identidade nacional.

---

[29] Além de propagar as ideias indigenistas, *Amauta* também cumpre uma importante função na divulgação de ideais revolucionários de cunho marxista e vanguardista. Segundo, Rama (1977, p. XIII) muitos dos conceitos estabelecidos pelos escritores desta geração, tal como o de "realismo" e o de "tipicidade", tendiam a definir a sociedade peruana em um modelo esquemático e dicotômico em que as aldeias indígenas aparecem em constante conflito com a costa urbanizada. Apesar de terem sido superadas, estas concepções se revestiam de um tom combativo cujo fim era a restauração da ordem sociocultural e econômica do Peru, sob a implantação do regime socialista.

Segundo Cornejo Polar (1995), o projeto literário de José María Arguedas sobrepuja os limites da tese dualista presente nos romances indigenistas acima mencionados, justamente porque, ao ficcionalizar o mundo andino, o escritor peruano procura agregar-lhe novas dimensões que, sem negar a anterior, contribuem para a constituição de uma visão mais global e internacionalizada deste território. Cornejo Polar (1995) verifica que as narrativas arguedianas se destacam por redimensionar a abrangência do discurso indigenista, rompendo, assim, as fronteiras de um maniqueísmo redutor comumente empregado nas representações do mundo binário da nação peruana.

Para Cornejo Polar (1995), o redimensionamento do romance indigenista inicia-se, efetivamente, com a publicação de *Los ríos profundos*, obra que se destaca pelo duplo movimento que realiza: de um lado, "retrocede" em busca das fontes primordiais; porém, de outro, "avança" em direção a um projeto modernizador, a partir do qual passa a assumir a dinâmica modernizadora da sociedade andina tanto no universo referencial quanto em sua estruturação interna.

Comparando *Los ríos profundos* com as obras anteriores de Arguedas, *Agua* e *Yawar Fiesta*, observa-se que as três apresentam uma estrutura similar: a dicotomia "índios x brancos" (em *Agua*) e "serra x costa" (em *Yawar Fiesta*) se repetem e, do mesmo modo, nota-se a adesão do protagonista Ernesto aos primeiros itens desses pares antitéticos (ou seja, aos índios e à serra). Entretanto, ao contrário dos dois títulos anteriores, cuja ênfase do discurso narrativo ainda recai mais no aspecto social, este último romance evidencia a sondagem dos aspectos antropológicos que permeiam o universo ficcional. Assim, Cornejo Polar (1973, p. 101) aponta que o narrador, em *Los ríos profundos*, busca investigar mais as instâncias profundas do homem e da cultura em que está inserido do que os conflitos entre os diferentes segmentos das comunidades andinas. Diante desta constatação, Cornejo Polar chama a atenção para a natureza introspectiva da obra, definida tanto pela imersão em uma vida individual quanto em um passado distante. Logo, *Los ríos profundos* promove a revelação de um universo já conhecido, porém desde uma perspectiva interior (subjetiva).

Embora os embates sociais também sejam relevantes para o sentido global da narrativa, como é o episódio do levante das mulheres "chicheras" pela partilha do sal, estes tangenciam as esferas secundárias da tessitura romanesca. Deste modo, o enfoque privilegiado incide sobre o tom memorialístico do relato. A permanente obsessão de Ernesto em associar a sua realidade presente às experiências do passado, época em que vivia nas aldeias indígenas, resulta na expressão de uma visão mágica do mundo, capaz de revelar as relações subterrâneas entre os seres, os objetos e as paisagens do universo.

Cornejo Polar (1973, p. 108-109) destaca que, em *Los ríos profundos*, a memória tem, para Ernesto, outros valores. Além de assegurar a coerência interior do personagem, na medida em que evita a desintegração do sujeito de índole nômade, conhecedor de diferentes mundos, por vezes contraditórios e conflituosos, a memória também permite a esse protagonista, solitário e marginalizado, construir de alguma maneira o seu próprio mundo, convertendo-se em uma arma contra a solidão e a dor. Em outros termos, trata-se de uma força que lhe permite sobreviver em meio à hostilidade do colégio de Abancay.

Entretanto, Cornejo Polar não entende que a batalha de Ernesto pela adaptação em um ambiente diferente seja apenas uma luta individual. Considerando o contexto histórico peruano e associando-o aos elementos constituintes do personagem, o crítico defende a ideia de que Ernesto é sujeito de uma "memória supra pessoal" (CORNEJO POLAR, 1973, p. 109), capaz de estender as fronteiras das lembranças individuais para projetar-se, de alguma maneira, às instâncias pretéritas do povo quéchua. Logo, ressalta o uso metafórico do vocábulo "memória", o qual parece ser suficientemente apropriado para designar também o tipo de relação que o protagonista estabelecia com os signos materiais do passado histórico da cultura andina.

No capítulo inicial de *Los ríos profundos*, ao se defrontar com o muro inca, em Cuzco, Ernesto demonstra ser portador de uma atitude insólita, isto é, a de revelar o sentido oculto das velhas ruínas incaicas e, ainda, a de se comunicar com elas em meio a um tempo "presente" que as ignora e delas escarnece. A propósito, Cornejo Polar (1973, p. 109) observa que o muro, tão cativado pelo garoto, ergue-se em meio a uma rua que "cheirava a urina" (ARGUEDAS, s/d, p. 10); além disso, era considerado pelo Velho, suposto parente rico e avarento do pai de Ernesto, como uma amostra do "caos do gentio, das mentes primitivas" (ARGUEDAS, s/d, p. 22).

Contudo, para o jovem protagonista, o significado da antiga parede inca é outro. Esta parecia estar se movendo "como um animal que se agitava à luz" (ARGUEDAS, s/d, p. 22) e comunicava "o desejo de celebrar, de correr por uma pampa, lançando gritos de júbilo" (ARGUEDAS, s/d, p. 22). Desta forma, tem a impressão de que o muro "é capaz de caminhar: poderia elevar-se até o céu ou avançar em para o fim do mundo e voltar" (ARGUEDAS, s/d, p. 12). Segundo Cornejo Polar (1973, p. 110), o sentido atribuído por Ernesto à muralha inca constitui uma estratégia narrativa por meio da qual se é possível plasmar esteticamente, no nível ficcional, a vigência e o poder de um passado incaico, cuja "força" ainda pode ser "sentida" no momento presente do protagonista.

Em outras palavras, nessa leitura, Cornejo Polar ressalta como aspectos da cultura inca podem ser transportados para um primeiro plano do relato em virtude das recordações do protagonista. Na ocasião, portanto, a memória de Ernesto parece responder a uma visão mágica do mundo, capaz de romper com as técnicas "realistas" de representação para construir a realidade fictícia desde uma perspectiva alternativa, por meio da qual é possível descobrir outras relações entre os seres, paisagens e objetos. Para o crítico, ainda que Ernesto recorde os momentos de sua infância, sua memória ultrapassa os limites de sua própria vida. Dessa forma, o garoto recorda também, de alguma maneira, os tempos remotos do mundo cultural andino, cujo ponto de vista que pretende assumir.

Nesse universo ficcional se tornam explícitos dois elementos-chave. De um lado, observa-se o afã integrador de ambas as culturas (serra + costa) que se converte em uma obsessão para o protagonista; e, de outro, a realidade incontestável de um mundo desintegrado. Desta cega dialética que não pode se resolver em síntese, resta somente a tragédia do homem incapaz de afastar-se de seu anseio de modificar as dinâmicas socioculturais peruanas. Assim, Cornejo Polar chama a atenção para o desfecho do relato. Nele, o leitor tem acesso ao drama de um garoto que busca construir seu futuro não com base nas experiências cultivadas no presente, mas, contraditoriamente, valendo-se das vivências de um passado, ao mesmo tempo individual e coletivo.

Dentro do panorama das obras de Arguedas, Cornejo Polar demonstra como *Todas las sangres* expressa uma abordagem mais global da cultura peruana. Com audácia, o romance incorpora uma nova dimensão de conflito às oposições iniciais (primeiro entre índios x brancos; em seguida, entre serra x costa), isto é, o embate de todo o país contra as ameaças do imperialismo. Observa-se, assim, uma proposta ficcional que visa debater os problemas do Peru diante de um sistema internacional. É possível perceber, novamente, a superação do pensamento dualista que orientava as produções indigenistas anteriores. Desde uma focalização mais abrangente, a causa indígena e os demais problemas da sociedade peruana passarão a ser entendidos em virtude da sua relação com o capitalismo e o neocolonialismo. Em outros termos, o subdesenvolvimento e a dependência econômica do país são os temas que receberão maior atenção do romancista.

Embora, em *Todas las sangres*, haja o predomínio de uma representação global da nação peruana, é importante salientar que o ponto de vista presente na obra ainda permanece inclinado a favor das culturas dominadas, das quais, o índio continua sendo o alvo de defesas da enunciação. Da mesma forma, assim como já foi observado em *Los rios profundos*, Cornejo Polar assinala que essa narrativa também é contada por uma voz que emite seu

discurso desde a perspectiva andina, como demonstra com o fragmento abaixo, referente à morte do sacristão São Pedro:

> *Don Bruno y Rendón asistieron a su entierro*. ***Ahora [el sacristán] está trabajando, feliz, en la cima del K'oropuna. Lo enterraron los índios, en el cementerio de índios. No demoró mucho en llegar a la cima de la montaña. "¡Wifáááá'!", gritaron los muertos cuando llegó a la cima, sonriente***. (ARGUEDAS, 2001, p. 426, grifos nossos)[30].

Por trás da aparente neutralidade do narrador onisciente, nota-se que sua voz deixa transparecer crenças de origem indígena, as quais aparecem em destaque. Contudo, segundo ressalta Cornejo Polar (1973, p. 194), não é somente a inclusão dos componentes culturais andinos na enunciação que assinala a prevalência do ponto de vista mítico sobre a esfera do discurso positivista. O que chama a atenção nessa breve passagem é o empenho do narrador em outorgar um tom de "objetividade" aos elementos "mágicos" do imaginário indígena, o qual os plasma, em sua fala, como sendo "verdades/fatos" passíveis de concretização. Com base nessas constatações, Cornejo Polar assinala que o foco narrativo em *Todas las sangres* é definido pela cosmogonia da cultura andina.

Em comparação com *Los ríos profundos*, em que a adesão a esse universo cultural ocorre de maneira direta graças à presença de um protagonista que relata suas próprias experiências, em *Todas las sangres* essa ligação se dá de modo mais tangencial e elíptico, em virtude do pretenso distanciamento almejado pelo romance, o qual se coloca aberto para o debate sobre as divergentes ideologias que buscam compreender, desde perspectivas antagônicas até a caótica e fragmentada sociedade peruana.

A questão da modernização do Peru e das comunidades serranas é outro eixo temático discutido no relato. Nesse caso, é interessante o enfoque dado à personagem Demétrio Rendón Willka, líder justiceiro das causas indígenas. No relato, ele se torna o porta-voz do ideal literário de Arguedas, uma vez que é o protagonista representante da luta por uma modernidade que logre conciliar o progresso e a tecnologia com os valores culturais tradicionais e o pensamento mítico andino, elementos considerados válidos para o desenvolvimento de uma mentalidade revolucionária que projete um futuro de bem-estar e de liberdade a todos os peruanos.

---

[30] Don Bruno e Rendón assistiram ao seu enterro. *Agora [o sacristão] está trabalhando, feliz, no cume do K'oropuna*. O enterraron os índios, no cemitério de índios. *Não demorou muito para chegar ao cume da montanha. "¡Wifáááá'!", gritaram os mortos quando chegou ao cume sorridente* (ARGUEDAS, 2001, p. 426, grifos nossos, tradução nossa).

A morte de Rendón Willka anuncia simbolicamente a chegada dos novos tempos. No momento de seu fusilamento, o narrador descreve o desencadeamento de um forte estrondo que ressoa por todo o universo: "[...] *escuchó un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como si las montañas empezaran a caminar* [...]" (ARGUEDAS, 2001, p. 603)[31]. É um ruído aterrador que parece sugerir a destruição de um mundo antigo – marcado pela miséria, exploração e ganância – e, o subsequente nascimento de uma nova era, contemplada pela justiça, igualdade e liberdade.

Com base nas considerações acima, Cornejo Polar ressalta que *Todas las sangres* constrói seu sentido partindo de duas perspectivas. A primeira refere-se a sua tendência globalizadora, a qual busca descrever o Peru em sua totalidade, tanto em seus conflitos internos quanto em suas relações com o estrangeiro. A segunda remete à natureza axiológica do romance, a qual concede um destino a esse mundo integrado, evidentemente filiado à cultura quéchua. Dessa maneira, a obra não apenas interpreta o universo desde o ponto de vista do índio (como foi demonstrado pela voz do narrador), mas supõe a prefiguração de um futuro que, embora moderno, conserve também os valores da cultura andina.

El zorro de arriba y el zorro de abajo também reflete a vocação totalizante pretendida em *Todas las sangres*. Segundo Cornejo Polar, trata-se de uma narrativa que urde em sua trama os mais opostos destinos humanos e sociais. Em síntese, deixa transparecer o desejo de traduzir ficcionalmente as transformações socioeconômicas experimentadas pelo Peru, a partir da metade do século XX. Dessa forma, destaca-se por retratar os conflitos gerados pelo intenso processo migratório ocorrido em Chimbote, cidade localizada na costa peruana que, em poucos anos, torna-se uma das maiores produtoras de farinha de peixe do mundo.

O processo de urbanização representado no texto, em si, deve ser compreendido como resultado das demandas da modernização ocorridas no Peru. Portanto, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* pode ser lido em função de tal contexto histórico. Partindo destas considerações, Cornejo Polar assinala que uma das preocupações da narrativa é refletir sobre o futuro da cultura andina/quéchua em meio a essa série de mudanças de ordem sociocultural e econômica. Que destino estaria reservado para as tradições indígenas dentro da configuração deste novo sistema? Resistiriam ou seriam extintas?

Aparentemente, uma resposta negativa tende a prevalecer na tessitura romanesca. Em sua leitura, Cornejo Polar constata que há uma resposta contrária ao presságio sugerido pelos ruídos subterrâneos que suscita a heroica morte de Demetrio Rendón Willka em *Todas las*

---

[31] "[...] escutou um som de grandes torrentes que sacudiam o subsolo, como se as montanhas tivessem começado a caminhar" (ARGUEDAS, 2001, p. 603, tradução nossa).

sangres. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* revela a edificação de um novo mundo sobre as bases do capitalismo consumista e do individualismo. A imagem do caos que paira sobre o universo ficcional de Chimbote é construída por uma técnica de representação fundada no princípio da fragmentação. Logo, o narrador, por si mesmo, ou por meio dos diálogos das personagens, mediante as reflexões críticas formuladas nos diários ou pelos símbolos criados no nível mítico, vai mostrando as peças avulsas que se integram e desintegram constantemente, a partir de uma dinâmica que parece mimetizar plasticamente a própria constituição de uma efêmera e falaz sensação de harmonia ou, mesmo a desintegração da realidade, seja em nível social seja individual.

Cornejo Polar aponta que a estrutura da obra é elaborada em virtude da alternância do relato propriamente romanesco e dos "diários", fragmentos autobiográficos que Arguedas escreve entre o dia 10 de maio de 1968 e 22 de outubro de 1969. Esses diários estão presentes ao longo de toda a narrativa e se complementam com o epílogo – cartas que o escritor enviou a Gonzalo Losada e ao Reitor da Universidade Maior de San Marcos – que correspondem à conclusão do diário. A última data – 28 de novembro de 1969 – se refere ao dia que Arguedas comete o suicídio, disparando uma bala contra a própria cabeça.

A respeito das relações estabelecidas entre o discurso ficcional e o elemento autobiográfico, Cornejo Polar demonstra que este último cumpre um papel metalinguístico, a partir do qual anuncia, completa, comenta e critica o primeiro. Observa-se, então, que os diários são fundamentais para o encaminhamento da narrativa, porque, ao mesmo tempo que funcionam como apoio para o avanço do relato, refletem também, em outro nível, a decisão do autor em continuar escrevendo. O ato da escrita, nesse caso, é sinônimo da própria vida, conforme Cornejo Polar verifica no trecho extraído do *Primeiro diário*: "*escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad*"[32] (ARGUEDAS, 1996, p. 8). Se escrever significa vida, não escrever corresponderia à morte.

Neste sentido, o crítico peruano ressalta que os diários, além de expressarem o angustioso processo da escrita, mostram-se ainda como testemunhos de que a morte permanece protelada, mas não vencida. Assim, Cornejo Polar concebe *El zorro de arriba y los zorros de abajo* como um desesperado gesto vital, como uma aposta – fracassada já de antemão – a favor da sobrevivência. Em *¿Último diario?*, o narrador Arguedas expressa a sua despedida:

---

[32] "[...] escrevo estas páginas porque me disseram exaustivamente que se consigo escrever recuperarei a sanidade". (ARGUEDAS, 1996, p. 8, tradução nossa).

> *Y ese país en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierve con las fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose. Despidan en mí un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz todas las patrias.*[33] (ARGUEDAS, 1996, p. 246).

O fragmento deixa transparecer, no nível ficcional, a consternação de Arguedas por não ter presenciado o sonho pelo qual lutou durante a sua vida, isto é, ver o Peru se converter em um espaço aberto, capaz de acolher, com alegria, a todas as pátrias e culturas nele coexistentes; um território, portanto, onde as diferenças entre os seres humanos fossem respeitadas e aceitadas mutuamente. A atmosfera fatalista sentida ao final do romance, além de sugerir a morte do autor, sugere ainda o destino trágico para o qual se encaminha a própria nação peruana e, consequentemente, a cultura andina, condenada a perder sua identidade e a cair no esquecimento.

Contudo, Cornejo Polar aponta que em contrapartida à aparente tragicidade da narrativa, Arguedas, em o *¿Último diario?*, deixa transparecer sua na fé na instauração de um futuro mais promissor e justo sobre as ruínas de um mundo destruído, segundo constata com a passagem: "*Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú [...]: se cierre el de la calandria consoladora, del azote, [...] del odio impotente [...]; se abre el de la luz y de la fuerza libertadora, [...], el de la calandria de fuego [...]*[34]" (ARGUEDAS, 1996, p. 245-246).

Nesse sentido, para o crítico peruano, o suicídio do autor excede os limites do âmbito pessoal, uma vez que Arguedas assume explicitamente sua morte como signo da transformação essencial da sociedade peruana, anunciando o fim de uma era marcada pelo sofrimento e a opressão, e o começo de outra, tempo de libertação, justiça e júbilo; ciclo da realização esplêndida dos valores antes negados e agora integrados na multiplicidade feliz de "todas as pátrias".

---

[33] E este país em que estão todas as classes de homens e naturezas, eu o deixo enquanto ferve com as forças de tantas substâncias diferentes que se agitam para se transformarem ao cabo de uma luta sangrenta de séculos que começou a romper, de fato, os ferros e as trevas com que os mantinham separado, detendo-os. Despeçam em mim um tempo do Peru cujas raízes estarão sempre sugando a seiva da terra para alimentar aos que vivem em nossa pátria, na qual qualquer homem não aprisionado e embrutecido pelo egoísmo pode viver, feliz todas as pátrias (ARGUEDAS, 1996, p. 246, tradução nossa).

[34] "Talvez comigo comece a encerrar-se um ciclo e a abrir-se outro no Peru [...]: fecha-se o da calandra consoladora, do açoite, [...] do ódio impotente [...]; abre-se o da luz e da força libertadora, [...], o da calandra de fogo [...]" (ARGUEDAS, 1996, p. 245-246, tradução nossa).

No artigo "*Un ensaio sobre 'los zorros' de Arguedas*", publicado em 1990, Cornejo Polar (1996b, p. 306) reitera a ideia de que o signo da "morte" no último romance arguediano deve ser lido com base na racionalidade mítica, devendo, portanto, ser compreendida como instância de renovação e continuidade; passagem ritual que permite a abertura do ser individual para a multidão dos homens que seguirão com seu trabalho terreno. Ou ainda, em um segundo nível mítico, a morte de Arguedas pode ser interpretada como o próprio cataclisma que destrói uma ordem antiga para instaurar um novo mundo.

Pelo panorama acima exposto, Cornejo Polar busca demonstrar como as obras arguedianas superam as fórmulas estéticas prevalecentes nos romances indigenistas publicados até meados do século XX. A explanação de tal ideia também aparece publicada, em 1980, no ensaio *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*, na qual o crítico observa que a obra arguediana, ainda que reflita um processo de sucessivas ampliações do universo ficcional, notabiliza-se justamente por conseguir conservar, na esfera narrativa representada, as contradições da sociedade e da cultura peruana, mantendo sempre fiel a sua adesão à causa indígena. Dessa maneira, Cornejo Polar enfatiza que a narrativa de Arguedas, por um lado, logra preservar seu caráter nacional, já que retrata a estrutura conflituosa da organização sociocultural do Peru; e, por outro, alcança uma perspectiva universal, pois também representa a condição de dependência econômica tanto dos países latino-americanos (não apenas do Peru) quanto dos demais países vítimas do fenômeno do imperialismo.

Para Cornejo Polar, a trajetória literária de Arguedas deixa entrever o seu esforço como escritor para representar o Peru em sua totalidade, desvelando seus conflitos e tensões, bem como suas riquezas e valores humanos. Logo, as primeiras leituras de Cornejo Polar sobre esse universo narrativo demonstra que, como adverte Silvina Carrizo (2010, p. 221), a obra de Arguedas interpreta o indigenismo não somente como um documento acusatório, tal como procede, por exemplo, em *Pueblo enfermo*, *Raza de Bronce* e *Huasipungo*, mas também o concebe como meio de revelação do universo índio-andino na sua complexa relação com o mundo da costa, do branco e do mestiço.

Adotando uma linguagem literária singular e recursos narrativos complexos, Arguedas realiza uma notável incursão na narrativa moderna, ao mesmo tempo que recupera e dá vida às formas artísticas da tradição quéchua. Neste sentido, Cornejo Polar (1995, p. 738), concorda com a tese de Martin Lienhard (1981), o qual afirma que a produção de Arguedas reflete um "indigenismo às avessas", pois não seria o mundo andino interpretado com base nos atributos da modernidade, mas, ao contrário, a modernidade seria compreendida pela perspectiva da racionalidade indígena, que, por sua vez, também já havia sofrido o impacto da modernidade.

Pela breve explanação dos sentidos da narrativa arguediana captados por Cornejo Polar em uma primeira fase de suas análises críticas, pode-se constatar que, em sua linha de pensamento, a literatura é concebida como uma forma sociocultural de produtividade simbólica. Daí ter desenvolvido um método crítico que busca elucidar os significados da obra de Arguedas tomando por base um duplo movimento que parte do texto para o contexto histórico, social e cultural em que é produzido, recebido e ao qual faz referência, para, em seguida, retornar ao mesmo, e, assim, compreender a sua mensagem.

Ao considerar a literatura como "*forma específica de la producción social*" (CORNEJO POLAR, 1982, p. 31), Cornejo Polar elabora um trabalho crítico que, conforme pontuou Mario Cavallari (2002, p. 55), realiza-se em duas dimensões complementares e inseparáveis, isto é, a crítica e a teórica. Assim, com base nos aspectos abordados por Cornejo Polar em suas primeiras leituras da narrativa arguediana, momento em que procura assinalar a unidade e a coerência de seu *corpus* de estudo, já é possível notar a instância "crítica" de seu discurso. Esse, por sua vez, como assinalado anteriormente, é elaborado como proposta metodológica alternativa aos instrumentos hermenêuticos empregados pela crítica imanentista e formalista predominantes no panorama crítico literário dos anos 60 na América Latina.

Problematizando a validade e a adequação dos métodos propostos pelo estruturalismo, pelo formalismo e pela estilística, Cornejo Polar, ao longo da década de 70, desenvolve um trabalho acadêmico comprometido com a investigação de uma metodologia de análise que articule o rigor científico com a investigação das relações estabelecidas entre o sistema literário e as circunstâncias históricas e socioculturais que o circunscrevem, sem, contudo, correr o risco de formular uma crítica meramente sociológica ou marxista.

O que se pode averiguar, pela leitura que Cornejo Polar realiza a propósito dos mecanismos literários empregados por Arguedas para superar os esquemas do romance indigenista, é que sua perspectiva crítica, num primeiro momento, procura "conciliar" alguns dos aportes instituídos pelas correntes imanentistas, posto que também atenta para os recursos estéticos empregados nas narrativas de Arguedas, com aspectos do pensamento de José Carlos Mariátegui, no que tange às questões relacionadas à sua tese dualista sobre a composição sociocultural peruana, e também no que se refere às suas postulações dirigidas à problemática da "literatura nacional". No artigo "*El problema nacional en la literatura peruana*", incluído no livro *Sobre literatura y crítica latino-americanas* (1982), Cornejo Polar assinala:

> [Para Mariátegui] *la cuestión nacional de nuestra literatura deja de ser un tema exclusivamente académico para adquirir – además – un contenido político: no se trata sólo de conocer la realidad peruana, y dentro de ella a la literatura, sino,*

> *sobre todo, transformarla. En este sentido Mariátegui [...] se preocupa fundamentalmente por rastrear la dinámica histórica de nuestra sociedad y por contribuir a su encausamiento hacia el socialismo*[35]. (CORNEJO POLAR, 1982, p. 21).

A postura militante de Mariátegui ao debater a questão do aspecto "nacional" na literatura peruana, supõe a necessidade de um exercício crítico que não apenas se encerre nos círculos acadêmicos, mas que também esteja envolvido com o projeto político revolucionário com vistas à transformação tanto dos paradigmas artísticos/culturais quanto dos quadros sociopolíticos e econômicos que compõem a paisagem de uma nação. Para Mariátegui, a necessidade de se subverter a ordem social que conduz a exploração dos indígenas era de extrema urgência. Desta forma, verifica-se que o intelectual peruano desenvolve um projeto revolucionário, de viés socialista, que busca refletir sobre as soluções para os problemas peruanos tomando por base a rearticulação do eixo da modernidade e da tradição. Em uma de suas declarações, Mariátegui afirma:

> *La propagación en el Perú de las ideas socialistas ha traído como consecuencia un fuerte movimiento de reivindicación indígena. La nueva generación peruana siente y sabe que el progreso del Perú será ficticio, o por lo menos no será peruano, mientras no constituya la obra y no signifique el bienestar de la masa peruana que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina*. [36]. (MARIÁTEGUI, 2007, p. 37).

Como é possível constatar, a medida progressista, associada às orientações das ideias socialistas, aparece fortemente vinculada à reivindicação da cultura indígena. Trata-se, pois, de um pensamento que atribui ao socialismo a missão de modernizar a sociedade peruana em todos os seus setores, realizando até algumas metas que a burguesia não pôde conquistar no século anterior, porém dentro de um processo que localiza as suas origens no remoto passado pré-hispânico e em alguns elementos desse que, naquele momento, tinham conseguido sobreviver na região andina. Logo, configura-se como projeto revolucionário que finca suas raízes na tradição incaica.

---

[35] "[Para Mariátegui] a questão nacional da nossa literatura deixa de ser um tema exclusivamente acadêmico para adquirir – além disso – um conteúdo político: não se trata somente de conhecer a realidade peruana, e dentro dela a literatura, mas, sobretudo, transformá-la. Nesse sentido, Mariátegui [...] se preocupa fundamentalmente em rastrear a dinâmica histórica da nossa sociedade e em contribuir com o seu direcionamento rumo ao socialismo" (CORNEJO POLAR, 1982, p. 21, tradução nossa).

[36] "A propagação no Peru das ideias socialistas trouxe como consequência um forte movimento de reivindicação indígena. A nova geração peruana sente e sabe que o progresso do Peru será fictício, ou pelo menos não será peruano, enquanto não constituir a obra e não significar o bem-estar da massa peruana que é, em seus quatro quintos, indígena e camponesa" (MARIÁTEGUI, 2007, p. 37, tradução nossa).

Resgatando e atualizando em seu discurso a demanda do "comprometimento político" do crítico literário, tal como anunciada por Mariátegui na década de 20, e articulando-a à instrumentalização de alguns aparatos da crítica estruturalista e formalista vigentes no Peru nos anos 60, Cornejo Polar edifica uma metodologia crítica alternativa, cujo sentido estratégico é exposto da seguinte forma:

> *Ciencia e ideología convergen en una sola operación intelectual cuando la conciencia ideológica, por ser la de las clases populares, tiene la posibilidad objetiva de ser también conciencia científica: supera y convierte en tradición legítima los valores y el saber logrados históricamente por otras clases y se ofrece como la opción más concreta y definida de auténtica universalidad. La perspectiva de clase tiene pues, para la crítica, significado de condición de ciencia*[37]. (CORNEJO POLAR, 1982, p. 33-34).

Dentro dessa estratégia discursiva, a oposição entre a "crítica científica", aparentemente autônoma, neutra e objetiva, quase sempre preocupada em examinar os aspectos estruturais do texto literário, e a "crítica ideológica", militante e comprometida, fortemente ligada às alternativas de lutas de classe, é desconstruída. No lugar da relação disjuntiva entre ambas perspectivas, Cornejo Polar propõe uma aproximação dialética entre o "científico" e o "ideológico". Em sociedades hierarquicamente estratificadas, permeadas por desigualdades econômicas e conflitos socioculturais, este método parece adquirir uma dupla abrangência: em uma primeira instância, pretende revelar que a hegemonia da "crítica científica" sobre a "crítica ideológica" configura-se como resultado tendencioso de uma operação ideológico-discursiva que privilegia os modelos epistemológicos forjados por intelectuais norte-americanos ou europeus, para assim instituir convenções estéticas que, antes de esclarecer a produção literária latino-americana, contribuem mais para endossar a supremacia da crítica metropolitana sobre o pensamento intelectual na América Latina.

Neste ponto, é pertinente observar que os critérios de valorização artística que Cornejo Polar utiliza no exame das narrativas arguedianas, baseados na representação simbólica do objeto dentro do contexto em que é produzido e recebido, diferem dos princípios estabelecidos pela crítica estruturalista, formalista e também de outras correntes de viés humanista. Estes últimos, segundo Cornejo Polar, ao sustentarem um discurso que, ideologicamente, estabelecem limites hierárquicos que separam a denominada "literatura culta" das manifestações literárias

---

[37] "Ciência e ideologia convergem em uma só operação quando a consciência ideológica, por ser a das classes populares, tem possibilidade objetiva de ser também consciência científica: supera e transforma em tradição legítima os valores e o saber conquistados historicamente por outras classes e se oferece como opção mais concreta e definida de autêntica universalidade. A perspectiva de classe tem, portanto, para a crítica, significado de condição de ciência" (CORNEJO POLAR, 1982, p. 33-34, tradução nossa).

"marginais" ou "populares", terminam por promover a elitização da arte e, consequentemente, a exclusão de toda produção que foge aos seus padrões. Para Cornejo Polar (1982), tratam-se, pois, de constructos discursivos arbitrários que, refletidos na crítica literária, visam à manutenção do poder do sistema hegemônico. Desse modo, é possível notar que as leituras de Cornejo Polar além de se afastarem dos juízos de valores impostos pela crítica imanentista, configuram-se como uma tentativa de deslegitimá-los.

Já o segundo aspecto da abrangência do método proposto por Cornejo Polar remete ao comprometimento de se formular conhecimentos que, validados cientificamente, sejam capazes de iluminar a complexa "realidade" da América Latina, contribuindo, assim, para o processo de sua transformação sociocultural. Observa-se, assim, a dimensão política que alcança o exercício crítico de Cornejo Polar. Em *Apêndice: problemas atuais da crítica*, publicado pela primeira vez na revista *Texto crítico*, volume III, nº 6, em 1977, Cornejo Polar chama a atenção para o papel fundamental da crítica literária no processo de descolonização do pensamento latino-americano:

> *[...] La crítica literaria latino-americana debería considerarse a sí misma como parte integrante del proceso de liberación de nuestros pueblos, no sólo porque de alguna manera es también crítica ideológica y esclarecimiento de realidad, en cuanto define la índole de las imágenes del mundo que la literatura propone a los lectores y en cuanto determina las características de un proceso de producción que reproduce la estructura de los procesos sociales, sino, también, porque al proponerse un desarrollo en consulta con los requerimientos específicos de su objeto está cumpliendo, en el orden que le corresponde, una importante tarea de descolonización*[38]. (CORNEJO POLAR, 1982, p. 13).

Concebendo-a como instrumento de libertação dos povos, Cornejo Polar reivindica, neste momento, uma crítica literária que, ao procurar entender seu objeto de estudo baseado em suas idiossincrasias, cumpriria também uma importante função ideológica, com o intuito de "descolonizar" o pensamento latino-americano. Embora não desdenhe por completo algumas propostas hermenêuticas aportadas por determinadas vertentes críticas, tais como a estilística, o formalismo, o estruturalismo, entre outras, conforme mencionado anteriormente, é possível afirmar que a crítica elaborada por Cornejo Polar procura impor-se como estratégia de resistência por meio da qual intenciona afastar-se dos modelos críticos previamente

[38] "[...] a crítica literária latino-americana deveria considerar-se a si mesma como parte integrante do processo de libertação de nossos povos, não só porque é também, de certo modo, crítica ideológica e esclarecimento da realidade, enquanto define a índole das imagens do mundo que a literatura propõe aos leitores e enquanto determina as características de um processo de produção que reproduz a estrutura dos processos sociais, mas ainda porque, ao se propor um desenvolvimento em consulta aos requisitos específicos de seu objeto, está cumprindo, na ordem que lhe corresponde, uma importante tarefa de descolonização" (CORNEJO POLAR, 2000b, p. 23).

elaborados pelos intelectuais das grandes potências imperialistas, tal como os Estados Unidos, e, até mesmo, por alguns dos próprios estudiosos latino-americanos.

É importante frisar, ainda, conforme assinalou Schmdit-Welle (2002, p. 8), que essa urgência de se adequar os princípios e os métodos do exercício crítico às singularidades da literatura produzida na América Latina como resposta a um modelo teórico imposto arbitrariamente pela crítica hegemônica, reflete uma inclinação à perspectiva *latino-americanista* também presente na base do pensamento de Martí, Mariátegui, Henríquez Ureña, Fernández Retamar e Rama, cujo peso ideológico sobre teorizações de Cornejo Polar pode ser verificado até o fim de sua trajetória acadêmica, de acordo com o que será explicitado mais adiante.

Logo, além de problematizar e tentar deslegitimar o discurso crítico hegemônico, o trabalho acadêmico de Cornejo Polar se nutre também de sua dimensão teórica, uma vez que as próprias demandas epistemológicas e metodológicas por ele aventadas requerem a formulação de conceitos alternativos para a elucidação das especificidades dos sistemas literários da América Latina. Como foi apontado, em suas primeiras leituras da obra de Arguedas, Cornejo Polar enfrenta o desafio de atribuir sentido a uma linguagem literária que se refere a dois mundos culturais antagônicos coexistentes em um mesmo espaço discursivo. É com o intuito de examinar criticamente e entender o funcionamento e a construção de obras com esta índole "contraditória" que Cornejo Polar cria categorias de análise, tais como o conceito de "heterogeneidade" e "totalidade contraditória", os quais serão discutidos no tópico seguinte do trabalho, fundamentais para a compreensão de determinados fenômenos literários latino-americanos.

Em meio ao recorte do pensamento de Cornejo Polar desenvolvido no começo da década de 70, ou seja, anos antes de sistematizar e dar nome ao seu primeiro conceito teórico, já é possível averiguar como o conceito de heterogeneidade vai sendo "gestado" por meio das alusões tecidas pelo crítico peruano acerca dos elementos que apontam para o caráter heteróclito e contraditório da linguagem presente nos romances indigenistas e, igualmente, nas narrativas de Arguedas. Isso é salientado, por exemplo, nas passagens em que Cornejo Polar retifica a necessidade de se adotar a perspectiva do misticismo andino para poder construir o sentido do universo ficcional arguediano, conforme demonstra com leituras de *Los ríos profundos*, *Todas las sangres* e El *zorro de arriba y el zorro de abajo*.

A abordagem crítica de Cornejo Polar evidencia, portanto, o aspecto heterogêneo da obra de Arguedas que, se de um lado é composta com base em elementos literários advindos

da cultura ocidental e letrada, sendo até destinada ao público desse mesmo segmento sociocultural, por outro, faz referência ao universo indígena – de natureza mística e de caráter performativo, segundo a acepção de Paul Zumthor (2007) –, o qual trata de revelar e entender. Conforme constata Cornejo Polar, é próprio de Arguedas extremar e aprofundar os conflitos ocasionados por esse "encontro" cultural, assumindo com rigor suas difíceis e instáveis condições de produção e reproduzindo-as na estrutura de seus textos. Esses, por sua vez, convertem-se em um espaço simbólico em que forças de filiação diversa, e mesmo contraditória, disputam e negociam a hegemonia semântica do discurso.

Dentro desta perspectiva, cabe ressaltar que a categoria de heterogeneidade (bem como a de totalidade contraditória e, posteriormente, a de sujeito heterogêneo, sujeito migrante e heterogeneidade não dialética) formulada por Cornejo Polar, a partir das leituras que realiza das obras de Arguedas, além de ser baseada na constatação da constituição heterogênea da sociedade e cultura peruana (e latino-americana), implica a tentativa de se compreender profundamente os diferentes universos socioculturais que coexistem em um mesmo território. É, pois, mediante o desdobramento e a elaboração desta categoria de análise, que Cornejo Polar objetiva ressemantizar a questão identitária peruana sobre a base da pluralidade, demolindo, assim, o arbitrário projeto homogenizador e universalizante proposto por uma tradição crítica vigente no Peru desde o fim do século XIX.

Por buscar o reconhecimento de uma realidade multicultural, permeada por conflitos e contradições e, ainda, por tentar deslegitimar discursos críticos que ocultam a problemática histórica da América Latina sob as falácias dos discursos críticos de viés homogeneizante e falsamente conciliatórios, é que Cornejo Polar proclama o seu legado crítico como um exercício de alteridade e de resistência.

No tópico seguinte, propõe-se examinar os procedimentos que levam Cornejo Polar a construir os conceitos de "heterogeneidade" e "totalidade contraditória" tomando-se por base o exame das narrativas de Arguedas; e ainda pretende-se demonstrar como tais modelos teóricos se expandem – e se radicalizam – ao longo da trajetória acadêmica do crítico peruano, conduzindo-o à elaboração de outras categorias de análise, entre elas a de "sujeito heterogêneo", "sujeito migrante" e "heterogeneidade não dialética", por meio das quais trata de reescrever a identidade cultural do homem andino.

1.2 De Arguedas ao Conceito Heterogeneidade: "reescrevendo" a imagem do homem andino

Como apontado no tópico anterior, para Cornejo Polar, não era possível examinar a ficção arguediana com base nos recursos hermenêuticos empregados pela crítica hegemônica

dos anos 60, a qual era incapaz de perceber que a produção literária de Arguedas poderia ser lida como uma "*pelea verdaderamente infernal con la lengua*[39]" (CORNEJO POLAR, 1973, p. 12) e, por isso, configurava-se como um " *ejemplar esfuerzo por inventar un lenguaje que no disfarce la insólita realidad que pretende representar*[40]" (CORNEJO POLAR, 1973, p. 12), realizando assim, com a mesma autenticidade, "*el milagro de la comunicación intercultural*[41]" (CORNEJO POLAR, 1973, p. 12).

Em 1970, no artigo "*El sentido de la narrativa de Arguedas*", Cornejo Polar assinala que a linguagem arguediana se instaura dentro de uma dupla e contraditória solicitação: a da fidelidade à fala indígena, por um lado, e a da inteligibilidade, por outro. Sobre este aspecto, assevera:

> *Esta es sin duda, la vieja oposición entre comunicación y expresión; sin embargo, en el caso de Arguedas, entran en juego órdenes y categorías de complejidad enorme, que tiñen el conflicto de auténtico dramatismo, y su significado es individual y social al mismo tiempo: incluye la especificidad de un hombre y la plenitud de una sociedad múltiple y contradictoria, la dispersa y heterogénea sociedad peruana*[42]. (CORNEJO POLAR, 1989b, p. 140).

Ao procurar entender a obra arguediana em função do complexo, confuso e quebradiço contexto em que é produzida, ou seja, em meio ao bilinguismo pluricultural da zona andina, Cornejo Polar depreende que tanto a narrativa de Arguedas quanto parte significativa do *corpus* literário da América Latina, tal como é o caso da produção indigenista, das crônicas da Conquista, da literatura gauchesca do Rio da Prata, do negrismo na literatura caribenha, e ainda daquelas ligadas ao conceito do "realismo maravilhoso" (CORNEJO POLAR, 1982, p. 68), desenvolve-se com base em uma complexa operação ideológico-artística que busca relacionar dois ou mais universos sociais ou culturalmente diversos e, por vezes, antagônicos. Logo, para Cornejo Polar, a compreensão do modo de produção e da estrutura semântico-formal de uma literatura situada no conflituoso cruzamento de duas culturas e duas sociedades dependia da utilização de um aparato teórico-conceitual específico, o qual ele mesmo se encarrega de construir.

---

[39] "luta verdadeiramente infernal com a língua" (CORNEJO POLAR, 1973, p. 12, tradução nossa).

[40] "exemplar esforço para inventar uma linguagem que não disfarçasse a insólita realidade que pretendia representar" (CORNEJO POLAR, 1973, p. 12, tradução nossa).

[41] "o milagre da comunicação intercultural" (CORNEJO POLAR, 1973, p. 12, tradução nossa).

[42] "Esta é, sem dúvida, a velha oposição entre a comunicação e a expressão; contudo, no caso da narrativa de Arguedas, entram em jogo duas ordens e categorias de grande complexidade, que tingem o conflito de autêntico dramatismo, e seu significado é individual e social ao mesmo tempo: engloba a especificidade de um homem e a peculiaridade de uma sociedade múltipla e contraditória, a dispersa e a heterogênea sociedade peruana" (CORNEJO POLAR, 1989b, p. 140, tradução nossa).

Embora seus estudos desenvolvidos no início dos anos 70 já apresentem os elementos que expressam o núcleo do conceito de heterogeneidade, esse somente aparecerá sistematizado enquanto categoria de análise no texto *El indigenismo y las literaturas heterogeneas: su doble estatuto sociocultural*, apresentado em um Seminário organizado pelo Centro de Estudos Latino-americanos "Rómulo Gallegos", na cidade de Caracas, Venezuela, em março de 1977. Neste trabalho, Cornejo Polar define como literaturas heterogêneas aquelas que se caracterizam pela:

> *[...] duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto*[43]. (CORNEJO POLAR, 1982, p. 73).

A não coincidência de um dos elementos do processo literário (emissor/ discurso-texto/ referente/ receptor) com os demais é o fator que determina a condição heterogênea das literaturas "sujeitas a um duplo estatuto sociocultural". É, pois, justamente nesta *zona de ambiguidade e conflito*, resultante da intersecção de dois universos sociais e culturais díspares, heterogêneos, enfim, que se instala a narrativa arguediana. Considerando-a filiada ao indigenismo, Cornejo Polar enfatiza que a obra do escritor peruano está igualmente sujeita aos variados fatores que interferem na produção dos relatos indigenistas:

> *[...] las capas medias urbanas aplican sus atributos culturales (la escritura en español, las convenciones artísticas de raíz europea, etc.) y su ideología e intereses sociales (el positivismo o el marxismo, la necesidad de asumir la representación de toda la nacionalidad, etc.) para interpretar y comprender (según se trate de la producción o de la recepción) la naturaleza de una realidad otra, la indígena, que es agraria, oral, quechua o aymara y cuyo imaginario obedece a otras racionalidades, y cuyos intereses sociales no siempre son compatibles con los del sujeto productor-receptor del indigenismo*[44]. (CORNEJO POLAR, 1995, p. 722).

A assimetria presente na base edificante do indigenismo, apontando para os aspectos plurais e contraditórios que confluem em sua estruturação, também está presente na obra de

---

[43] [...] "duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo. Trata-se, em síntese, de um processo que tem pelo menos um elemento não coincidente com a filiação dos outros e, que se cria necessariamente uma zona de ambiguidade e conflito" (CORNEJO POLAR, 2000d, p. 162).

[44] [...] "as camadas médias urbanas aplicam seus atributos culturais (a escritura em espanhol, as convenções artísticas de raiz europeia, etc.), sua ideologia e interesses sociais (o positivismo ou o marxismo, a necessidade de assumir a representação de toda a nacionalidade, etc.) para interpretar e compreender (segundo se trate da produção ou da recepção) a natureza de uma realidade outra, a indígena, que é agrária, oral, quéchua ou aimará e cujo imaginário obedece a outras racionalidades, e cujos interesses sociais nem sempre são compatíveis com o sujeito produtor-receptor do indigenismo" (CORNEJO POLAR, 1994, p. 722, tradução nossa).

Arguedas. De acordo com o esquema traçado, cabe aos autores (de filiação *criolla*) assumirem determinados interesses da cultura indígena para assim representarem as reivindicações demandadas por um referente que lhes é alheio. Desta maneira, os recursos estilísticos empregados pelos escritores indigenistas são, segundo Cornejo Polar, de extrema relevância para a expressão verossímil do mundo retratado.

Observa-se, nesse caso, que a categoria de heterogeneidade é, a princípio, edificada em virtude da articulação do modelo linguístico estabelecido por Roman Jakobson (1977) – uma vez que o discurso crítico de Cornejo Polar alude explicitamente aos elementos integrantes do sistema comunicativo esquematizado pelo intelectual soviético, ou seja, ao emissor, mensagem, código, referente, meio de expressão e destinatário – com o aspecto ideológico do pensamento mariateguiano. Em relação à formulação do referido conceito, especificamente, é válido retomar a distinção feita por Mariátegui entre literatura indígena e literatura indigenista:

> *Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla*[45]. (MARIÁTEGUI, 2007, p. 283).

Nessa passagem, Mariátegui enfatiza a complexidade tanto dos produtos culturais quanto dos sujeitos produtores, focalizando aquilo que definitivamente caracterizaria a natureza mais profunda do movimento indigenista em seu conjunto, ou seja, a heterogeneidade dos elementos e forças que o constituem, bem como a sua inserção em um espaço sociocultural de índole desigual e conflituosa. Essa distinção é importante porque contribui para reiterar a dimensão "latino-americanista" da metodologia crítica empregada por Cornejo Polar, o qual presume ser a mais adequada para a elucidação das contradições recorrentes nas produções literárias da América Latina.

Logo, é valendo-se do conceito de heterogeneidade literária que Cornejo Polar logra construir a imagem da obra arguediana como um todo "coerente". Em relação a esse ponto,

---

[45] "E a maior injustiça na qual poderia incorrer um crítico, seria qualquer apressada condenação da literatura indigenista por sua falta de autoctonismo integral ou a presença, mais ou menos acusada em suas obras, de elementos artificiais na interpretação e na expressão. A literatura indigenista não pode nos dar uma versão rigorosamente verista do índio. Deve idealizá-lo e estilizá-lo. Também não pode nos oferecer sua própria alma. É ainda uma literatura de mestiços. Por isso se chama indigenista e não indígena. Uma literatura indígena, se deve vir, virá em seu tempo. Quando os própios índios estiverem em condição de produzi-la" (MARIÁTEGUI, 2007, p. 283, tradução nossa).

vale recuperar o exame que realiza de *Yawar fiesta*[46], em seu artigo "*La novela indigenista: una desgarrada consciencia de la historia*", publicado na revista *Lexis*, no ano 1980, em que objetiva demonstrar como o relato de Arguedas, publicado em 1941, parece responder aos paradoxos de um tempo convulso, "excepcionalmente conflituoso", marcado pela rápida modernização capitalista sob o império dos Estados Unidos e pelo consequente aguçamento da luta de classes. No tenso cenário sociopolítico, a urgência de modernizar o Peru colidia com a necessidade de se preservar a raiz autóctone do país. No âmbito destas colocações, Cornejo Polar (1982, p. 104) ressalta que *Yawar fiesta* opta pela conservação da antiga ordem cultural quéchua e, pelo consequente rechaço global de qualquer interferência forasteira.

Contudo, a alternativa de permanência proposta pelo romance deixa transparecer a seguinte contradição: na perspectiva desenvolvida de *Yawar fiesta*, a manutenção dos valores culturais quéchuas aparece indesejavelmente ligada à continuidade de um sistema semifeudal, o qual é, paradoxalmente, questionado no próprio relato. Cornejo Polar justifica o conflito citando as inferências de Willian Rowe: *"[...] lo que demuestra Arguedas es que la lucha contra el feudalismo conlleva otros problemas y sugiere también que la incorporación de los índios a la sociedad moderna pueden resultar en un tipo de esclavitud peor, porque significaría la destruccuión de su propia cultura*[47]" (ROWE, 1979, p. 32-33). Partindo deste ponto de vista e, levando em conta o conjunto da obra arguediana, o crítico peruano esclarece que:

> *[...] esta contradicción se resuelve – al menos parcialmente – a la luz de las novelas posteriores de Arguedas: con ellas se comprende que de lo que se trata es fundar primero una imagen de la fortaleza cultural – negadora del tópico de la postración y abatimiento incurables del indio – para imaginar más tarde, en Todas*
>
> *las sangres (1964), la posibilidad de una gran revolución campesina. Mientras tanto, Yawar fiesta deja abierta una iluminadora, pero no ambigua interrogante*[48]. (CORNEJO POLAR, 1982, p. 105-106).

---

[46] O romance é ambientado em Puquio, pequena cidade do distrito de Ayacucho, localizado na serra peruana, e sua ação gira em torno do embate promovido pela comunidade indígena contra os governantes forasteiros que, com o intuito de "civilizar" a cultura daquela região, tentam impor um novo regulamento à *corrida de touros india*, para torná-la menos sanguinolenta, já que se trata de uma festividade, tipicamente andina, na qual cem ou duzentos camponeses lutam contra um touro selvagem, cujo término se dá somente quando o animal é dinamitado. Os indígenas, no entanto, não aceitam as novas regras para o evento, de modo que reúnem forças para impedir vigência das determinações emitidas pelas autoridades. O desfecho da obra celebra a vitória cultural dos puquianos, os quais não sucumbem diante das ameaças impostas por um grupo de *mistis*, incapazes de compartilhar o sentido simbólico de suas tradições. No relato, a morte do touro representaria a vingança indígena aos latifundiários que os exploram.

[47] "[…] o que demonstra Arguedas é que a luta contra o feudalismo traz consigo outros problemas e sugere que a incorporação dos índios à sociedade moderna possa resultar num tipo de escravidão pior, porque significaria a destruição de sua própria cultura" (ROWE, 1979, p. 32-33, tradução nossa).

[48] [...] "esta contradição se resolve – pelo menos parcialmente – à luz dos romances posteriores de Arguedas: por meio deles compreende-se que se trata de fundar primeiro a imagem de uma grande fortaleza cultural – negadora do tópico da prostração e do abatimento incuráveis do mundo – para imaginar mais tarde, em *Todas las sangres* (1964), a possibilidade de uma grande revolução camponesa. Enquanto isso *Yawar fiesta* deixa aberta uma iluminadora, mas ambígua interrogação" (CORNEJO POLAR, 2000e, p. 187).

Por meio dessa leitura, Cornejo Polar tenta provar como *Yawar fiesta* incorpora, em sua linguagem, os paradoxos da sociedade peruana. O que parece ser uma contradição capaz de fragilizar o argumento da obra, quando compreendido desde a perspectiva da heterogeneidade, ou seja, como elemento que revela os conflitos socioculturais do meio em que é produzida, adquire um cabal sentido, fundamental para revelar a organicidade do conjunto da obra de Arguedas. Logo, pode-se concluir que a aparente "incongruência" consiste em justificar, num momento posterior, a fé arguediana no surgimento de uma nova nação, na qual será possível "viver feliz todas as pátrias".

As precisões que Cornejo Polar tece a respeito do conceito de heterogeneidade podem ser acompanhadas no debate travado com Roberto Paoli, nos anos 70, o qual é publicado pela primeira vez na *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 12, em 1980, e posteriormente, aparece retomado no livro *Asedios a la heterogeneidad cultural*, de 1996. Na discussão, Paoli problematiza a pertinência epistemológica dessa categoria para caracterizar a natureza do indigenismo, uma vez que a mesma noção poderia definir a configuração de outros processos literários, até mesmo desenvolvidos fora da América Latina. Nesse sentido, adverte a possibilidade de se compreender a literatura produzida por escritores urbanos no norte da Itália, a qual tratava de representar o mundo arcaico dos camponeses do sul do país, também como heterogênea. Paoli salienta ainda ampla dimensão do conceito, uma vez que este igualmente poderia ser aplicado para interpretar outros setores do conhecimento, não necessariamente restritos à cultura ou à literatura. Em razão da abrangência de referentes e fenômenos, a noção parece perder a eficiência e a sua utilidade.

Além do aspecto abrangente, Paoli enfatiza que o conceito de heterogeneidade sugere uma interpretação do indígena como "outredade" incognoscível. Em outras palavras, argumenta que quando Cornejo Polar postula a concepção do universo indígena como impenetrável para os escritores indigenistas, o crítico peruano estaria contradizendo e, ainda, desvalorizando, todo o esforço demandado por uma geração de intelectuais que se propuseram a revelar a cultura andina. Para Paoli, a diferença e a ininteligibilidade são instâncias relativas, pois, estando ligadas às situações históricas que se modificam com o tempo, o que era ininteligível num dado momento do passado, pode se tornar compreensível no futuro.

Cornejo Polar introduz a sua resposta a Paoli esclarecendo que a sua área de estudo é a literatura e que, portanto, suas postulações teóricas não devem ser aplicadas no campo das ciências sociais. A princípio, concorda com Paoli no que diz respeito à possibilidade de o escritor indigenista conhecer o mundo a que faz referência em suas obras. Contudo, isso não significa que, por meio de seu exercício literário (constituído verbalmente pela escrita e pela

língua castelhana), ele possa expressá-lo desde uma perspectiva interior. É somente nesse sentido que Cornejo Polar assinala que o universo indígena é "outro", "diferente" e "alheio" a um autor não-índio, advindo de um sistema sociocultural ocidentalizado. Logo, assevera que o conceito de heterogeneidade trata de desvelar o aspecto plural, heteróclito e conflituoso de uma literatura produzida na interseção de dois sistemas socioculturais distintos.

No que tange à abrangência da categoria de análise, Cornejo Polar novamente concorda com Paoli. A heterogeneidade, tal como é formulada, configura-se como um conceito genérico que até pode ser aplicado a outras literaturas elaboradas dentro da América Latina, como pode, por exemplo, ser verificado nas crônicas da Conquista, na literatura gauchesca, no negrismo e na narrativa do "realismo maravilhoso", ou mesmo fora dela, conforme se observa na literatura meridional italiana. Entretanto, o que Cornejo Polar ressalta é que existem vários tipos de heterogeneidades, sendo cada qual delimitada por processos históricos específicos. Destarte, para se compreender a gama concreta de suas manifestações, sua tipologia e estrutura, é necessário investigar a matriz histórica que condiciona a cada uma delas, levando a heterogeneidade do indigenismo a ser diferente da heterogeneidade da literatura gauchesca, por exemplo.

Para finalizar sua resposta a Paoli, Cornejo Polar destaca que uma das vantagens desse conceito é justamente o de superar os limites das abordagens imanentistas centradas somente no texto literário, na medida em que leva em conta o processo histórico envolvido no seu contexto de produção. Logo, por abarcar ambos os campos, o cultural e o social, a heterogeneidade se configuraria como um instrumento mais adequado para investigar a densa problemática das literaturas de "um duplo estatuto sociocultural".

Embora, Cornejo Polar se empenhe em pontuar os alcances e a aplicabilidade da categoria elaborada ao longo dos anos 70, Mabel Moraña constata que, em sua formulação inicial, a "heterogeneidade" ainda se configurava como um conceito estático, de caráter meramente descritivo. Sobre esse aspecto, Moraña discorre:

> *Aplicada a los procesos y/o productos culturales, la noción de heterogeneidad es un concepto "plano" destinado prioritariamente a revelar el hecho de la coexistencia de elementos disímiles o heteróclitos dentro de las formaciones sociales o culturales determinadas. Paradójicamente, esta noción adquiere su espesor crítico-teórico sólo en la medida en que supera su descriptividad*[49]. (MORAÑA, 1996, p. 487).

[49] "Aplicada aos processos e/ou produtos culturais, a noção de heterogeneidade é um conceito 'plano' destinado prioritariamente a revelar a coexistência de elementos díspares ou heteróclitos dentro das formações sociais ou culturais determinadas. Paradoxalmente, esta noção adquire espessura crítico-teórica, somente na medida em que supera seu tom descritivo" (MORAÑA, 1996, p. 487, tradução nossa).

Segundo a autora, a noção de "heterogeneidade", em sua primeira elaboração, carece de profundidade teórica. No entanto, Moraña defende que a superação do aspecto meramente descritivo do referido conceito começa a ser processada quando o mesmo passa a ser associado à conceitualização da formação cultural andina enquanto "totalidade contraditória", tal como introduzido pelo artigo *Literatura peruana: totalidad contradictoria*[50], publicado pela primeira vez na *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 19, de 1983.

Formulada por Cornejo Polar para problematizar os qualificativos "nacional", "hispânico" e "mestiço", usualmente adotados pelos diferentes segmentos críticos para caracterizar a literatura peruana, a noção de "totalidade contraditória", tal como pensada por Cornejo Polar, impõe-se como uma noção profundamente vinculada ao processo histórico que, ao invés de homogeneizar o campo literário, trataria de evidenciar e suas contradições, definindo-as com precisão, para, com base nelas, compreender um processo literário que nunca será menos conflituoso do que a sociedade que o produz. Tomando-se por base estas considerações, verifica-se que o primeiro termo desta fórmula (totalidade) reflete o afã de se inserir, em único curso histórico, todos os sistemas e subsistemas da literatura peruana; ao passo que a segunda expressão (contraditória), por sua vez, alude à tentativa de se captar as tensões e os choques processados na plural realidade latino-americana.

Desde o ensaio *El indigenismo y las literaturas heterogeneas: su doble estatuto sociocultural*[51], Cornejo Polar problematiza a acepção de "literatura nacional" tal como era proposta pela crítica hegemônica. Para o crítico peruano, a expressão, reconhecida como um constructo discursivo ideologicamente elaborado, parecia "garantir a constituição de um corpus relativamente autônomo e homogêneo de uma tradição mais ou menos unitária e coerente" (CORNEJO POLAR, 2000d, p. 158), que imbuída de uma força mutiladora lograva excluir de seu cânone todo e qualquer outro sistema literário que se diferenciasse dos seus critérios normativos, como aconteceu com a literatura popular e as de línguas nativas. A mesma ideia aparece explanada também no artigo "*Unidad, pluralidad, totalidad: el corpus de la literatura latino-americana"*, publicado em *Sobre literatura y crítica latino-americanas*, de 1982.

No artigo de 1983, ao questionar as bases teóricas contidas no projeto de se construir uma literatura "nacional" e, ainda, problematizar os modelos críticos que concebiam a literatura peruana como "hispânica", linha seguida por Riva Agüero (1783-1858) e Ventura García Calderón (1959), ou como "mestiça", entre os quais destaca a tese do "peruanismo

---

[50] Recolhido posteriormente na obra *La formación de la tradición literaria en el Perú*, de 1989.

[51] Em virtude de algumas alterações em relação à edição desse mesmo texto em *Sobre literatura e crítica latinoamericanas*, de 1982, será citada a versão do artigo traduzida por Ilka Valle Carvalho, em *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas* (2000), livro organizado por Mário J. Valdés.

totalista", de Luís Alberto Sánchez (1900-1994), Cornejo Polar alude à "crise da categoria de unidade", defendendo que, por meio de seus instrumentos interpretativos, seria "impossível explicar a multiplicidade dos sistemas literários que efetivamente se produzem no Peru" (CORNEJO POLAR, 1989a, p. 182), sistemas que, segundo indica Cornejo Polar, poderiam se dividir em pelo menos três grupos: o "culto", o "popular" e o das "literaturas étnicas", cada qual com seus subsistemas. A abordagem da literatura andina, enquanto "totalidade contraditória", caracteriza a ânsia por uma totalização que se negocia em termos de contrariedade.

Logo, fica claro que, quando Cornejo Polar se remete ao conceito de totalidade, não está se referindo a um contexto harmônico, segundo é enunciado pelos discursos que preconizam a mestiçagem ou que tendem a conservar o caráter homogêneo dos sistemas literários; ao contrário, faz alusão a uma totalidade entendida como "único processo histórico", em cujo transcurso se produzem as fraturas operadas por transformações sociais em momentos decisivos, devendo, portanto, ser concebida como a instância dentro da qual se inscreve a tensão conflituosa da realidade peruana.

Contudo, para Cornejo Polar, o reconhecimento da pluralidade da literatura peruana só se torna consistente caso seja desenvolvida uma abordagem hermenêutica capaz de explicar dialeticamente as interações que presidem a sua complexa multiplicidade. Sobre este ponto, reitera:

> *[...] No basta transformar un singular engañoso (la literatura peruana) en un plural efectivo pero opaco en lo que toca a su aptitud explicativa (las literaturas peruanas); se trata de comprender a fondo, mediante una categoría adecuada, la índole profunda de una totalidad que descubre su sentido a partir de sus contradicciones internas*[52]. (CORNEJO POLAR, 1989a, p. 188-189).

Desta forma, salienta a necessidade de compreender os vínculos estabelecidos entre diferentes sistemas literários e, ainda, destes com o trajeto histórico em que se inserem. Segundo o crítico peruano, a articulação dialética entre teoria e história é fundamental, pois serve para se evitar tanto "*los riesgos de la falsa neutralidad, pues asumir un tempo es asumir también su conflictividad social*[53]" (CORNEJO POLAR, 1989a, p. 177), quanto outro reducionismo mutilador, o qual implica a "*la simple recopilación de datos sin sentido*

---

[52] [...] "não basta transformar um singular enganoso [a literatura peruana] em um plural efetivo, porém opaco no que tange a sua atitude explicativa [as literaturas peruanas]; se trata de compreender a fundo, mediante categoria adequada, a índole de uma totalidade que descobre seu sentido valendo-se de suas contradições internas". (CORNEJO POLAR, 1989a, p. 188-189, tradução nossa).

[53] "os riscos da falsa neutralidade, já que assumir um tempo é assumir também seus conflitos sociais" (CORNEJO POLAR, 1989a, p. 177, tradução nossa).

orgânico no procesal[54]" (CORNEJO POLAR, 1989a, p. 177). No âmbito destas proposições, observa-se que a argumentação de Cornejo Polar se atrela à noção de história enquanto "rede de condicionamentos genéricos" que efetuam a "reintegração" dos sistemas literários à sua correlativa história social e cultural.

Percebe-se, então, que ambos os conceitos desenvolvidos por Cornejo Polar (heterogeneidade e totalidade contraditória) deixam transparecer o sentido de "resistência" propagado em seu projeto crítico. Assim, ao aceitar a heterogênea multiplicidade da literatura peruana, pode-se inferir que seu discurso, de um lado, reivindica o estatuto literário de todos os sistemas de literatura não erudita produzidos no Peru; e, de outro, permite deslegitimar a ideologia discriminadora, de base classista e étnica, que constrói a imagem de literatura peruana como sistema homogêneo mediante a supressão de toda a manifestação literária que não se encaixe nos critérios arbitrariamente instituídos por um segmento intelectual (e político) detentor do *status quo*.

Com base nessas colocações, nota-se que as noções formuladas ao longo dos anos 70 e 80, construídas com base na consciência da necessidade de se fundar uma crítica desde uma perspectiva latino-americana, tanto interrogam o perspectivismo global e totalizante que sustentam a configuração "homogênea" do sistema literário peruano, conforme se infere em relação aos métodos que conduzem à constituição do *corpus* da literatura nacional, quanto apontam para o questionamento dos discursos críticos e identitários que, ao apregoarem a síntese harmônica entre os elementos heteróclitos da cultura e sociedade peruana, "desproblematizam" os conflitos e as tensões intrínsecas ao país, como é o caso das teorias de mestiçagem.

Nesse momento, é importante remeter à crítica de Cornejo Polar, ao conceito de transculturação narrativa[55], de Ángel Rama. Em 1995, durante a sua participação nas Jornadas Andinas de Literatura Latino-americana (JALLA), evento realizado na cidade de Tucumán, na Argentina, Cornejo Polar expõe um breve artigo denominado "*Mestizaje, transculturación,*

---

[54] "simples recompilação de dados sem sentido orgânico nem processual" (CORNEJO POLAR, 1989a, p. 177, tradução nossa).

[55] Nascida também fora dos estudos literários, a noção de transculturação foi proposta por Fernando Ortiz em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [...], de 1940, para que na terminologia sociológica viesse a substituir o vocábulo "aculturação". Trata-se, pois, de um termo substitutivo forjado em meio aos estudos sociológicos. O conceito é introduzido nos estudos literários por Angel Rama, em *Transculturación narrativa en América*, no ano de 1982, a partir do qual, emprega o termo para tentar explicar as relações entre a vanguarda e o regionalismo na literatura latino-americana. Em outros termos, busca observar como se dá a "plasticidade cultural" em algumas narrativas que integram as novas estruturas formais da modernidade sem renunciar às suas tradições regionais.

heterogeneidade: apuntes para um debate"[56] no qual questiona os fundamentos e os limites teóricos de cada um dos conceitos-chave mencionados no título do trabalho.

Na ocasião, alude à categoria de mestiçagem como "o mais poderoso recurso conceitual com que a América Latina interpreta a si mesma" (CORNEJO POLAR, 1996a, p. 54). Numa perspectiva sociopolítica, a "mestiçagem", apesar das diferentes acepções que lhe foram atribuídas pelos pensadores do século XIX e XX, apresenta uma constante por meio da qual se é possível defini-la, isto é, sua tendência à "conciliação" entre elementos opostos; em outras palavras, à formação de uma unidade. Nesse sentido, o conceito de mestiçagem respondia à urgência de se pensar um lugar de encontro harmonioso entre duas vertentes culturais coexistentes na América Latina desde a Conquista, ou seja, a indígena e a hispânica, a fim de, com base nele se estabelecer os elementos de uma identidade nacional. Contudo, apesar de amplamente empregado para designar a especificidade da literatura latino-americana, Cornejo Polar afirma que tal categoria careceu de fundamentos teóricos consistentes.

É em função do "vazio" conceitual da noção de "literatura mestiça" que Cornejo Polar concebe a hipótese de que a categoria de transculturação narrativa, empregada por Rama para investigar as articulações entre a vanguarda e o regionalismo no contexto literário latino-americano, apresente-se como uma possível base epistemológica racional (não intuitiva) para o princípio de "mestiçagem". Nesse sentido, Cornejo Polar argumenta:

> *[La transculturación] implicaria a la larga la construcción de un nivel sincrético que finalmente insume en una unidad más o menos desproblematizada […] dos o más lenguas, conciencias étnicas, códigos estéticos, experiencias históricas, etc. […] el espacio donde se configuraría la síntesis es el de la cultura-literatura hegemónica […] que dejaría al margen los discursos que no han incidido en el sistema de la literatura "ilustrada*"[57]. (CORNEJO POLAR, 1996a, p. 55).

Embora pareça indicar um processo de intercâmbio resultante do contato entre dois modos distintos de produção cultural (o da vanguarda e o do regionalismo), até que se culmine a síntese de ambos, as entrelinhas do discurso da transculturação narrativa

---

[56] O trabalho é publicado pela primeira vez sob o título *Memorias de Jalla*, em 1995. Posteriormente, aparece sob a forma de apêndice do artigo de Roberto Fernández Retamar, intitulado "*Comentários al texto de Antonio Cornejo Polar* '*Mestizaje, transculturación, heterogeneidade*'", o qual se encontra publicado no livro *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, de 1996, organizada por José Antonio Mazzotti e Ulises Juan Zevallos Aguilar.

[57] "[A transculturação] Implicaria, no decorrer tempo, a construção de um nível sincrético que finalmente submete a uma unidade mais ou menos desproblematizada [...] duas ou mais línguas, consciências étnicas, códigos estéticos, experiências históricas, etc. [...] o espaço onde se configuraria a síntese seria o da cultura-literatura hegemônica [...] que deixaria à margem os discursos que não incidissem no sistema da literatura 'ilustrada'". (CORNEJO POLAR, 1996a, p. 55, tradução nossa).

revelariam, segundo Cornejo Polar, a presença da ação homogeneizante "mutiladora", própria do pensamento hegemônico que, engendrando a exclusão dos discursos alternativos ao sistema da literatura "ilustrada", faria com que esse mantivesse o seu prestígio no campo literário e cultural. A crítica de Cornejo Polar, nesse caso, parece responder à seguinte declaração de Rama:

> *En la década del 30 se formularon de manera orgánica en los conglomerados urbanos mayores de América Latina [...], una orientación narrativa cosmopolita y una orientación realista-crítica. Ambas conllevaban, por el solo hecho de expandir sus estructuras artísticas – para lo cual disponían de los circuitos de difusión, radicados todos en las mismas ciudades en que se generaban esas proposiciones estéticas –* ***la cancelación del movimiento regionalista*** *[...]*[58]. (RAMA, 2008, p. 25-26, grifos nossos).

Para Rama, a literatura transculturada (de "orientación narrativa cosmopolita" e "realista-crítica"), configura-se como um mecanismo unificador do sistema literário latino-americano, mediante o qual as técnicas da literatura regionalista são integradas ao discurso modernizante introduzido pelas vanguardas. Resultante da dependência da América Latina, a "unidade cultural" do continente se reflete, segundo Rama, no discurso homogeneizante de sua literatura, que é único e o mesmo em todos os países (RAMA, 1975, p. 134). Por isso, o título de um de seus artigos – "*De las literaturas nacionales a la literatura latino-americana*" (RAMA, 1975, p. 125) – expressa sinteticamente a sua resposta à crise da noção de "literatura nacional" (SCHMIDT-WELLE, 1996, p. 43).

Cornejo Polar discorda dessa proposição justamente por considerar que, apesar da interferência da modernidade, essa é assimilada por um ritmo diferente em cada país, até em seu interior. Daí o seu empenho em definir a literatura latino-americana em termos de uma "totalidade contraditória", conforme pontuado anteriormente. Logo, dentro de suas concepções teóricas, a transculturação narrativa se configuraria como um conceito mais "sofisticado" da noção de mestiçagem (CORNEJO POLAR, 1996a, p. 55), o que, de certo modo, revelaria a fragilidade do conceito de Rama para explicar os conflitos e as alteridades presentes em determinadas obras da literatura latino-americana.

Apesar das divergências entre o instrumental teórico da categoria de transculturação e heterogeneidade, Schmidt-Welle (1996, p. 43) ressalta que a crítica de Cornejo Polar ao

---

[58] "Na década de 30, formularam-se de maneira orgânica nos maiores conglomerados urbanos da América Latina […], uma orientação narrativa cosmopolita e uma orientação realista-crítica. Ambas conduziram, pelo fato de expandir suas estruturas artísticas – para o qual dispunham dos circuitos de difusão, radicados todos nas próprias cidades em que se geravan essas proposições estéticas – o cancelamento do movimento regionalista". (RAMA, 2008, p. 25-26, grifos nossos, tradução nossa).

conceito estabelecido por Rama não implica a ausência dos processos transculturais na literatura latino-americana. Para Schmidt-Welle (1996, p. 44), o importante é saber que esses últimos não significam o cancelamento dos sistemas literários subordinados e nem a conciliação das contradições internas da literatura heterogênea.

Embora os sistemas subordinados, por um lado, sejam relegados a uma condição marginal e possam depender, em parte, dos modelos da literatura hegemônica; e, por outro, ainda que exista o ingresso de alguns setores das vertentes populares no âmbito da "ciudad letrada" (o qual, por sua vez, também pode receber contribuições da cultura popular); é possível observar a subsistência de uma "*conciencia otra, popular, que no realiza ese proceso [transcultural] y sigue produciéndose a través de un circuito cultural distinto*[59]" (CORNEJO POLAR, 1989a, p. 160).

A partir dos anos 90, é possível notar uma reformulação significativa do aparato crítico de Cornejo Polar, o que, segundo Moraña (1996, p. 491), conduz à superação (porém não ao cancelamento) da própria categoria de heterogeneidade. Esse conceito, que nos anos 70 e 80 era empregado para compreender as literaturas produzidas em um sistema literário heterogêneo, é então submetido a um redimensionamento epistemológico mediante o qual suas fronteiras de aplicabilidade são estendidas para o interior de todos os níveis do circuito de produção/ representação/ recepção, projetando-se até para a constituição interior do próprio sujeito social e do discurso por ele enunciado, os quais igualmente passam a ser reconhecidos como dispersos, instáveis, contraditórios e heteróclitos dentro de seus limites (CORNEJO POLAR, 2011, p. 10).

A reelaboração dos fundamentos teóricos da crítica de Cornejo Polar determina, portanto, a construção de novos conceitos, entre os quais o de "sujeito heterogêneo", "sujeito migrante", "heterogeneidade não dialética", que, ao desestabilizarem os limites que definem as instâncias do processo literário, terminam por desviar, gradualmente, o foco das análises de Cornejo Polar do produto cultural para o exame dos mecanismos de produção discursiva (MORAÑA, 1996, p. 488). Em torno dessas constatações, Schmidt-Welle (2002, p. 12) aponta para a transposição operada no dispositivo crítico de Cornejo Polar, o qual parte de uma categoria descritiva/interpretativa (heterogeneidade e totalidade contraditória), para chegar à noção de uma teórica/analítica das práticas discursivas operadas em espaços regionais, nacionais e transnacionais.

---

[59] "[...] consciência outra, popular, que não realiza esse processo [transcultural] e continua produzindo por meio de um circuito cultural distinto" (CORNEJO POLAR, 1989a, p. 160, tradução nossa).

É importante frisar que os novos conceitos elaborados por Cornejo Polar são fundamentais para sintonizar as suas leituras críticas com os temas relacionados à construção/constituição do sujeito, à modernidade, à globalização cultural, ao subalterno, aos estudos sobre a oralidade, entre outros, em voga nos anos 90, graças aos avanços dos Estudos Culturais e Pós-coloniais. Além de contribuírem para a discussão de tais tópicos, as categorias de análise elaboradas na última etapa de sua trajetória intelectual tratam, ainda, de retomar a problemática da identidade cultural nas sociedades contemporâneas. Eis o ponto que orientará a pesquisadora para o objetivo do presente trabalho, ou seja, observar como, baseado no conceito de heterogeneidade, Cornejo Polar chega a formulações teóricas que – em oposição às figurações indetitárias estabelecidas por programas linguísticos e culturais homogeneizadores – visam reescrever a imagem do homem andino em fins do século XX, desde uma perspectiva relacional e pluralizante.

O desdobramento da categoria de "heterogeneidade" já se anuncia com a publicação de *La formación de la tradición literaria en el Peru*, de 1989, quando Cornejo Polar introduz uma nova perspectiva de análise, por meio da qual busca esmiuçar o processo pelo qual foi construída a história literária e cultural peruana. Neste procedimento, além de averiguar o caráter ideológico subjacente à edificação de uma tradição literária e cultural no Peru, chama a atenção, também, para a constituição instável e ambígua do sujeito social, o qual incorporaria em sua constituição os conflitos de sua classe e de sua etnia. Estes, assim como outros pontos, serão retomados e examinados com acuidade em *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, de 1994[60].

O referido ensaio é composto pela análise de um *corpus* bastante vasto que inclui algumas produções discursivas paradigmáticas dentro da área andina. Desta forma, as sondagens de Cornejo Polar percorrem uma longa sequência cronológica que se estende desde o "diálogo" de Cajamarca (1532), entre o Inca Atahuallpa e o padre Vicente Valverde, até as narrativas indigenistas contemporâneas, passando pelas obras de autores como o Inca Garcilaso, Ricardo Palma, Luis E. Valcárcel, Ciro Alegría, José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, César Vallejo, entre outros. Ao debruçar-se sobre este repertório, Cornejo Polar procura demonstrar como se dá a construção do discurso materializado em cada um dos textos examinados, bem como busca compreender a índole do sujeito que o enuncia e, ainda, por meio de quais recursos linguísticos representa o referente ao qual faz alusão.

---

[60] Para este trabalho, consultou-se a segunda edição deste ensaio, publicado em 2011, pela editora Latinoamericana.

Partindo, pois, do pressuposto de que a heterogeneidade própria das instâncias do processo literário da zona andina, igualmente, está projetada no discurso e na constituição do sujeito de filiação sociocultural díspar, Cornejo Polar irá promover uma crítica que não objetiva apenas questionar, mas desmistificar a noção de sujeito monolítico, unidimensional e autossuficiente imposta como identidade do homem andino (e, por extensão, latino-americano), tal como instituído pelas agendas do romantismo em fins do século XIX e reavivadas, na década de 70, por projetos crítico-literários de orientação totalizante, conforme é possível verificar com os trabalhos de Alejandro Losada, Ángel Rama, Beatriz González Stephan, Nelson Osorio, Carlos Rincón, entre outros.

Seguindo a mesma direção, Cornejo Polar também trata de desconstruir os denominados "discursos harmoniosos", tal como preconizados pelo cristianismo em sua "salvação pela Terra"; pela retórica da "grande família" da nação moderna; pela folclórica combinatória da mestiçagem; e, ainda, pela mística da modernização, cuja voz – monológica – parece responder somente aos ecos e às representações do imaginário ocidental, relegando ao silêncio as demais vozes e temporalidades que nele concorrem.

Paralelamente a essas apreciações, Cornejo Polar reivindica a profunda heterogeneidade das categorias de discurso e de sujeito. Para o crítico, o encobrimento das tensões encerradas em ambas as instâncias instaura-se mais como signo das articulações operadas pelas dinâmicas do poder do que ao seu caráter ontológico, propriamente dito. Sobre este ponto, salienta:

> *[...] Después de todo es una élite intelectual y política la que convierte, tal vez desintencionadamente, un "nosotros" excluyente, en la que ella cabe con sus deseos e intereses íntegros, en un "nosotros" extensamente inclusivo, casi ontológico, dentro del cual deben apretujarse y hasta mutilar alguna de sus aristas todos los concernidos en ese proceso en el que, sin embargo, no han intervenido. Ese "nosotros" es – claro – la "identidad" intensamente deseada*[61]. (CORNEJO POLAR, 2011, p. 13-14).

Cornejo Polar chama a atenção para o aspecto meramente ideológico que rege a edificação da imagem do "eu", a qual, mesmo sendo construída com base nos interesses e desejos de apenas um determinado grupo social, busca instaurar-se como paradigma absoluto de identidade a ser aspirado também pelas demais esferas socioculturais. Ao ressaltar as operações ideológicas encerradas nas noções de sujeito monolítico e discurso

---

[61] [...] "depois de tudo, é uma elite intelectual e política a que converte, talvez desintencionadamente, um 'nós' excludente, no qual ela cabe com comodidade, com seus desejos e interesses íntegros, em um 'nós' extensamente inclusivo, quase ontológico, dentro do qual devem se espremer e até mutilar alguma de suas arestas, todos os concernentes nesse processo no qual, no entanto, não interferiram. Esse 'nós' é – claro – a identidade intensamente desejada" (CORNEJO POLAR, 2011, p. 13-14, tradução nossa).

homogeneizante, Cornejo Polar, em *Escribir en el aire*, se propõe a desarticular as diretrizes da modernidade, a fé na unidade e na totalização harmônica, bem como, a questionar a valorização da "alta" cultura entendida como o espaço legitimado ao qual se atribui a missão de reduzir as subjetividades dominadas pelo colonialismo aos princípios da razão universal.

Em outras palavras, pode-se afirmar que, com essa obra, o crítico objetiva descobrir *versões* daquilo que é imposto à cultura andina como *visão* da história (MORAÑA, 1996, p. 485). Reconhece-se, assim, que o caráter de resistência, incutido no exercício crítico de Cornejo Polar, nas décadas anteriores, permanece aceso em *Escribir en el aire*. É, portanto, a partir deste momento que se pode notar como os conceitos de "heterogeneidade" e "totalidade contraditória", antes pensados para explicar o processo literário e cultural peruano, agora são reelaborados com o fim se chegar a um aparato teórico-metodológico capaz de elucidar as especificidades do homem andino, rompendo, desse modo, com a imagem de sujeito autossuficiente e sem fissuras que lhe era imposta desde as "altas" esferas da cultura ocidental.

Embora o questionamento ao sujeito e discurso homogêneos já esteja delineado nos capítulos anteriores, será no terceiro capítulo de *Escribir en el aire* que o autor se deterá naquilo que vai designar como "a explosão do sujeito" (CORNEJO POLAR, 2011, p. 173). É, pois, nesse momento do ensaio que irá formular, valendo-se da releitura da obra de Arguedas, o conceito de "sujeito heterogêneo".

Ao investigar a etapa da modernização das letras e da cultura latino-americana inaugurada pelas vanguardas, Cornejo Polar verifica a emergência de um novo sujeito de produção cultural, o qual, sendo capaz de perceber o caráter alheio da linguagem modernista, por seu tom elitista e rebuscado, opta por elaborar uma nova linguagem literária que, baseada no emprego de normas linguísticas alternativas aos paradigmas previamente estabelecidos, sugere também outras formas de socialização das mesmas. A presença desse sujeito na literatura peruana já pode ser observada em *Los ríos profundos*. Por refletir em sua constituição as contradições do mundo no qual está inserido e, ainda, por deixar transparecer em seu discurso os deslocamentos linguísticos e culturais intrínsecos à sua índole heterogênea, este sujeito é amiúde associado à condição de migrante do próprio romancista.

Mesmo correndo o risco de cair na "falácia biográfica", Cornejo Polar considera inevitável aludir aos traumáticos deslocamentos que Arguedas experimentou desde menino, quando foge, junto com seu irmão, da casa-fazenda de sua madrasta para viver na casa de um tio em Viseca, onde, com o consentimento do pai, passa dois anos, nos quais tem a oportunidade de compartilhar uma série de atividades campesinas com os trabalhadores

indígenas. É, pois, na adolescência que Arguedas passa a deambular acompanhado de seu pai por dezenas de povoados e cidades andinas para terminar em Lima, capital em que dará início à vida acadêmica. Em torno desses fatos, Cornejo Polar considera sintomático que a produção arguediana reflita a desassossegada experiência de não pertencer a nenhum dos vários mundos pelos quais transitou e de existir sempre, desconcertado, em terra alheia (CORNEJO POLAR, 2000c, p. 129).

Esta impressão de Arguedas é, segundo Cornejo Polar, correlata à do sujeito migrante, caracterizado por experimentar um sentimento de *desarraigo* que abarca simultaneamente duas tendências em relação à sua memória, isto é, a de preservá-la e a de convertê-la em um horizonte que modela suas experiências posteriores (CORNEJO POLAR, 2011, p. 175). Diferencia-se do afã sincrético que domina a índole do sujeito mestiço porque, enquanto este aposta na síntese harmoniosa dos seus encontrados ancestrais, o migrante, ao contrário, estratifica suas experiências de vida e não as funde umas às outras, pois sua natureza descontínua enfatiza a múltipla diversidade desses tempos e desses espaços, bem como os valores e as imperfeições de uns e de outros. Desse modo, ao enunciar um discurso, desde diferentes posicionamentos do espaço e do tempo, o migrante duplica (ou multiplica) a índole de sua própria condição de sujeito.

Em *Escribir en el aire*, ao analisar o fragmento extraído do sexto capítulo de *Los ríos profundos*, intitulado *Zumbayllu*, Cornejo Polar (2011, p. 176-178) procura explicar como a condição de migrante do narrador pode ser explicitada pela própria constituição de Ernesto, sujeito internamente desagregado, difuso e heterogêneo. Desta forma, Cornejo Polar detém-se no exame do episódio em que Markask'a, reconhecendo as habilidades de Ernesto como poeta, pede a ele para que escreva uma carta a uma jovem pela qual estava apaixonado. Mesmo considerando o abismo que o separava da suposta destinatária (a menina era filha dos poderosos de Albancay), o protagonista aceita o encargo.

Contudo, para conseguir expressar seus sentimentos, Ernesto imagina uma carta endereçada a outras receptoras, na ocasião Justina, Jacinta, Malicacha ou Felisa camponesas que o fazem relembrar a sua adolescência. Entretanto, um abismo cultural o separa das garotas, posto que as mesmas eram analfabetas. Dessa forma, a única maneira de se comunicar com as meninas seria pelo canto, tal como salienta na seguinte passagem:

> [...] Escrever! Escrever a elas era inútil, não adiantava. "Ande, espere-as nos caminhos, e cante!" E se fosse possível, se pudesse começar? E escrevi:
> "Uyariy chay K'tik'niki siwar K'entita...".
> "Escute o beija-flor esmeralda que a segue, ele há de lhe falar de mim [...]". (ARGUEDAS, s/d, p. 79).

Por meio da passagem selecionada, Cornejo Polar (2011, p. 177) constata a presença de uma dupla dinâmica desempenhada pelo protagonista: de um lado, a autoimagem de Ernesto, que se sentindo "índio" precipita-se ao espaço das "*señoritas de Albancay*", e, por outro, sua posição de adolescente bem educado que, sendo capaz de exercer a modernidade da escrita, dirige-se até o "arcaísmo" das jovens indígenas analfabetas. Logo, o protagonista se configura como um sujeito que oscila, em um constante vai e vem, entre dois mundos e temporalidades opostas, porém, coetâneas.

De acordo com Cornejo Polar, essa transição apresenta um aspecto ambivalente, pois revela que há momentos em que Ernesto se sente envergonhado por estar redigindo a carta, conforme se verifica no trecho "um descontentamento repentino, uma espécie de vergonha aguda me fez interromper a redação da carta*"* (ARGUEDAS, s/d, p. 79), porém, também há instantes em que se sente orgulhoso e enaltecido, segundo se constata no fragmento: "[...] Um novo orgulho me queimava. E como quem entra num combate, comecei a escrever a carta" (ARGUEDAS, s/d, p. 78). Segundo o crítico, o caráter ambíguo desse trânsito assinala o perfil instável e fragmentado de um sujeito cuja índole parece estar constituída mais por um complexo jogo de posições e relações, drasticamente variáveis, do que por uma identidade compacta e bem definida.

O sujeito inconstante e cindido também emite um discurso prolífico e disperso que se desdobra em várias formas de expressão textual. Desde uma esfera mais ampla, percebe-se o romance enquanto modalidade literária que estrutura a narrativa. Contudo, dentro dele se instala o gênero epistolar, o qual aparece escrito parte em língua castelhana, parte em quéchua. Esta última, por sua vez, embora esteja inserida no espaço da escrita, tende a aludir à instância – impossível – da oralidade, representada pelas canções índias.

Ao analisar os fragmentos da carta escritos em quéchua, Cornejo Polar observa que tais passagens conjugam em sua composição os tópicos recorrentes nos hinos oriundos das comunidades andinas. Em torno dessas considerações, afirma que o discurso enunciado por Ernesto se trata de um difuso intertexto, por meio do qual se logra recuperar os traços das canções tradicionais do universo incaico.

A retomada de textos de diferentes repertórios culturais averiguada no discurso de Ernesto propicia a duplicação (multiplicação) do *locus* enunciativo do qual o narrador emite seu discurso. Tal processo resulta, segundo Cornejo Polar, na diluição dos aspectos que definem a individualidade e a língua do protagonista. Deste modo, ambas são coletivizadas, posto que Ernesto passa a representar as consciências amplamente socializadas de cada um dos mundos do qual participa.

Para Cornejo Polar, esta heterogeneidade discursiva pode ser observada no fragmento em que Ernesto está redigindo a carta para a amada de Markask´a, considerado o ponto de encontro entre: o narrador culto, capaz de traduzir a carta para os leitores do romance; o protagonista que a escreve em quéchua, tomando como referência as canções indígenas as quais conheceu quando criança; e, por fim, os produtores daqueles hinos, que, por sua vez, expressam uma consciência grupal, baseados na perspectiva da coletividade.

Segundo Cornejo Polar, a identidade plural do sujeito expressa tanto as tensões quanto os arquétipos dos diferentes mundos que integram as circunstâncias socioculturais do Peru. Desta forma, o crítico peruano salienta o valor da linguagem literária criada por Arguedas justamente porque esta reconhece a ilegitimidade de modelos linguísticos que, para erigir a imagem de uma sociedade presumivelmente homogênea, tendem a superar as contradições existentes entre os diferentes povos e culturas. Dentro dessa abordagem pela qual examina a linguagem da obra arguediana, Cornejo Polar constata:

> *El sujeto fuerte y centrado, en cierto modo autoritario, en nada dispuesto a fisurar su identidad, que más bien parece querer preservarla como garantía de su existencia […] entra en crisis y también, como es claro, su sólido discurso monológico. Ahora es – casi – todo lo contrario. Sujeto y discurso se pluralizan agudamente y la novela como tal se transforma en un espacio donde uno y otro pierden sus identidades seguras y definidas y comparten, no sin conflicto, una semiosis socializada y oscilante*[62]. (CORNEJO POLAR, 2011, p. 180).

Ao romper com o discurso monológico e a imagem do sujeito estável e equilibrado, a expressão literária em *Los ríos profundos* focaliza o ser humano consciente de que sua identidade provém de muitas e várias fontes. Como enfatiza Moraña, com base na leitura apresentada, verifica-se que Cornejo Polar promove "*una concepción del discurso como red fluida, interpretativa/representativa*[63]" (MORAÑA, 1996, p. 489), em que diferentes formas de conflitos, consciência social e subjetividades (individuais e coletivas) se interconectam em um espaço verbal, sem necessariamente conformarem uma síntese dialética.

Nota-se, ainda, que Cornejo Polar também agencia a ideia de sujeito como categoria igualmente relacional, isto é, não como uma entidade absoluta, imutável e autorreflexiva, mas

---

[62] "O sujeito forte e centrado, em certo modo autoritário, em nada disposto a fissurar sua identidade, que, ao contrário, parece querer conservá-la como garantia da sua própria existência [...] entra em crise e também, como é claro, seu sólido discurso monológico. Agora é – quase – todo o contrário. Sujeito e discurso se pluralizam agudamente e o romance se transforma em um espaço onde um e outro perdem suas identidades seguras e definidas e compartilham, não sem conflito, uma semiose socializada e oscilante" (CORNEJO POLAR, 2011, p. 180, tradução nossa).

[63] "uma concepção de discurso como rede fluída, interpretativa/representativa" (MORAÑA, 1996, p. 489, tradução nossa).

como um ser em "*constante construcción, redefinición e intercambio*" (MORAÑA, 1996, p. 489). É possível depreender, portanto, que Cornejo Polar examina a identidade cultural do homem andino desde uma perspectiva epistemológica fronteiriça, tal como pensada por Walter Mignolo (1996, p. 692), por meio da qual constrói a imagem fluída do sujeito e de seu discurso, valendo-se dos interstícios dos diferentes "ritos da memória" individual e coletiva que se entrecruzam na constituição de sua índole heteróclita e ambígua.

Com base nessas postulações, o crítico peruano formula a noção de "sujeito heterogêneo", a qual posteriormente será redefinida como "sujeito migrante". Embora a leitura de Cornejo Polar sobre o fragmento de *Los ríos profundos* já se refira à condição migrante do narrador arguediano este termo somente será acunhado no artigo "*Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso de Arguedas*"[64], resultado de uma conferência pronunciada no III Encontro Latino-americano, realizado na Universidade de Berkeley, em homenagem à memória de Arguedas, em abril de 1994, e, publicado, no ano seguinte, na *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Neste trabalho, Cornejo Polar se dedica a analisar como o processo da imigração massiva ao porto de Chimbote é representado em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Em sua leitura, destaca como a linguagem de Arguedas atribui ao sujeito deste fenômeno a "condição de migrante". Para isso examina a seguinte passagem:

> – *Cierto – dijo don Esteban [...] Quizás el evangélico de Chimbote es ...¿cómo ostí dice? ¿Desabridoso?*
> – *Desabrido.*
> – *Eso mismo, en quíchua, más seguro dice qaima. Pero, diga ostí. Este desabridoso, qaima, hace conocer a profeta Esaías. Grandazo es [...].* (ARGUEDAS, 1996, p. 153).

Tomando por base este trecho, Cornejo Polar aponta alguns elementos: a persistência do espanhol anômalo "*desabridoso*"; a afirmação da maior pertinência do quéchua ("*qaima"*), é "mais certo" que "*desabridoso/desabrido*"; e, finalmente, a abrupta irrupção do intertexto bíblico, representado por uma fonética quechuizada (Esaías no lugar de Isaías). Os três aspectos assinalados remetem à justaposição de componentes linguísticos culturalmente díspares que, apesar de estarem dentro do mesmo discurso, não se inclinam para uma fusão. Isso é comprovado ao se constatar que "*qaima*" não se configura como sinônimo de

[64] No presente trabalho, será citada a versão do artigo traduzida por Ilka Valle Carvalho, em *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas* (2000), livro organizado por Mário J. Valdés.

"*desabridoso*" e, esta última expressão anômala, embora tenha sido corrigida, ainda vai prevalecer no enunciado, marcando o deslocamento linguístico do sujeito migrante.

O trânsito entre diferentes instâncias espaço-temporais é reiterado ainda pela novidade da mensagem evangélica: "para o migrante quéchua trata-se de algo 'desabridoso', que em sua memória verbal tem um qualificativo mais forte (*qaima*), embora não deixe de reconhecer que as palavras do profeta Isaías [...] o comovem por sua intensidade" (CORNEJO POLAR, 2000c, p. 134-135). Logo, mediante essa análise, Cornejo Polar busca comprovar a fragmentação de uma experiência e de uma linguagem que se situam quase indistintamente em diversos pontos e podem implantar-se neles – sem diluí-los – para exercer as funções identificadoras e linguísticas que correspondem à sua condição errática e transumante.

No último trabalho sobre o tema, *Una heterogeneidad no dialética: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno*[65], publicado na *Revista Iberoamericana*, n. 176-177, em 1996, Cornejo Polar ajusta mais precisamente a categoria de discurso migrante ao declarar:

> [...] o discurso migrante é radicalmente descentrado, enquanto se constrói em torno de eixos vários e assimétricos, de certa maneira incompatíveis e contraditórios, de uma forma *não* dialética. Acolhe não menos de duas experiências de vida que a migração [...] não tenciona sintetizar num espaço de resolução harmônica. (CORNEJO POLAR, 2000h, p. 304).

Desse modo, o crítico reitera a ausência de síntese harmônica entre os eixos que se entrelaçam no discurso do migrante, de modo que estes, ao contrário dos princípios da mestiçagem e da transculturação, estabelecem uma relação não dialética. Este "dialogismo" não sintético é observado no episódio *Los ríos profundos* referente ao primeiro contato de Ernesto com os velhos muros incaicos de Cuzco, conforme transcrito abaixo:

> Eram maiores e mais estranhas do que eu imaginara as pedras do muro incaico [...]. Lembrei-me, então, das canções quíchuas que repetem constantemente algo patético: "*yawar mayu*", rio de sangue; "*yawar unu*", água sangrenta; "*puk'tik'yawar k'ocha*", lago de sangue que ferve; "*yawar wek'e*", lágrimas de sangue. Acaso, não se poderia dizer "*yawar rumi*" pedra de sangue ou "*puk'tik yawar rumi*", pedra de sangue fervente? Era estático o muro, mas fervia por todas as suas linhas e a superfície se transformava, como as dos rios no verão, que têm um cume assim, lá pelo meio do caudal, sua zona temível, a mais poderosa. Os índios chamam *yawar mayu* a esses rios turvos, porque exibem com o sol um brilho em movimento, semelhante ao do sangue. Também chamam *yawar mayu* ao movimento violento das danças guerreiras, aquele em que os dançarinos lutam.
> – *Puk'tik yawar rumi*! – Exclamei em frente ao muro, em voz alta! (ARGUEDAS, s/d, p. 11).

---

[65] No presente trabalho, será citada a versão do artigo traduzida por Ilka Valle Carvalho, em *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas* (2000), livro organizado por Mário J. Valdés.

Analisando o fragmento, Cornejo Polar tenta demonstrar como o narrador enuncia o seu discurso baseado em dois espaços que "não só não se confundem, mas preservam em boa medida sua autonomia" (CORNEJO POLAR, 2000h, p. 306). Para isso, analisa a série de associações discursivas formuladas por Ernesto, entre elas "água-sangue", "água-pedra" e outras, as quais vão se desdobrando no texto até plasmarem-se em uma figura ambígua "pedra de sangue fervente", capaz de revelar a atuação de um sujeito que maneja uma pluralidade de códigos que, embora estejam contidos em apenas um enunciado, não se sintetizam.

O crítico ressalta que este discurso duplo e multiplamente situado – encontrado também nos relatos de testemunho contemporâneos – não se restringe somente à literatura, estando presente também nas manifestações ou *performances* da cultura popular. Desta maneira, chama a atenção para a figura do "cômico ambulante", que:

> [...] dramatiza em e com sua linguagem a condição migrante e fala com espontaneidade a partir de vários lugares, que são espaços de suas diferentes experiências, atribuindo cada segmento do discurso a um *locus* diverso, com tudo o que isso significa, incluindo a transformação da identidade do sujeito; tal *locus* lhe confere um sentido de pertença e legitimidade e lhe permite atuar como emissor fragmentado de um discurso disperso. O notável do fato é que a abrupta descentralização do discurso não parece produzir nenhuma tensão no emissor (e tampouco nos receptores) [...]. (CORNEJO POLAR, 2000h, p. 307).

Neste sentido, o sujeito migrante se converte em um sujeito descentrado, múltiplo, disperso e, desse modo, o seu discurso assume uma configuração polifônica, em que as diversas vozes das muitas memórias se negam ao esquecimento. Assim, observa-se que a noção "heterogeneidade não dialética", ao enfatizar a falta de conciliação entre as diferentes experiências do migrante, trata de reiterar a índole desgarrada, heteróclita e, assumidamente, contraditória do homem andino.

Dentro destas considerações, as últimas categorias formuladas por Cornejo Polar ("sujeito e discurso migrantes" e "heterogeneidade não dialética") representariam uma resposta alternativa ao conceito tradicional/ocidental de sujeito, conforme assinala Schmidt-Welle (2002, p. 15). Neste ponto, o autor estabelece um paralelo entre a crítica da constituição/construção do sujeito, e do seu discurso identitário, desenvolvida por Cornejo Polar e a crítica dos discursos ocidentais de Walter Mignolo e o seu conceito de pós-ocidentalismo[66], ambas elaboradas nos anos 90.

---

[66] Schmidt-Welle (2002, p. 14) se refere, mais especificamente, a dois trabalhos de Walter Mignolo: "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorias postcoloniales", publicado na *Revista Chilena de Literatura*, n. 47, de 1995, p. 91-114; e "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas", publicado na *Revista Iberoamericana*, n. 62/176-177, de 1996, p. 679-696.

Se por um lado verifica-se a afinidade das referidas noções teóricas de Cornejo Polar com a crítica cultural e as teorias pós-coloniais, é necessário também frisar os pontos em que delas se distanciam. Um primeiro afastamento do pensamento do crítico peruano é assinalado quando este contraria a categoria de "subalterno", tal como a emprega Gayatri C. Spivak (2010). A afirmação de que os subalternos não "falam" corresponde, para Cornejo Polar (2011, p. 184), a um "elegante sofisma". Conforme demonstrou nas análises das vozes coexistentes no discurso de textos não canônicos, como o são as *performances* populares e os relatos de testemunhos, o crítico defende a ideia de que os subalternos podem falar, sim; entretanto, os "não-subalternos" se negam, ou ainda não aprenderam, a escutar o que aqueles tem a dizer, exceto quando descolam sua palavra, inserindo-a no espaço de sua costumeira estratégia decodificadora. Para Cornejo Polar:

> *[...] la voz del subalterno nos invade en la vida cotidiana pero solamente la asumimos como parte de nuestras preocupaciones académicas cuando ha sido sometida por ciertos requerimientos: haber sido seleccionada y adecuada (y con frecuencia traducida) por colegas más o menos prestigiosos o haber quedado transpuesta y transformada (vía otro colega) en "testimonio". En realidad, frente a esta inmensa masa de discursos subalternos que discurren dentro de su propio espacio, y ante los que estamos desarmados, los especialistas en literatura deberíamos comenzar a sentir la misma angustiosa desazón de los nuevos antropólogos y etnólogos y encontrar el lugar desde el cual y la relación con la que nuestra práctica académica no termine por hacer del discurso del subalterno poco más que la materia prima de un producto hecho a imagen y semejanza de nosotros mismos*[67]. (CORNEJO POLAR, 2011, p. 184-185).

A voz do subalterno somente é incluída no rol dos estudos acadêmicos quando esta já foi submentida a operações que a "desvirtuam" do seu próprio espaço, tal como a tradução e ou a edição efetuada por pesquisadores prestigiados. A partir deste desvio ideológico, o crítico chama a atenção para a natureza problemática da mediação letrada e das operações de apropriação cultural e ideológica que acompanham os processos representacionais na América Latina. Nesse sentido, o crítico convida o leitor a pensar acerca do "papel do observador" que, desde a cultura letrada e "moderna", deve cuidar para que sua prática investigativa não

[67] "[...] a voz do subalterno nos invade na vida cotidiana, porém, somente a assumimos como parte das nossas preocupações acadêmicas quando é submetida a certos requerimentos: ter sido selecionada e adequada (e com frequência traduzida) por colegas mais ou menos prestigiosos ou ter sido transposta e transformada (via outro colega) em testemunho. Na realidade, diante dessa imensa massa de discursos subalternos que discorrem dentro de seu próprio espaço e, diante dos quais estamos desarmados, os especialistas em literatura deveriam começar a sentir o mesmo angustioso desassossego dos novos antropólogos e etnólogos e encontrar o lugar desde o qual a relação com a qual nossa prática acadêmica não termine por converter o discurso do subalterno em um pouco mais que matéria-prima de um produto feito à imagem e semelhança de nós mesmos." (CORNEJO POLAR, 2011, p. 184-185, tradução nossa).

termine por converter o discurso do “outro” como produto feito à sua própria imagem e semelhança.

É sobre este raciocínio que incide outro aspecto que afasta a crítica de Cornejo Polar das teorias pós-coloniais. Ao esforçar-se por elaborar um aparato conceitual capaz de reconhecer as especificidades do homem latino-americano, bem como de sua cultura, o crítico edifica categorias analíticas que não menosprezam os conflitos intrínsecos à sociedade peruana, seja em nível local seja nacional. Isso pode ser comprovado pelo curso das análises que ele realiza das narrativas de Arguedas, no qual insiste na superposição de conflitos sociais, culturais, econômicos e étnicos em diferentes níveis, isto é, no local, no nacional e no internacional. É o que se averigua, por exemplo, quando descreve a “paulatina ampliação” do escopo representativo do universo ficcional arguediano. Segundo Cornejo Polar, os conflitos no nível internacional (tal como observa em *Todas las sangres* e em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*) não liquidam os dois anteriores; ao contrário, torna-os ainda mais complexos.

Com base nestas colocações, Mabel Moraña (2000, p. 225) lê a obra de Cornejo Polar como “teoria do conflito” – cuja categoria central é a heterogeneidade não dialética e interna a todas as instâncias das representações literárias e culturais (produção, recepção, “texto”, referente e discurso) –, a partir do qual reconhece as contradições – enquanto antagonismos não-dialéticos – como único meio de se garantir, em alguma medida, a existência do “outro” dentro dos termos de sua própria cultura, afastado, portanto, das tendências de um imaginário *criollo* dominante ou das vertentes críticas que tentam entender a América Latina desde uma perspectiva exterior.

Admitindo, pois, uma perspectiva latino-americanista, Cornejo Polar desenvolve uma crítica ideológica que, como já ressaltado, objetiva ressemantizar a questão identitária peruana sobre a base da pluralidade, deslegitimando, assim, o arbitrário projeto homogenizador e universalizante proposto por vertentes críticas de viés humanista ou de afã totalizante que, durante séculos, permanecem vigentes na América Latina. É na década de 90 que, dialogando com os Estudos Culturais e as Teorias do Pós-colonialismo, Cornejo Polar reelabora os conceitos anteriormente formulados com o fim de ampliar o campo de suas investigações e focalizá-las também em torno de questões concernentes à constituição do sujeito moderno.

Dessa forma, valendo-se novamente da leitura de textos produzidos na zona andina, dentro dos quais inclui a obra de Arguedas, Cornejo Polar propõe novas categorias de análise (“sujeito heterogêneo”, “sujeito e discurso migrantes” e “heterogeneidade não dialética”) que, apesar da mudança do enfoque teórico-metodológico, parecem superar as noções (“heterogeneidade” e “totalidade contraditória”), sem contudo, anulá-las. Ressemantizando e

atualizando o alcance das primeiras, as últimas deslocam o foco das análises das instâncias do processo de produção literária para examinar a própria heterogeneidade intrínseca à índole do homem andino e, por extensão, latino-americano. Ao ler o texto *Nosotros los humanos / Ñuqanchik runakuna*. *Testimonio de los quéchuas del siglo XX*, Cornejo Polar conclui:

> *Es claro que frente a un texto de esta índole no tendría el menor sentido preguntarse por la identidad del sujeto que lo enuncia y que – en cambio – se impone la necesidad de auscultar las ondulantes oscilaciones de un espacio lingüístico en el que varias y borrosas conciencias, instaladas en culturas diversas y en tiempos desacompasados, compiten por la hegemonía semántica del discurso sin llegar a alcanzarlas nunca, convirtiendo el texto íntegro en un campo de batalla, pero también de alianzas y negociaciones. Donde fracasa todo recurso a la subjetividad individualizada, con su correlato de identidades sólidas y coherentes, y sus implicancias en la crítica y hermenéutica literarias*[68]. (CORNEJO POLAR, 2011, p. 195).

Com base nestas considerações, insiste-se na necessidade de se compreender a índole do sujeito andino, a partir do exame das ondulantes oscilações de um discurso que, instalado no interstício de culturas diversas e tempos descompassados e, por isso, atravessado por "veladas consciências", torna-se indomável aos recursos de subjetivação individualizada e homogeneizante. No intuito de contestar postulações críticas e ideológicas do pensamento hegemônico, Cornejo Polar, partindo da formulação dos conceitos que constrói com base nas leituras da obra de Arguedas (e de outros autores), pretende reescrever a imagem do homem andino, ao reconhecê-lo tão "heteróclito", "instável" e "oscilante", como é o espaço sociocultural em que está inserido.

Finalmente, é válido salientar que o propósito de Cornejo Polar em sondar como se dá a constituição do sujeito social, bem como a sua maneira de produzir e organizar a história, corresponde ao seu empenho de investigar a literatura latino-americana em razão dos vários sistemas que a constituem. Trata-se, pois, de uma demanda teórico-crítica condizente com o cerne daquilo que, nos anos 80, Cornejo Polar propôs, com base no conceito de totalidade contraditória, conforme é possível constatar abaixo:

---

[68] "É claro que, diante de um texto desta índole, não teria o menor sentido se perguntar pela identidade do sujeito que o enuncia e que – ao contrário – se impõe a necessidade de sondar as ondulantes oscilações de um espaço linguístico no qual, várias e veladas consciências, instaladas em culturas diversas e em tempos descompassados, competem pela hegemonia semântica do discurso sem chegar a alcançá-las nunca, convertendo o texto íntegro em um campo de batalha, mas também de alianças e negociações. Onde fracassa todo recurso à subjetividade individualizada, com seu correlato de identidades sólidas e coerentes, bem como suas implicações na crítica e hermenêutica literária" (CORNEJO POLAR, 2011, p. 195, tradução nossa).

> *De alguna manera, la ambigüedad de los sujetos productores de literatura son representaciones introyectadas de la índole global de la literatura latinoamericana como totalidad contradictoria: ellos también tejen su identidad no con la harmonía de coherencias sin fisuras, sino, por el contrario, con el dramático impulso de los antagonismos no resueltos*[69]. (CORNEJO POLAR, 1988, p. 69).

A articulação entre a identidade do sujeito produtor de literatura na América Latina e a índole "contraditória" e "fragmentada" do contexto sociocultural em que aquele está inserido remete indiretamente ao papel da "história" concebida como "red de condicionamientos genéricos". Nesse ponto, observa-se uma expansão do papel do crítico literário latino-americano: a esse já não lhe mais caberia apenas historiar independentemente os sistemas coexistentes em um dado espaço sociocultural, é preciso também "*elaborar la historia de esa polifonía, de la muchas voces que dialogan o polemizan en nuestro discurso literario*[70]" (CORNEJO POLAR, 1988, p. 70).

Daí o objetivo que acompanha Cornejo Polar em *Escribir en el aire*, isto é, o de se "*historiar la sincronía*" (CORNEJO POLAR, 2011, p. 11), por meio do qual se propõe a reconstruir a história da literatura andina através de uma sequência de experiências artísticas que lhe permitem revelar a multiplicidade de vozes que a informa. Dado o caráter plural do campo literário latino-americano, Cornejo Polar reitera que essa alternativa não deve ser pensada em função de um único curso histórico totalizador, mas sim em relação a ritmos históricos diversos. Acerca dessas considerações, Alberto Moreiras (2001, p. 79) assinala que a "afirmação paradoxal de uma globalidade fissurada e heterogênea, de dentro da qual continua necessário recuperar o sentido histórico perdido da singularidade múltipla da América Latina", configura-se como a agenda histórico-cultural, e também crítico literária, instituída por Cornejo Polar.

Entretanto, uma das limitações do discurso crítico de Cornejo Polar parece incidir justamente no imperativo de "*vencer las tentaciones del adanismo y rescatar los valores de la tradición crítica latino-americana: solamente así el cambio será en la historia, dentro de ella, y no en el espacio especular de la pura abstracción*[71]" (CORNEJO POLAR, 1990, p. 231). Em outras palavras, o trabalho intelectual de Cornejo Polar busca reinstalar a práxis

---

[69] "De alguma maneira, a ambiguidade dos sujeitos produtores de literatura constitui-se em representações introjetadas da índole global da literatura latino-americana como totalidade contraditória: elos também tecem sua identidade não com a harmonia de coerências sem fissuras, mas, pelo contrário, com o dramático impulso dos antagonismos não resolvidos". (CORNEJO POLAR, 1988, p. 69, tradução nossa).

[70] "[…] elaborar a história dessa polifonia, das muitas vozes que dialogam ou polemizan em nosso discurso literário". (CORNEJO POLAR, 1988, p. 70, tradução nossa).

[71] "[...] vencer as tentações adâmicas e resgatar os valores da tradição crítica latino-americana: somente assim a mudança acontecerá na história e dentro dela, e não no espaço autoespecular da pura abstração" (CORNEJO POLAR, 1990, p. 231, tradução nossa).

discursiva do final do século XX na corrente histórica da crítica literária da América Latina, para assim dialogar com as abordagens teóricas produzidas desde o período romântico, e, dessa maneira, promover a transformação dos paradigmas críticos da contemporaneidade. À propósito, Cornejo Polar declara:

> *De hecho, quienes en los últimos años hemos querido escapar del debate clásico sobre la identidad de América Latina [...] y nos hemos negado a aceptar el dogma de su literatura [...] sabemos que a final de cuentas estamos desplazando a otro lugar el objeto de nuestra disciplina: lo situamos,* ***en contra de la tradición pero tomando pie en ella****, en ese magma de la multiplicidad heteróclita, desmembrada y beligerante*[72]. (CORNEJO POLAR, 1990, p. 235, grifos nossos).

Negar dogmas e conceitos instituídos pela crítica hegemônica requer, portanto, o resgate de uma tradição crítica e historiográfica, a qual deve ser relida, atualizada e, se necessário, rebatida. Segundo Alberto Moreiras, trata-se de uma perspectiva questionável porque:

> A fissura narrativa, em um sentido mais geral tem produzido, seguindo a lógica da negatividade uma reivindicação da diferença e uma rejeição da uniformidade, cuja sincronia com a integração global pós-moderna nos deveria fazer ver como *elas são na verdade uma contra parte da última, no nível local*. (MOREIRAS, 2001, p. 82, grifos nossos).

A expressão "fissura narrativa", emprestada de Geyer e Bright (1995), é empregada por Alberto Moreiras (2001, p. 81) para designar as várias dissonâncias que desestabilizam o desenvolvimento uniforme da modernização, impedindo, assim, que o mundo se integrasse de forma global, a partir da melhoria social e o progresso tecnológico. Diante desse quadro, as reversões de expectativas (entre elas a destruição industrial, o fracasso na constituição de regimes políticos, as migrações diaspóricas e o enfraquecimento do estado-nação) produzem a "globalidade negativa", a qual deve ser avaliada culturalmente nas várias impossibilidades de fechamento narrativo e de autocompreensão cultural. Logo, para Alberto Moreiras, o anúncio da categoria de heterogeneidade ou de totalidade contraditória, conforme enunciado por Cornejo Polar, configura-se como o reconhecimento de tais fissuras que, antes de libertar o novo dispositivo crítico do âmbito da "integração global pós-moderna", tende, ao contrário a reproduzi-la em um nível local mediante a "lógica da negatividade".

---

[72] "De fato, nós que, nos últimos anos, quisemos escapar do debate clássico sobre a identidade da América Latina […] e negamos aceitar o dogma de sua literatura […] sabemos que no final das contas estamos transferindo para outro lugar o objeto de nossa disciplina: o situamos, *contra a tradição porém com base nela*, nesse magma da multiplicidade heteróclita, desmembrada e beligerante". (CORNEJO POLAR, 1990, p. 235, tradução nossa).

As considerações de Alberto Moreiras, tecidas a partir de suas reflexões sobre o ensaio de Cornejo Polar intitulado *Nuevas reflexiones sobre la crítica latino-americana*, de 1990, visam discutir em que medida o instrumental teórico formulado pelo crítico peruano está fundamentado sobre as bases da própria tradição crítica e histórica latino-americana, tese defendida por Cornejo Polar, ou se, pelo contrário, configura-se como o "resultado de uma internalização fantasmática de um exterior presumivelmente pós-moderno, porém, certamente imperial" (MOREIRAS, 2001, p. 79). No estudo acima referido, Cornejo Polar objetiva negar a possibilidade de pensar a heterogeneidade como categoria dependente da própria situação pós-moderna, uma vez que, sob essa condição, a mesma passaria a ser concebida tão somente como uma máscara da neocolonialidade, conforme verificou Moreiras (2001, p. 79).

O que Moreiras assinala como uma possível limitação do aparato crítico de Cornejo Polar, ou seja, a provável influência das teorias pós-modernas como elemento motivador da elaboração do conceito de heterogeneidade e totalidade contraditória, revela-se para a autora deste trabalho como uma operação inevitável do próprio tempo histórico em que o intelectual peruano se insere e de onde enuncia o seu discurso. Retomando a proposição de Barthes (1999b, p. 160) de que a crítica literária trata-se de uma atividade formal profundamente engajada na existência histórica e subjetiva, não se pode negar o diálogo que Cornejo Polar mantém com os estudos críticos hegemônicos de sua época, os quais muitas vezes são por ele manipulados na dinâmica do seu próprio pensamento. Como afirma Schmidt-Welle (2002, p. 236), ainda que Cornejo Polar, por vezes evite se referir ao instrumental teórico metropolitano, "*la exclusión de estas referencias debe entenderse, entonces, en el sentido de una estrategia política del intelectual latinoamericano, y no de exclusión de ciertas lecturas*"[73]. No capítulo III deste trabalho, esse assunto será novamente abordado.

Embora Cornejo Polar construa o seu pensamento desde um campo hegemônico da literatura latino-americana, a afirmação de Moreiras a respeito do aspecto "imperial" subjacente aos conceitos teóricos por eles formulados parece não proceder. Antes disso, ao examinar o processo de elaboração dos conceitos de heterogeneidade, totalidade contraditória, sujeito heterogêneo, sujeito migrante e heterogeneidade não-dialética, conforme demonstrado neste tópico do trabalho, é possível perceber o caráter descentralizador de suas categorias de análise que, forjadas com a finalidade de elucidar de modo mais adequado as singularidades da literatura peruana, em especial a da zona andina, bem como verificar a constituição identitária e do sujeito que a produz, desafiam a própria razão ocidental (ilustrada, etnocêntrica, imperialista

[73] […] "a exclusão destas referências deve ser entendida como uma estratégia política do intelectual, latino-americano, e não como a exclusão de certas leituras". (SCHMIDT-WELLE, 2002, p. 236 – tradução nossa)

e colonialista), para assim deslegitimar as "narrativas mestras" (MORAÑA, 1999) que, ao sustentarem o mito do sujeito monolítico e estável como mecanismo de manutenção do poder e de dominação, compreendem os produtos culturais produzidos fora dos circuitos dominantes em termos de subalternidade e atraso em relação ao discurso centralizador.

Por deslocar as imagens homogeneizadoras da literatura latino-americana e do homem andino, traduzindo-as desde uma perspectiva descentralizadora capaz de romper as convenções propostas pelo "ocidentalismo teórico" (MORAÑA, 1999), o dispositivo crítico de Cornejo Polar, ainda nas primeiras décadas do século XXI, parece ser útil tanto para auxiliar nas estratégias de leitura de textos fragmentados e ambíguos, como *El zorro de arriba y el zorro de abajo*[74], oriundos da zona andina, quanto pode contribuir para a elucidação de outras literaturas, seja latino-americana ou de outras partes do mundo, que igualmente deixam transparecer em sua conformação o aspecto beligerante e conflituoso do meio em que são produzidas. Partindo do pressuposto de que a criação de um instrumental hermenêutico não deve apenas ser orientada pelas inquietações de ordem individuais do crítico, mas:

> *Deberían estar asociadas a ciertas necesidades sociales – fundamentalmente las de América Latina, aunque en el caso del latinoamericanismo también es urgente saber escuchar las necesidades del lugar donde se produce,* ***sólo en estas circunstancias parece indispensable generalizar algunos contenidos y muchos valores****. La discriminación que sufre el indio andino dice algo sobre la de las minorías norteamericanas, la de los emigrantes en Berlín, la de las mujeres en cualquier parte del mundo, por ejemplo*[75]. (CORNEJO POLAR, 1990, p. 233, grifos nossos).

Os requerimentos acima transcritos revelam, portanto, que o pensamento de Cornejo Polar sempre esteve atrelado a uma demanda também de cunho coletivo por meio da qual procura responder a uma necessidade social comum tanto à América Latina quanto aos demais continentes. Daí o aspecto dialógico da produção crítica de Cornejo Polar, a qual, dado o seu caráter descentralizador e de resistência, contribui para embasar leituras que transcendem o âmbito da literatura andina, apresentando-se, dessa forma, como um paradigma crítico essencial para a compreensão dos mecanismos de produção literária (e cultural) das regiões afetadas pela chamada "globalidade negativa" (MOREIRAS, 2001, p. 81).

---

[74] Sobre esse aspecto, consultar o livro *Descaminhos do moderno em José María Arguedas* (2011), de Rômulo Monte Alto.

[75] "Deveriam estar associadas a certas necessidades sociais – fundamentalmente as da América Latina, embora no caso do latino-americanismo também é urgente saber escutar as necessidades do lugar onde se produz, *somente nestas circunstâncias parece indispensável generalizar alguns conteúdos e muitos valores*. A discriminação que sofre o índio andino diz algo sobre a das minorias norte-americanas, a dos emigrantes em Berlin, a das mulheres em qualquer parte do mundo, por exemplo" (CORNEJO POLAR, 1990, p. 233, tradução nossa).

2 A INVENÇÃO DE UMA REALIDADE: JOSÉ MARÍA ARGUEDAS SOB O PRISMA DE MARIO VARGAS LLOSA

2.1 Vargas Llosa e Arguedas: elementos para a teoria de um deicida

A obra arguediana sempre atraiu o interesse de Mario Vargas Llosa. Ao introduzir o artigo "*José María Arguedas: entre la ideología y la arcadia*", de 1981, o escritor-crítico assinala: "*Aunque los asuntos de mi país me importan mucho, y he dedicado la mayor parte de lo que he escrito al Perú, hasta donde yo puedo juzgar la literatura peruana ha tenido poca influencia sobre mis libros*[76]" (VARGAS LLOSA, 1981a, p. 33). Entretanto, após essa afirmação, Vargas Llosa confessa:

> *Entre mis autores favoritos, esos que uno lee y relee y que llegan a constituir una familia espiritual, no figuran casi los escritores de mi propio país. Con una excepción: José María Arguedas. Es, entre los escritores peruanos, el único con el cual he llegado a tener una relación verdaderamente pasional, como la que tengo con Flaubert o con Faulkner, o la que tuve con Sartre*[77]. (VARGAS LLOSA, 1981a, p. 33).

Em caráter excepcional, Arguedas é o único autor conterrâneo com quem Vargas Llosa estabelece uma "relação passional". A princípio, os vínculos dessa empatia parecem incorrer desde o nível biográfico. Ao acompanhar a trajetória pessoal de cada um desses escritores, verifica-se que ambos compartilham a mesma sensação de exílio e orfandade que amiúde é representada em seus universos narrativos. O próprio Vargas Llosa declara na entrevista concedida a Ricardo Setti que "a autobiografia mais autêntica de um romancista são os seus romances" (SETTI, 1986, p. 76). De fato, ao se deter na produção literária de Vargas Llosa e de Arguedas, é possível notar como os dois autores extraem parte de seus argumentos ficcionais de acontecimentos significativos ou traumáticos de suas vidas[78]. Aliás, como será

---

[76] "Embora os assuntos do meu país muito me importam, e tenha dedicado a maior parte do que escrevi ao Peru, até onde posso julgar, a literatura peruana teve pouca influência em meus livros" (VARGAS LLOSA, 1981b, p. 33, tradução nossa). Também serão nossas as demais traduções dos artigos de Vargas Llosa citadas no presente trabalho.

[77] "Entre meus autores favoritos, esses que uma pessoa lê e relê e que chegam a constituir uma família espiritual, quase não figuram os escritores do meu próprio país. Com uma exceção: José María Arguedas. É, entre os escritores peruanos, o único com o qual cheguei a ter uma relação verdadeiramente passional, como a que tenho com Flaubert e com Faulkner, ou a que tive com Sartre" (VARGAS LLOSA, 1981b, p. 33, tradução nossa).

[78] Sobre Vargas Llosa, vale citar o trabalho de Angela Gutiérrez intitulado *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*, de 1996, em que a ensaísta elabora uma minuciosa investigação de como a história pessoal do referido escritor peruano é ficcionalizada em suas narrativas e ainda em sua teoria do romance. Em relação a Arguedas, vários estudos buscam desvelar as relações entre sua vida pessoal e seu fazer literário, entre eles cabe

apontado mais adiante, o mecanismo de transfiguração de eventos da "realidade empírica" para o espaço romanesco configura-se como um elemento da práxis literária inerente ao programa estético conduzido, de maneira particular, por cada um deles.

Evidentemente, a identificação de Vargas Llosa com Arguedas transcende os limites da esfera biográfica, podendo, pois, ser observada no seu próprio percurso enquanto escritor. Destarte, nesse capítulo do trabalho, procurou-se aproximar algumas narrativas de Vargas Llosa aos romances de Arguedas, para assim observar como se processam as correspondências e as divergências entre ambos os escritores. A partir dessa sondagem, pretende-se captar alguns aspectos plasmados ficcionalmente pela obra vargasllosiana que, de certo modo, atuam na formulação de sua concepção do fenômeno literário e do papel do romancista, refletindo-se explicitamente em sua crítica literária.

Segundo José Miguel Oviedo (1982, p. 348), o método crítico de Vargas Llosa "*[...] es una confesión de parte del creador, es un autorretrato racionalizado. El lector reconoce las huellas personales de Vargas Llosa novelista en cada paso que da Vargas Llosa crítico*[79]". Elucidar os elementos de sua "obra de criação" os quais contribuem para a configuração de um modelo teórico sobre a literatura, constitui um procedimento essencial para se compreender as bases da leitura crítica que Vargas Llosa realiza da produção literária de Arguedas.

Cabe observar, portanto, como se dá o diálogo entre a narrativa arguediana e as ficções de Vargas Llosa. Em razão da vasta quantidade de obras publicadas, optou-se por embasar nossas proposições a partir de um recorte do conjunto da obra vargasllosiana, de maneira que serão mencionados apenas três títulos emblemáticos, entre eles *La ciudad y los perros*, *La guerra del fin del mundo* e *El hablador*, com base nos quais é possível traçar as correspondências e as divergências entre o discurso ficcional de Vargas Llosa e o de Arguedas.

Ressalta-se, ainda, que a abordagem exposta a seguir não objetiva tecer análises exaustivas sobre cada um dos referidos relatos, os quais, dado o caráter plurissignificativo, encerram vários sentidos que escapam do âmbito das discussões aqui propostas. O foco principal das leituras apresentadas é enfatizar como a produção literária de Vargas Llosa estabelece alguns pontos de contato com a narrativa de Arguedas, investigando, assim, em que medida ambos os autores se aproximam e se distanciam, para a partir daí delinear-se os

---

assinalar a fortuna crítica do próprio Antonio Cornejo Polar, tal como examinada no tópico anterior desse capítulo, e o próprio ensaio de Vargas Llosa, *La utopia arcaica*, de 1996, como será abordado adiante.

[79] "[...] é uma confissão por parte do criador, é um autorretrato racionalizado. O leitor reconhece as pegadas pessoais de Vargas Llosa romancista em cada passo dado por Vargas Llosa crítico" (OVIEDO, 1982, p. 348, tradução nossa).

fundamentos que sustentam a proposta estético-literária de Vargas Llosa com a qual passa a ler criticamente a narrativa arguediana.

Em *La ciudad y los perros*, de 1962, obra com a qual Vargas Llosa adquire visibilidade internacional, as correspondências estabelecidas com *Los ríos profundos* são bastante evidentes. Destarte verifica-se que ambos os romances ambientam a sua ação central em um internato. No caso de *Los ríos profundos*, esse é dirigido por sacerdotes; em *La ciudad y los perros*, por militares. Nesse universo cerrado, crivado pelo autoritarismo e pela arbitrariedade, os valores transgressores como a valentia, o machismo, a sexualidade exacerbada e a violência convertem-se em instrumentos de defesa em um meio alienante que, antes de formar, contribui para a mutilação do desenvolvimento pessoal de cada aluno.

Para Ariel Dorfman (1971, p. 137), a tensão das duas narrativas deriva, justamente, do fato de que tanto a Igreja quanto o Exército, representados como instâncias reacionárias e dogmáticas, sejam os organismos encarregados pela educação dos meninos peruanos, situação essa que, no contexto ficcional, significa a previsão de um futuro aterrador para a realidade do Peru, fadada para sempre a ser captada por discursos tergiversadores e deformantes.

A duas obras também se caracterizam pelo aspecto autobiográfico. Em *Los ríos profundos* encontra-se a imagem de Ernesto, a qual deixa transparecer alguns traços da personalidade de Arguedas, na medida em que reflete seu "desconcerto" por viver em Albancay, terra alheia, desamparado pelo pai. A sensação de abandono que marcou a juventude de Vargas Llosa, em razão dos conflitos gerados pela ausência e do posterior reencontro (decepcionante) com o pai, igualmente aparece transfigurada pelo personagem Alberto, em *La ciudad y los perros*. Tanto em um quanto em outro romance, esses protagonistas devem lidar sozinhos com seus traumas, ao mesmo tempo que lutam para se manterem vivos em um universo hostil que lhes oprime e violenta.

Além da orfandade que os aproxima, é válido ressaltar que ambos personagens são escritores, cujo talento até passa a ser reconhecido pelos companheiros do colégio. Assim, em *Los ríos profundos* e em *La ciudad y los perros* é possível observar que o exercício da escrita corresponde a um importante fator para a formação de seus personagens principais. Ernesto, por um lado, ao representar o "*nacimiento de una vocación literaria en los Andes*[80]" (ELMORE, 1995, p. 343), escreve para estabelecer uma identidade diante dos colegas com os quais quer se unir para enfrentar a autoridade "maligna" dos diretores do internato. Alberto, por sua vez, usa de sua aptidão para produzir contos eróticos e vendê-los aos seus

[80] "[...] nascimento de uma vocação literária nos Andes" (ELMORE, 1995, p. 343, tradução nossa).

companheiros em troca de dinheiro ou cigarros, o que também não deixa de se configurar como uma maneira de se integrar a um grupo ou a um sistema.

Entretanto, o ato de escrever adquire conotações distintas em cada um dos romances. Ernesto, em *Los ríos profundos*, plasma em si o afã integrador de um mundo fragmentado, composto por duas culturas, a hispânica e a indígena, que vivem em constante tensão. Logo, para um garoto de quatorze anos que se sente afetivamente vinculado às tradições quéchuas, a língua escrita não se trata de uma matéria dócil, ao contrário, encara-a "*en calidad de adversaria, de antagonista a la que resultaba indispensable vencer*[81]" (ELMORE, 1995, p. 343). Por isso, Ernesto, ao começar a redigir a carta de amor encomendada por Markask´a, escreve-a como "quem entra num combate" (ARGUEDAS, s/d, p. 79). Assim, o protagonista projeta na escrita da carta desejos que transcendem o propósito solicitado por Markask´a, levando a perseguir, por meio da linguagem, mecanismos para poder se comunicar não mais com a garota por quem seu amigo estava apaixonado, mas com as meninas da serra. Portanto, a escrita em *Los ríos profundos* está relacionada a uma busca pessoal e à definição de uma identidade.

Já em *La ciudad y los perros*, nota-se que Alberto emprega a literatura para fins pragmáticos, associados ao sustento de vícios ou necessidades financeiras. Suas histórias eróticas, permeadas de elementos pornográficos e grotescos, respondem aos interesses do seu público leitor, isto é, os adolescentes do colégio militar, os quais buscavam instrumentos para estimular suas fantasias sexuais. É interessante verificar como a atitude de Alberto a propósito do fazer literário é distinta da de Vargas Llosa, para quem, naquela época, ainda sob a influência de Sartre, a literatura deveria ter um efeito direto na sociedade, fomentando a vontade de mudança e melhoria. Há, contudo, uma posterior mudança de postura assumida pelo escritor-crítico em relação ao compromisso literário, conforme será discutido no momento oportuno desse trabalho.

É em virtude do teor das histórias que escrevia que Alberto, ao final do romance, passa a ser chantageado por um dos militares do Colégio que o ameaça com a possibilidade de entregar todos seus textos ao seu pai, caso o garoto denunciasse Jaguar como o assassino de Arana. Por medo das repreensões que sofreria de seu pai, Alberto renuncia à ideia de entregar o verdadeiro autor do crime que tirou a vida de seu melhor amigo. Dessa forma, é impossibilitado de se transformar no herói da trama.

---

[81] "[...] na qualidade de adversária, de antagonista a qual era indispensável vencer" (ELMORE, 1995, p. 343, tradução nossa).

Logo, é plausível considerar que, Ernesto, ao ser compreendido como *alterego* de Arguedas, também pode ser tomado como símbolo daquilo que o seu criador entendia como a função de um escritor, ou seja, um mediador entre duas culturas que deve continuar afirmando a sua posição e também criando meios para integrar, ao menos ficcionalmente, um universo sociocultural bipartido. Em Vargas Llosa, a imagem de Alberto como escritor decaído, pouco transcendente, parece ecoar como uma crítica à literatura de simples "entretenimento", de caráter mercadológico, para assim enfatizar, em contrapartida, a relevância do comprometimento do autor com a sua sociedade.

Outra convergência entre as produções literárias de Vargas Llosa e as de Arguedas pode ser observada pela comparação de alguns elementos de *La guerra del fin del mundo*, de 1981, com *Todas las sangres*, curiosamente, um dos relatos arguedianos mais criticados por Vargas Llosa. Aparentemente, constituem-se como romances díspares, pertencentes a subgêneros distintos. Logo, verifica-se que *La guerra del fin del mundo* se configura como um romance histórico, ao passo que *Todas las sangres* é comumente associado à literatura indigenista. Em relação ao tempo narrativo, constata-se que, na obra de Vargas Llosa, as ações se processam em fins do século XIX, e o enredo do texto de Arguedas se desenvolve durante a primeira metade do século XX, momento em que se tem início o processo de modernização do Peru.

Contudo, apesar desse distanciamento, pode-se observar um primeiro ponto de contato entre ambas as obras: tanto uma quanto a outra localizam o argumento ficcional em meio a uma etapa de transformação política, econômica e sociocultural. Assim, *La guerra del fin del mundo* relata os impactos da instauração do regime republicano no Brasil, ao passo que *Todas las sangres* focaliza o período em que a nação peruana realiza o seu ingresso na economia de mercado internacional, abrindo as suas portas para a entrada do capital estrangeiro.

Desse modo, ambas as narrativas são orientadas por um afã totalizante. A obra de Arguedas, por um lado, elaborada com o intuito de descrever a complexa sociedade peruana, busca abarcar todos os níveis de sua constituição, para assim investigar as origens da problemática do país. O romance de Vargas Llosa, embora apresente uma estratégia discursiva distinta, já que se propõe a recontar um fato histórico brasileiro, no fundo, revela um objetivo semelhante ao de Arguedas, isto é, investigar as causas dos entraves socioculturais e político-econômicos que afetam a realidade latino-americana. Para isso, também se empenha na elaboração de um romance totalizador, capaz de representar os diferentes enfoques ideológicos pelos quais a guerra de Canudos, eixo central da obra, é

apreendida desde os vários segmentos sociais do Brasil e, também, pela visão do estrangeiro, conforme assinala a presença do personagem Galileu Gall.

Observa-se, então, outra correspondência entre *La guerra del fin del mundo* e *Todas las sangres*, ou seja, a multiplicidade de pontos de vista que edificam a meada textual. No romance de Arguedas, ao menos quatro protagonistas conformam os núcleos de onde as distintas enunciações sobre a realidade são emitidas, entre eles: Don Fermín, que representa os interesses da burguesia nacional (progressista e liberal); o Ingeniero Cabrejos, funcionário do Consórcio Internacional, representante da força imperialista que visa investir no Peru; Don Bruno Aragón de Peralta, proprietário de terras e defensor da tradição patriarcal e agrária da oligarquia peruana; e, finalmente, Demetrio Rendón Willka, índigena que deixa a sua comunidade para estudar em Lima, convertendo-se em um líder revolucionário a favor das causas do seu povo de origem. Outras personagens coadjuvantes se reúnem ao redor de tais figuras estabelecendo com elas uma relação de cumplicidade, de disputa ou adversidade que confere mais complexidade à trama.

Embora a focalização em *Todas las sangres* seja predominantemente em terceira pessoa, esse narrador onisciente abre um espaço para os diálogos entre a vasta gama de personagens que compõem o universo narrativo, por meio dos quais elas conseguem exprimir os seus distintos posicionamentos. Como salientou Cornejo Polar (1973, p. 190), trata-se de um romance coral, em que inúmeras vozes defendem cada qual a sua "verdade". Entretanto, por causa de alguns procedimentos técnicos, a focalização do referido narrador observador tende a aderir ao ponto de vista defendido, desde o núcleo de Rendón Wilka, o qual demonstra maior visibilidade à problemática indígena no Peru.

Já *La guerra del fin del mundo*, possuiu uma estruturação distinta. A obra é formada por quatro partes subdivididas em vários capítulos, e cada um deles igualmente aparece repartido em cenas que, por sua vez, relatam passagens dos diferentes segmentos narrativos. Por sua forma multifacética, o romance é tecido por inúmeros narradores, os quais emitem sua voz desde diferentes posições ideológicas. Em meio a uma ambientação ficcional edificada pelo cruzamento de distintas opiniões, ideias e experiências, a "realidade" da guerra de Canudos é "desrrealizada" por cada um dos sujeitos sociais que busca interpretá-la, entre eles: Antonio Conselheiro e seus fiéis; Epaminondas Gonçalves, presidente do partido republicano; o Coronel Moreira César, representante dos militares; Galileu Gall, o anarquista escocês; Barão de Caña Brava, presidente do partido autônomo; o jornalista míope; entre outros. Logo, em *La guerra del fin del mundo*, o conceito de "verdade" é relativizado, de maneira que, o

próprio discurso da historiografia oficial passa a ser desestabilizado, uma vez que outras versões da história passam a ser produzidas.

Assim, verifica-se que, a partir de um determinado fato da historiografia brasileira narrado desde distintos ângulos, o romance de Vargas Llosa quer demonstrar como as tragédias latino-americanas resultam da intolerância com o "outro" e da cegueira ideológica (de ordem militar, política ou religiosa) que engendra abismos socioculturais, repressões maciças, guerras civis e até mesmo matanças, tal como é ilustrado pela revolta liderada por Antônio Conselheiro[82].

Finalmente, resguardando as divergentes concepções de mundo, é possível notar que em *Todas las sangres* o tema da revolução dos "oprimidos", embora não seja aludida explicitamente no início do romance, parece estar subjacente às ações desenvolvidas desde o primeiro capítulo, de modo que também pode ser lida como o motor que impulsiona a dinâmica narrativa. Com base nessa perspectiva, pode-se ler o suicídio de Andrés Aragón de Peralta, pai de Don Fermín e Don Bruno, desde uma dimensão não apenas individual e psicológica, mas também social, ou seja, como símbolo da destruição de uma velha ordem aristocrática, cujas bases já se encontram corroídas e insustentáveis no momento em que o enredo começa a ser narrado.

Nesse sentido, os desdobramentos do processo de modernização implementado na sociedade peruana após a "queda" do sistema semifeudal (metaforizado pela morte do velho Andrés), antes de instituir a "libertação" dos trabalhadores rurais, em sua maioria indígenas, conduziam à imposição de um sistema ainda mais brutal, por meio do qual a assimetria socioeconômica se fazia ainda mais evidente e, além disso, a situação de dependência do capital estrangeiro acentuava a perda de autonomia do Peru para agenciar seus próprios projetos de desenvolvimento nacional. Dentro do contexto ficcional de *Todas las sangres*, o levante da maioria oprimida é, portanto, um fato inevitável que imprime à narrativa arguediana uma mensagem de fé e esperança.

Logo, observa-se que, tanto em *La guerra del fin del mundo* quanto em *Todas las sangres*, o signo da "guerra" se configura como o eixo estruturador de um universo fictício, por meio do qual se busca interpretar os aspectos da problemática que envolve a América

---

[82] A propósito, como lembra Carlos Granés (2009, p. 19), enquanto Vargas Llosa recriava ficcionalmente os episódios sucedidos na recém nascida República do Brasil, no dia 17 de maio de 1980, o grupo terrorista Sendero Luminoso invadiu o povoado andino de Chuschi, na região de Ayacucho, e queimou as urnas e cédulas de votação que iriam ser usadas nas eleições presidenciais, a primeira após 12 anos sucessivos de governo ditatorial, dando início, assim, à luta armada que assolou o Peru até 1992, ano em que o líder máximo, fundador e ideólogo do grupo, Abimael Guzmán, é capturado.

Latina, seja desde uma perspectiva marcada pelo ceticismo, ou, desde um ponto de vista amparado pela crença de um futuro mais justo e promissor.

Com *El hablador*, de 1987, Vargas Llosa recupera em sua produção romanesca outro motivo esteticamente representado pela obra de Arguedas, isto é, o tema do "encontro/choque" entre a cultura hispânica ocidentalizada e a indígena, situando sua narrativa no centro das reflexões sobre "oralidade x escrita"; "audição x leitura"; "centro x margem"; "tradição x modernidade"; entre outras dicotomias discutidas no campo intelectual latino-americano ao longo dos anos 80. Por abordar a problemática indígena no Peru e, ainda, por desenvolver paralelamente um argumento metalinguístico, com base no qual expressa algumas considerações sobre o papel do escritor e da literatura na sociedade em que é produzida, *El hablador* parece estabelecer um diálogo com *El zorro de arriba y el zorro del abajo*, apesar das nítidas diferenças estruturais que ambos os textos apresentam.

Os dois relatos promovem uma sondagem acerca do tema da assimilação cultural. Assim, a emergência de um sujeito plural, migrante, que transita entre dois universos culturais distintos presente em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, também pode ser verificada em *El hablador* pela figura de Saúl Zarutas, o Mascarita. Esse, por sua vez, configura-se como personagem marginal, seja por sua descendência judaica, seja por sua aparência física, uma vez que possuía a face marcada por uma mancha que lhe estigmatizava socialmente. Ao dar início ao curso de antropologia, Zarutas acaba se envolvendo intensamente com a tradição muchiguenga, a ponto de, alguns anos depois, converter-se em um deles. Movido por seu afã utópico de conservar a cultura indígena, Mascarita resolve abandonar tudo o que tinha para ir viver perambulando pela selva amazônica, com o objetivo de manter acesa, por intermédio de suas histórias, a chama dos costumes ancestrais de um povo constantemente ameaçado pela força "aculturadora" dos tempos modernos.

Contudo, a maneira pela qual a migração é representada em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* distingue-se de como é plasmada em *El hablador*. O primeiro romance descreve o massivo movimento migratório operado desde diferentes localidades, principalmente das serras andinas, para a cidade de Chimbote, na costa peruana; o segundo, por sua vez, retrata a migração como a aventura individual experimentada por um protagonista que sai de Lima em direção à selva. É interessante perceber que, independentemente da índole coletiva ou particular dos deslocamentos, esses são promovidos em virtude dos ideais utópicos encerrados na constituição de cada personagem. Logo, se averiguar-se como o signo da utopia é lido em cada um dos relatos, é viável sugerir que o romance de Vargas Llosa pode também ser

concebido como uma espécie de resposta à ideologia anunciada em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Destarte, na narrativa de Arguedas o componente utópico que impulsiona a trama parece refletir a base mariateguiana do seu projeto literário, por meio do qual pretende erigir, no plano da ficção, um mundo alternativo em que a coexistência entre os diferentes universos culturais dentro do território peruano fosse viável, sem contudo prescindir das demandas do progresso ou das tradições andinas. O afã integrador é manifestado no texto arguediano pela imagem desiderativa de um porvir renovador, o qual deverá se tornar realidade após a eclosão do cataclisma que, simbolizado pela "morte" do narrador, sugere o fechamento de um ciclo e a subsequente instauração da nova ordem sociocultural. Como é possível notar, a fé num futuro promissor permanece orientando a perspectiva da utopia de Arguedas, tal como sucede em *Todas las sangres* e *Los ríos profundos*, de modo que, dentro do universo ficcional arguediano, o misticismo andino termina por se sobrepor à lógica das circunstâncias empíricas experimentadas pela sociedade peruana.

El hablador, por sua vez, constitui-se em um romance ambíguo que oferece ao leitor diferentes nuances a propósito do debate sobre a preservação da cultura indígena em meio ao processo de modernização operado no Peru. Tais nuances vão desde um conservadorismo radical – baseado na aposta pelo isolamento das tribos amazônicas em seu lugar de origem a fim de se evitar que as mesmas fossem consumidas pelas engrenagens do mundo industrializado –, à defesa da total assimilação das tradições aborígenes em nome do progresso e da tecnologia. Assim, na abordagem ambivalente de *El hablador*, a utopia é lida pelo enfoque mais cético, estando intimamente vinculada à necessidade do ser humano de criar ficções para atribuir sentido à vida.

Não por acaso, o romance de Vargas Llosa apresenta a dimensão autorreflexiva com base na qual tece reflexões sobre a importância da literatura para a vida humana. Destarte, averiguou-se que um dos narradores de *El hablador*, amigo de Saúl Zarutas, concebe a atividade exercida pelo contador de histórias como algo que transcende o mero mecanismo de entretenimento de uma tribo indígena. Ao contrário, assume um papel primordial porque dela "depende la existencia misma de un pueblo" (VARGAS LLOSA, 1994, p. 92). Do mesmo modo, não é gratuito o objetivo de Zarutas que, após sua imersão na cultura machiguenga, transforma-se em um "hablador" para assim tentar fortalecer, por intermédio de histórias, mitos, lendas e poemas, a integridade da tradição ancestral, prevenido de que essa se corrompesse diante das mudanças políticas e econômicas engendradas no Peru.

Nesse contexto ficcional, ambos os narradores atestam o poder transformador da literatura e a sua importância para preencher os vazios da existência "real". O caráter evasivo do ato da escrita também é enfatizado pelo narrador anônimo, o qual admite estar tentando escrever um livro sobre os "habladores" para assim exorcizar as suas ideias obsessivas. Esse argumento é importante porque, além de ficcionalizar uma das diretrizes desenvolvidas por Vargas Llosa em sua teoria do romance, institui também um outro nível à meada textual, tornando-a ainda mais ambígua. Considerando o desejo do narrador de escrever uma obra literária acerca dos contadores de história, é possível ler os capítulos III, V e VII, referentes aos mitos e lendas da cultura machiguenga, não mais como uma enunciação de Zarutas, mas como fruto de uma invenção literária, ou seja, fragmentos de uma narrativa que está sendo elaborada.

A insinuação da possibilidade de registro de um texto que está sendo escrito e a relevância vital atribuída à literatura em *El hablador* coincidem tanto com o aspecto inacabado do texto arguediano quanto com o papel da escrita expresso em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. O narrador Arguedas, no primeiro dos seus diários afirma: "*Yo vivo para escribir*[83]" (ARGUEDAS, 1996, p. 18). Nesse universo ficcional, o exercício da escrita adquire ainda uma função terapêutica, por meio da qual o narrador busca recuperar a sua sanidade e, assim, lutar contra sua precipitação no suicídio.

Desse modo, a esfera metalinguística dos diários instaura, na tessitura romanesca, um jogo entre "silêncio/morte" x "escrita/vida" que, quando circunscrito pela perspectiva mítica com base na qual os relatos são enunciados, imprime em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* outros estratos de significação, em que a "morte" também passa a simbolizar a "vida", segundo demonstrou a leitura de Cornejo Polar (1996b, p. 306). Logo, verifica-se que a utopia arguediana, diante do caos de Chimbote e do iminente "silêncio" do narrador, somente pode ser divisada em virtude do elemento mítico que, sobrepondo-se à apreensão racional da realidade empírica, constitui-se como instância fundamental para subverter as articulações semânticas dos signos "escrita", "vida", "morte" e, assim, indicar um desfecho alternativo a uma obra ainda inconclusa.

Desde a perspectiva da autorreflexividade é pertinente observar que, em ambas as narrativas, a necessidade de se criar ficções e, portanto, fantasiar e sonhar, satisfaz um requerimento inerente a todo ser humano, seja ele um indivíduo contemporâneo seja membro de uma comunidade indígena. Trata-se, pois, de uma necessidade universal, comum a todos os

[83] "Eu vivo para escrever" (ARGUEDAS, 1996, p. 18, tradução nossa).

seres. Retornando ao tópico da utopia em *El hablador*, esta passa a ser lida igualmente como produto de uma ficção ideológica formulada, tal como a obra literária, para preencher as lacunas da vida cotidiana ou dos processos históricos. Enquanto constructo discursivo, a utopia não deve ser tomada como "verdade absoluta". Nesse sentido, a obra vargasllosiana é construída com o fim de revelar o aspecto "relacional" do pensamento utópico. Mediante a alternância de núcleos narrativos distintos, da mesma forma que em *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta* (1984), o enunciado de *El hablador* adverte sobre a dificuldade de se reconstruir a história e de se tomar partido de algum posicionamento ideológico sem cair em conclusões reducionistas, principalmente, no que diz respeito a temas tão complexos como o indigenismo ou as atividades revolucionárias.

O tema da utopia como invenção de fundo ideológico é resgatado em *Lituma en los Andes*, em 1993, obra que trata de ficcionalizar a onda de massacres promovidos pelo grupo terrorista Sendero Luminoso. Nela, Vargas Llosa representa o aspecto fragmentado do Peru, país dividido em dois universos paralelos que se ignoram mutuamente: de um lado a cultura andina e a amazônica e, de outro, a cultura ocidentalizada e mestiça da costa, empregando, pois, como pano de fundo da ação a mesma paisagem recorrente na narrativa arguediana e em outros relatos indigenistas. Dentro deste marco sociocultural, o romance propõe responder ao seguinte questionamento: o que aconteceria com os latino-americanos modernos se estes voltassem ao modo de vida pré-colombino?

Com o intuito de problematizar o postulado indigenista de Luis E. Valcárcel, Manuel González Prada e José Carlos Mariátegui, os quais compartilhavam uma noção idealizada a respeito das organizações socioculturais indígenas anteriores à Conquista, Vargas Llosa edifica uma narrativa polifônica que, retomando fatos históricos do Peru, relativos aos ataques do movimento Sendero Luminoso e associando-os à mitologia andina e seus rituais, tem como objetivo demonstrar, no nível da ficção, o aspecto "bárbaro" e "irracional" das comunidades incaicas, comumente ocultado pelas representações de determinadas vertentes indigenistas.

Com esse objetivo, nota-se que o enredo de *Lituma en los Andes* é construído de forma a sugerir, no plano da ficção, que as ofensivas senderistas corresponderiam à "versão moderna" da ritualística pré-colombina. Ao longo da trama, o cabo Lituma e seu auxiliar Tomás Carreño, ficam encarregados de desvendar o misterioso caso do desaparecimento de três homens, Pedro Tinoco, Don Mellardo Llantac e Casimiro Huarcaya. O desfecho do relato se dá quando Lituma chega à resolução do enigma: os desparecidos tinham sido mortos em oferenda a *apus*, as deidades tutelares das montanhas, segundo a cosmovisão andina.

Pela síntese do desenlace da obra, é plausível considerar que, em *Lituma en los Andes*, Vargas Llosa trata de demonstrar que, independentemente do quão bem intencionado e inspirador possa ser o discurso indigenista para o povo indígena, oprimido e marginalizado durante séculos, o modo de vida anterior à chegada dos espanhóis não deveria ser "romantizado", já que, desde a perspectiva ética da contemporaneidade, não foi tão pacífico e nem idílico como pregavam os pensadores do indigenismo. Em 1996, Vargas Llosa publica o ensaio *La utopia arcaica*, em que irá defender, por meio de argumentos filosóficos, históricos e sociológicos, as hipóteses antes expressas pelas vozes fictícias e ambivalentes enunciadas na sua produção literária. No capítulo a seguir, a análise se voltará mais detalhadamente para esse estudo de Vargas Llosa, justamente porque é nele que se encontra sua leitura crítica sobre a narrativa de Arguedas.

Pelo contraponto explanado, averígua-se que o encontro entre a literatura de Vargas Llosa e a de Arguedas reside, num primeiro momento, na preocupação que ambos demonstram pelos problemas socioculturais, políticos e econômicos do Peru e da América Latina. Nota-se, nos dois escritores, a necessidade de construir obras totalizantes capazes de sondar as origens dos entraves da "realidade" latino-americana. Constata-se, ainda, a esfera metalinguística que permeia a produção tanto de Arguedas quanto de Vargas Llosa, por meio da qual plasmam esteticamente os seus projetos literários e suas concepções sobre a literatura.

Contudo, verificou-se que a visão de mundo expressa pela obra de cada um dos autores é bastante divergente. De um lado, o afã integrador da linguagem arguediana, expressa por um narrador que transita livremente por espaços socioculturais distintos, permite-lhe superar os limites da literatura indigenista. No universo ficcional de Arguedas, a perspectiva mítica inerente à cosmogonia indígena sobrepõe-se à lógica racionalista do ocidente, privilegiando assim a fé e a magia como "realidades" passíveis de serem vivenciadas "objetivamente", em oposição à visão empirista do racionalismo ocidental.

Daí o caráter transcendental da escrita de uma carta de amor, em *Los ríos profundos*; a crença no advento de uma nova ordem libertadora do povo indígena em *Todas las sangres*, e o jogo semântico entre os signos "morte/silêncio" e "vida/ escrita" que, pela perspectiva do misticismo predominante em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, confere um novo sentido à estrutura aberta do romance. Logo, o aspecto revolucionário subjacente ao seu programa literário, fundamentado em parte pelos ideais de Mariátegui, permite entrever que, para Arguedas, a subversão promovida pela literatura possui, portanto, uma orientação política e social, de viés coletivo.

Do outro lado, se for considerada a estrutura ambivalente e caleidoscópica das obras de Vargas Llosa, o ceticismo e o caráter relacional de seu discurso ficcional, bem como a ênfase conferida ao sujeito individual, é plausível inferir que, segundo ele, a transformação instituída pelo fenômeno literário é operada em um nível particular e pessoal, com vistas a possibilitar ao homem vivenciar aventuras que satisfaçam suas fantasias, preenchendo o vazio da existência. Também é visível o compromisso moral e ético encarnado pelo romancista, o qual deve despertar nos leitores a capacidade de percepção crítica da realidade em que está inserido. Logo, a concepção de literatura de Vargas Llosa deve ser entendida justamente em razão desses princípios norteadores de sua atividade artística. Com base nas diferenças observadas em relação à narrativa de Arguedas, propõe-se, a seguir, sistematizar o modelo teórico-crítico desenvolvido por Vargas Llosa sobre o fenômeno literário, para, no capítulo seguinte, investigar como esses fundamentos se aplicam à leitura crítica das ficções arguedianas em *La utopia arcaica*.

De modo sintético, pode-se afirmar que a teoria do romance desenvolvida por Vargas Llosa se inscreve como uma defesa irrestrita da liberdade e da independência do autor, de sua profissão e vocação, em qualquer período histórico ou circunstâncias socioculturais. De acordo com esse propósito, a literatura é concebida como o espaço autônomo que assegura a soberania do escritor, garantindo-lhe o direito de criar um mundo novo; do leitor, por lhe permitir viver experiências que lhe são negadas no cotidiano; e, finalmente, das personagens do universo fictício, as quais podem buscar livremente o prazer.

Desde essa perspectiva, reitera-se as colocações de Oviedo para quem "*la idea que Vargas Llosa tiene del escritor y de su responsabilidad intelectual, es inconfundiblemente sartreana*[84]" (OVIEDO, 1982, p. 52). Para o autor de *La ciudad y los perros*, a vocação literária não resulta de uma escolha individual pacífica, mas configura-se como uma ardente condenação por meio da qual o ato de escrever passa a ser descrito como uma maldição que exige do romancista total entrega e dedicação exclusiva à literatura, mesmo diante dos riscos do fracasso. Segundo Vargas Llosa:

> *La vocación literaria es una apuesta a ciegas, adoptarla no garantiza a nadie ser algún día un poeta legible, un decoroso novelista, un dramaturgo de valor. Se trata, en suma, de renunciar a muchas cosas – a la estricta holgura a veces, al decoro elemental – para intentar una travesía que tal vez no conduce a ninguna parte o se*

[84] "A ideia que Vargas Llosa tem do escritor e de sua responsabilidade intelectual é inconfundivelmente sartreana" (OVIEDO, 1982, p. 52, tradução nossa).

> *interrumpe brutalmente en un páramo de desilusión y fracaso*[85]. (VARGAS LLOSA, 1967, p. 33).

Escolher a literatura como forma de vida pressupõe uma série de renúncias por parte do escritor, o qual trata de optar conscientemente pelo desamparo e pela solidão. Ser um artista significa, portanto, resignar-se à condição de sujeito marginalizado. Entretanto, apesar do seu exílio, cabe ao romancista recuperar na escrita as experiências que foi obrigado a abandonar e, também, todos os direitos que lhe foram negados, oferecendo, assim, a sua resposta à sociedade.

Sobre esse ponto, constata-se que, para Vargas Llosa, escrever significa "*buscar las causas de la insatisfacción y un intento [do autor] de reintegrarse en la sociedad de la cual se siente excluido*[86]" (ANGVIK, 1990, p. 230). No âmbito dessas considerações, a motivação do escritor para realizar a sua vocação é o sentimento básico de conflito com o mundo. Em outros termos, o romancista se instaura como um dissidente que vive insatisfeito com o meio em que vive. Por não aceitar a realidade empírica tal como a percebe, constrói uma obra como contestação à sua problemática existencial.

Contudo, a princípio, o objetivo do autor não seria o de transformar o mundo nem a si mesmo, mas sim para preencher os vazios e os abismos entre o indivíduo e o universo. Como sublinhou Angela Gutiérrez, partindo do pressuposto de que a sensação de incompletude e insatisfação subjaz a trajetória de vida do ser humano, Vargas Llosa situa o campo da ficção entre "a realidade limitada e o desejo ilimitado" (GUTIÉRREZ, 1996, p. 73). Ao reconstruir um mundo fictício mais afável e pleno, o escritor se sentiria mais aliviado porque, graças ao romance, consegue viver uma ou várias experiências alternativas.

No ensaio *García Márquez: la historia de un deicidio*, de 1971, Vargas Llosa defende a ideia de que "escrever" é um ato de rebelião contra o mundo ordinário, contra Deus e as criações divinas. Com base nessa proposição, emprega a metáfora de "deicida" para se referir ao comportamento do autor, o qual, diante do seu inconformismo em relação às limitações impostas à vida ordinária, assassina simbolicamente a realidade concreta, para recriá-la

---

[85] "A vocação literária é uma aposta no escuro, adotá-la não garante a ninguém ser algum dia um poeta legível, um decoroso romancista, um dramaturgo de valor. Trata-se, em suma, de renunciar a muitas coisas – à estrita comodidade às vezes, ao decoro elementar – para tentar uma travessia que talvez não conduza a nenhuma parte ou se interrompe brutalmente em um marasmo de desilusão e fracasso" (VARGAS LLOSA, 1967, p. 33, tradução nossa).

[86] "[...] busca as causas da insatisfação e uma tentativa [do autor] de se reintegrar à sociedade da qual se sente excluído" (ANGIVIK, 1990, p. 230, tradução nossa).

ficcionalmente ao sabor de suas obsessões, angústias, traumas, frustrações e desejos mais recônditos.

Para Vargas Llosa, a própria vivência do romancista serve de matéria para a edificação de sua obra. Logo, o escritor não inventa seus temas, pois, parte-se do princípio de que a própria realidade concreta o leva a experimentar determinados acontecimentos marcantes em sua memória, os quais, por sua vez, convertem-se nos demônios de suas angústias. Destarte, para se livrar dos fantasmas que lhe atormentam, o autor se põe a escrever um romance, concebido também como uma prática de exorcismo.

São as obsessões, mais do que as convicções, que orientam a produção ficcional do romancista. Nesse momento, é importante observar como Vargas Llosa estabelece um dos eixos estruturadores do seu modelo teórico, ou seja, a "poética dos demônios interiores". Fundada pelo existencialismo de Sartre, esse aspecto da teoria vargasllosiana é importante porque assinala, de um lado, a face "irracional" da gênese da criação literária, elaborada com base nas pulsões de um autor que busca exorcizar os espectros que lhe afligem. Por outro, designa as tensões envolvidas no processo da escrita. Esse não se configura como uma instância harmônica, desde a qual o autor plasma esteticamente seus "demônios" a fim de que sejam sublimados, para assim se imporem como uma moral intelectual suficientemente objetiva, capaz de elucidar tanto a realidade exterior quanto a subjetividade do artista.

Ao contrário, como ressalta Oviedo (1982, p. 54), o escritor luta com os seus livros, mas também suas criações investem contra ele. Dessa maneira, verifica-se a constante insatisfação do próprio autor em relação à sua obra que, com a finalidade de sanar o fracasso de sua última criação, sente-se motivado a elaborar novos textos. Em outras palavras, até mesmo o romance mais bem acabado pode deixar alguns remordimentos em seu autor, como por exemplo a sua sensação de não ter cumprido efetivamente a sua missão como cidadão, embora a tenha desempenhado enquanto artista.

O pressuposto de que o escritor seja afetado por uma laceração incurável, mediante a qual as duas personalidades nele encerradas, a de intelectual e a de artista, nunca chegam a uma reconciliação, parece justificar a postura de Vargas Llosa a respeito do compromisso social. Para ele, o romancista, sobretudo o latino-americano, dever sim ser solidário aos problemas de distintas ordens que afetam a sociedade em que está inserido, tal como propõe Sartre, segundo o qual "a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele" (SARTRE, 2004, p. 21). No entanto, Vargas Llosa

defende que ser escritor "*no consiste en ser un buen militante*[87]" (VARGAS LLOSA, 1964, p. 4). Esse posicionamento é ilustrado em sua própria práxis literária, na qual tenta harmonizar as posições ideológicas de Sartre sobre o engajamento da literatura, sem, porém, renunciar ao seu ideal supremo da "objetividade" artística. Daí a base do conflito inerente ao processo da escrita conforme é posto em evidência pelo princípio de poética dos demônios interiores de Vargas Llosa.

A convicção de que o ativismo intelectual tende a impor restrições à liberdade de criação motiva Vargas Llosa a revisar aspectos do pensamento de Sartre ao mesmo tempo que passa a reconsiderar alguns princípios filosóficos de Camus, os quais, até meados da década de 70, eram pouco significativos para escritor-crítico peruano, na medida em que "*el aparente moralista no tenía nada que ofrecerles para hacer frente a las contradicciones de una época crítica*[88]" (VARGAS LLOSA, 1983, p. 398).

As releituras de Camus, especialmente a da obra *L'homme revolte*, de 1951, permitem a Vargas Llosa ponderar o seu fascínio pelo existencialismo dialético sartreano e, consequentemente, a se identificar com o reformismo libertário proposto por Camus[89]. A coletânea *Entre Sartre e Camus*, de 1981, que reúne artigos dedicados a ambos os intelectuais franceses, demonstra como se processa a trajetória da leitura vargasllosiana sobre esses dois autores. No prólogo à referida obra, Vargas Llosa declara:

> *[...] los temas y argumentos esgrimidos por Sartre y Camus reaparecían una y otra vez en lo que yo pensaba y escribía, resucitados por las nuevas experiencias políticas y mi propia aventura personal, obligándome a revisarlos bajo esas nuevas luces, a repensarlos y a repensarme hasta acabar dándole la razón a Camus dos décadas después de habérsela dado a Sartre*[90]. (VARGAS LLOSA, 1983, p. 11).

Somente na sua maturidade, Vargas Llosa observa que as teorizações de Sartre sobre o engajamento do escritor já não eram condizentes com o romance, gênero que, apesar de profundamente atrelado à história, nega-se a acatar os condicionamentos de sua época para impor-se como universo autônomo e transcendente. A partir de então, Vargas Llosa afirma

---

87 "[...] não consiste em ser um bom militante". (VARGAS LLOSA, 1964, p. 4, tradução nossa).

88 "[...] o aparente moralista não tinha nada a oferecer para enfrentar as contradições de uma época crítica". (VARGAS LLOSA, 1983, p. 398, tradução nossa).

89 A propósito desta adesão intelectual, ver o trabalho de José Miguel Oviedo intitulado *Mario Vargas Llosa: la invención de uma realidad*, 3ª ed.; Barcelona: Seix Barral, de 1982.

90 "[...] os temas e argumentos debatidos por Sartre e Camus reapareciam uma e outra vez no que eu pensava e escrevia, ressuscitados pelas novas experiências políticas e minha própria aventura pessoal, obrigando-me a revisá-los sob essas novas perspectivas, a repensá-los e a repensar-me até acabar conferindo a razão a Camus duas décadas depois de tê-la conferido a Sartre" (VARGAS LLOSA, 1983, p. 11, tradução nossa). Originalmente, a citação está no prólogo a *Entre Sartre e Camus*. Posteriormente, esse prólogo, assim como todos os textos da mesma coletânea, foi integrado à obra *Contra viento y marea*, de 1983.

romper[91] com o modelo radical sartreano, por meio do qual se concebia a literatura como compromisso político, para aproximar-se da proposta moderada de Camus que, por sua vez, articulava o fenômeno literário à moral e à ética.

O distanciamento das ideias de Sartre já se anunciava mesmo antes de dar início às releituras da obra camusiana. A divergência entre alguns aspectos da teoria de Vargas Llosa e as postulações de Sartre pode ser constatada na medida em que o escritor-crítico peruano começa a assimilar as lições ditadas por Flaubert, outro autor de fundamental importância para se compreender as demais esferas da teoria do romance de Vargas Llosa. Como afirma Oviedo:

> *[...] la visión flaubertiana de la novela, con su insistencia en el carácter autónomo o autosuficiente del reino creador (no obstante sus referencias y vínculos con el mundo real en el que hunde sus raíces) viene a resolver la contradicción que le planteaba la concepción sartriana, al infiltrar en ese reino las contingencias de la ideología y la historia*[92]. (OVIEDO, 1992, p. 85).

Como dito anteriormente, o ideal supremo da "objetividade" artística que Vargas Llosa buscava conciliar com a noção sartreana do engajamento do escritor pode ser lido como uma das heranças de Flaubert incorporada à práxis literária de Vargas Llosa. É, pois, desse manancial da literatura francesa, que o autor de *La guerra del fin del mundo* assimila o valor do trabalho estético com a linguagem. Dentro dessa diretriz, a técnica é concebida como instrumento básico de todo fabulador, de modo que o problema formal emerge como o centro das preocupações da escrita. Assim, o conteúdo de um romance só adquire consistência artística dependendo da forma como é estruturado.

---

[91] É válido frisar que o paulatino rompimento com Sartre se inicia em 1964, quando Vargas Llosa lê uma reportagem do filósofo frânces no *Le monde*, na qual esse advertia que "diante de uma criança que morre de fome, '*La nausée* não serve de nada, não vale nada'". Significava isto que escrever romances ou poemas era coisa inútil, ou pior, imoral, enquanto houvesse injustiças sociais? Aparentemente, sim, pois na mesma reportagem aconselhava aos escritores dos novos países africanos que renunciassem a escrever no momento e se dedicassem muito mais ao ensino e a outras tarefas urgentes, a fim de construir um país onde mais tarde a literatura fosse possível" (VARGAS LLOSA, 1983, p. 321). A reportagem chocou Vargas Llosa, que a leu por várias vezes até ter a "sensação deprimente de ter sido traído". Para ele, a matéria serviu, não para distanciá-lo da literatura, mas, ao contrário, incitou-o a se "livrar de Sartre", uma vez que, àquela declaração, "havia rompido o feitiço, esse vínculo irracional que une os partidários ao mandarim", e serviu ainda para promover a desmistificação da imagem do intelectual, posto que até "o homem mais inteligente do mundo podia também dizer bobagens". Após esse incidente, Vargas Llosa retoma as leituras de Camus e assume o novo posicionamento crítico que norteará suas leituras posteriores, sem contudo, anular completamente as ressonâncias do pensamento de Sartre em sua concepção do fenômeno literário.

[92] "[...] a visão flaubertiana do romance, com sua insistência no caráter autônomo e autossuficiente do reino criador (embora suas referências e seus vínculos com o mundo real no qual finca suas raízes) vem resolver a contradição que lhe impunha a concepção sartreana, ao infiltrar nesse reino as contingências da ideologia e da história" (OVIEDO, 1992, p. 85, tradução nossa).

Verifica-se que, embora Vargas Llosa assimile uma concepção de literatura de um escritor do século XIX, a maneira pela qual esse legado "tradicional" é atualizado no modelo teórico vargasllosiano parece ressignificá-lo em função de alguns aspectos da crítica literária em voga na década de 60. Nesse sentido, é possível aproximar a proposta de Vargas Llosa ao pensamento de Roland Barthes que, em seu artigo *Atividade estruturalista*, de 1962, assevera:

> [...] que esse objeto primeiro seja tomado no real social ou no real imaginário, isto pouco importa: *não é a natureza do objeto copiado que define uma arte* (preconceito entretanto tenaz de todos os realismos), é o que o homem lhe acrescenta ao reconstruí-lo: *a técnica é o próprio ser de toda a criação*. (BARTHES, 1999a, p. 52, grifos nossos).

A relação entre a técnica e a criação artística como fator que destitui a relevância da "natureza do objeto copiado", ou seja, se ele condiz com a realidade referencial (real social) ou se é fruto da fantasia (real imaginário), remete à ideia defendida por Vargas Llosa de "literatura como mentira", a ser abordada neste estudo como o segundo eixo estruturante da teoria do romance vargasllosiana. A seguir, será examinado como essa noção funciona.

Motivada, pois, pelo anseio de completude, a produção ficcional afasta-se da realidade "concreta" pelo próprio fato de ser escrita e não vivida. Entendida como arte predatória (VARGAS LLOSA, 2002, p. 277), Vargas Llosa atribui à literatura o papel de negar o mundo "real" para, valendo-se dele, criar um novo universo – irreal –, baseado na fantasia e edificado pelo tratamento estético que é conferido à linguagem. Em outras palavras, compete à obra literária refazer a realidade, "embelezando-a ou piorando-a" (VARGAS LLOSA, 2002, p. 17).

Nota-se que Vargas Llosa tece um elogio à ficção, uma vez que considera que esta "*enriquece su existencia, la completa, y, transitoriamente, los compensa de esa trágica condición que es la nuestra: la de desear y soñar siempre más de lo que podemos alcanzar*[93]" (VARGAS LLOSA, 2002, p. 29). A fantasia instaura-se, desse modo, como um "dom demoníaco" que está continuamente abrindo um abismo entre o que somos e o que gostaríamos de ser, entre o que temos e o que desejamos (VARGAS LLOSA, 2002, p. 28-29).

De acordo com essa ideia, a escrita não deve ser reduzida à condição de mero espelho das experiências cotidianas, sociais ou históricas. Em um universo fictício que almeja à soberania, "verdade" e "mentira" são conceitos exclusivamente estéticos. Sobre isso, Vargas Llosa afirma:

---

[93] "[...] enriquece a existência dos homens, completa-a e, transitoriamente, compensa-os desta trágica condição que é a nossa: a de desejar e sonhar sempre mais do que podemos alcançar" (VARGAS LLOSA, 2004, p. 29). Tradução de Cordélia Magalhães. Consultar referências.

> *Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque "decir la verdade" para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y "mentir", ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui generis, para la cual la verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos*[94]. (VARGAS LLOSA, 2002, p. 20).

Os bons romances são aqueles capazes de convencer o leitor sobre a história relatada, fazendo-o imergir no universo ficcional, mesmo que esse seja composto por mentiras "fantásticas"; por outro lado, as obras ruins são aquelas que soam falsas e artificiais, ainda que respeitem rigorosamente a reconstituição de um fato histórico. Logo, a "verdade literária" não consiste na confirmação factual das informações do mundo empírico, mas no seu poder de persuasão, ou seja, na coerência interna dos elementos que compõem a narrativa.

Estabelece-se, assim, entre o leitor e o texto literário um jogo de suspensão voluntária da descrença, o que, para Vargas Llosa, corresponde ao aspecto distintivo da literatura enquanto atividade pragmática. Contudo, tal como assinala no prólogo aos ensaios de *La verdad de las mentiras* (1990), as mentiras propositais da ficção, antes de serem uma fabulação gratuita ou uma prestidigitação sem transcendência, por mais delirantes que sejam, expressam uma verdade, justamente porque fundam suas raízes na experiência humana, da qual se nutrem e a qual alimentam. Conforme Vargas Llosa enfatizara anos antes:

> *Discreta hecatombe, [...] el desordenador verbal desobedece lo existente a partir de experiencias clave que estimulan su vocación y alimentan su trabajo. El mundo así forjado, de palavra y fantasía, es literatura cuando en él lo añadido a la vida prevalece sobre lo tomado de ella. Ese elemento nuevo, la originalidad de un escritor, curiosamente, resume, con impecable fidelidad, su más íntima historia. Si en ella otros seres humanos se reconocen [...] la mentira literaria, como tocada por una varita mágica, deja de serlo y pasa a ser realidad cierta, mito, símbolo en los que el lector reconoce, transustanciados, sus heridas y sus deseos*[95]. (VARGAS LLOSA, 1996, p. 85).

Vargas Llosa atenta para o poder sedicioso da literatura que, mediante a elaboração verbal, é capaz de refazer, corrigir e desobedecer a realidade exterior a que faz referência. Em

---

[94] "Todo bom romance diz a verdade, e todo o mau mente. Porque "dizer a verdade" para um romance significa fazer o leitor viver uma ilusão, e "mentir", ser incapaz de conseguir esse engano, esse logro. O romance é, pois, um gênero amoral, ou, melhor ainda, de uma ética sui generis, para a qual as verdades ou mentiras são concepções exclusivamente estéticas" (VARGAS LLOSA, 2004, p. 20).

[95] "Discreta hecatombe, [...] o desordenador verbal desobedece ao existente a partir de experiências-chave que estimulam sua vocação e alimentam seu trabalho. O mundo assim forjado, de palavra e fantasia, é literatura quando o elemento acrescentado à vida prevalece sobre o que se é tomado dela. Esse elemento novo, a originalidade de um escritor, resume, com impecável fidelidade, sua mais íntima história. Se nela outros seres humanos se reconhecem [...] a mentira literária, como tocada por uma varinha mágica, passa a ser verdade, realidade viva, mito, símbolo nos quais o leitor reconhece, transubstanciados, suas feridas e seus desejos" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 85, tradução nossa).

meio à edificação deste novo universo ficcional, o "elemento acrescentado" prevalece sobre a vida "ordinária e cotidiana". É esse o componente essencial para converter o romance em "obra de criação" e é neste ponto que se localiza a originalidade de um escritor. Em outras palavras, o "elemento acrescentado" consiste na própria forma pela qual os materiais extraídos do "mundo concreto" são selecionados e ordenados a fim de se obter a coerência interna da narrativa, tornando-a persuasiva e independente das circunstâncias exteriores a que faz referência. Nesse sentido, o referido ingrediente assinalado por Vargas Llosa parece remeter à própria consideração barthesiana de que "a técnica é o próprio ser de toda a criação", conforme consta na citação acima transcrita.

Em *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, de 1975, Vargas Llosa alude à consciência de Flaubert sobre a impossibilidade de narrar um fato "real" sem transfigurá-lo. Dentro da proposta estética de Vargas Llosa, essa assertiva também é válida. Isso porque, a "realidade concreta", concebida como caos, sem começo nem fim, deve ser transposta de maneira ordenada para o universo ficcional. A declaração de que "*la vida real fluye y no se detiene [...] la vida de la ficción es un simulacro en que el vertiginoso desorden se torna orden*[96]" (VARGAS LLOSA, 2002, p. 18-19) novamente pode ser lida em razão do diálogo com Barthes quando esse ressalta que "a criação ou a reflexão não são aqui 'impressão original do mundo', mas fabricação verdadeira de um mundo que se assemelha ao primeiro, não para copiá-lo mas para o tornar inteligível" (BARTHES, 1999a, p. 51), de modo que a "criação" para o intelectual francês também configura-se como um simulacro.

Assim, em uma obra ficcional, o tempo narrativo não corresponde ao tempo cronológico "real", mas se apresenta como um constructo igualmente artificial e inventado, tecido graças à manipulação do "elemento agregado", ou seja, à técnica. É, pois, por meio dela que Vargas Llosa chega à concepção de romance como instância autônoma, ou seja, um universo erigido verbalmente e regido pelas suas próprias leis internas, isento, portanto, das normas que regem ou organizam a vida extraliterária.

Desde a perspectiva do "romance autônomo", Vargas Llosa afirma que os próprios relatos de fundo biográfico também devem ser lidos como entidade independente da trajetória de vida que lhe serve de matriz. Enquanto discurso ficcional, não se trata da vida "real" ali representada, mas sim do simulacro da mesma. O procedimento de seleção e organização dos dados transpostos para a tessitura romanesca, mediante o uso de técnicas que, manipulando o

---

[96] "a vida real flui e não se detém [...] a vida da ficção é um simulacro em que a vertiginosa desordem do mundo se converte em ordem". (VARGAS LLOSA, 2004, p. 18-19).

tempo, o foco narrativo, a construção dos personagens ou o ponto de vista, permitem a produção de uma obra emancipada do "mundo ordinário".

Na terminologia da poética vargasllosiana, tal como é descrita em *García Márquez: historia de un deicidio*, o ocultamento da realidade extraliterária mediante a inserção de um "elemento acrescentado" deve, pois, ser lido como o principal objetivo perseguido pelo ficcionista, ou seja, conferir vida autônoma à sua criação, para que essa, desprendendo-se de qualquer amarra ideológica, possa adquirir um caráter transcendental e, assim, manter-se viva com o passar dos anos.

Mais tarde, em *La orgia perpetua*, Vargas Llosa retoma esse preceito agregando-lhe a ideia do "princípio relativizador" do texto literário. Esse, por sua vez, designa o componente inserido na narrativa, cuja finalidade é substituir as concepções de mundo do criador por uma "*intencionalidad moral, política o filosófica generada por la propia ficción, que puede discrepar con la ideología consciente del creador*[97]" (VARGAS LLOSA, 2007, p. 227). Trata-se, portanto, de um ingrediente fundamental para garantir o enfoque plurissignificativo de um romance e, consequentemente, a sua autonomia em relação à realidade exterior, permitindo-lhe que sua leitura seja constantemente atualizada em consonância com os valores de cada indivíduo ou de cada época. Eis o fator que, para Vargas Llosa, determina a qualidade estética de uma obra literária.

O anseio por atribuir vida autônoma ao texto ficcional derivado das lições de Flaubert é ampliado por Vargas Llosa que passa a conectá-lo com um modelo que assimila das novelas de cavalaria, isto é, o conceito de romance total. Construída por um autor-Deus (deicida) imbuído de uma ambição totalizadora, essa modalidade romanesca se distingue por sua natureza plural e sua inesgotabilidade crítica. Em *García Márquez: historia de um deicidio*, Vargas Llosa destaca como a "voluntad totalizante" (VARGAS LLOSA, 1971, p. 576) do escritor lhe permite unir propriedades antagônicas dentro de um mesmo espaço narrativo, tais como o tradicional e o moderno; o localista e o universal; o mágico e o realista; o subjetivo e o objetivo; entre outras dimensões integrantes do mundo exterior. Dessa maneira, o criador coloca em prática o "utópico designio" (VARGAS LLOSA, 1971, p. 486) de descrever uma obra total que, além de ser capaz de iluminar as distintas ordens da realidade empírica (individual, coletiva, legendária, mítica, histórica e cotidiana), é construído mediante procedimentos literários que lhe conferem um caráter acabado; em outros termos, autônomo.

---

[97] "[...] intencionalidade moral, política ou filosófica gerada pela própria trama, da qual, aquele que a elabora, poderia até mesmo discordar" (VARGAS LLOSA, 2007, p. 227, tradução nossa).

Embora seja ciente de que o empenho totalizador é uma quimera, Vargas Llosa insiste em perseguir esse modelo, na esperança de que seu esforço resulte sempre na superação de seus limites como romancista. Nesse ponto, retornamos a ideia dos conflitos encerrados no processo da escrita, conforme enfatizado anteriormente o que nos permite associar a imagem do criador, tal como assumida e teorizada por Vargas Llosa, ao próprio mito de Sísifo, condenado a nunca alcançar o repouso finito, do acabado, do totalizado. De acordo com Angela Gutiérrez (1996, p. 78), trata-se de um Deus sem direito ao sétimo dia. Eis a "ardente condenação" a que o autor se submete ao ouvir os desígnios de sua vocação.

Com base nas constatações acima, averigua-se que a questão do "ser" ou "parecer" corresponde a um dos eixos centrais de teoria do romance de Vargas Llosa, a partir da qual a literatura é definida como mentira que deve parecer verdade ou ilusão de verdade. Nesse sentido, a ficção adquire um caráter transgressor, justamente por distorcer e transfigurar propositalmente fatos pessoais, cotidianos e históricos. Conforme apontou Angela Gutiérrez (1996, p. 82), "a mentira institui-se [...] como fator de soberania da obra, uma vez que através dela, a realidade ficcional torna-se independente da realidade referencial".

Esse mundo imaginário, ao proporcionar a fuga transitória do cotidiano, permite tanto ao autor quanto ao leitor livrarem-se – por alguns momentos – do lastro ideológico estabelecido para a manutenção do poder em um dado sistema sociopolítico, econômico e cultural, o que muitas vezes impõe limitações à liberdade individual. A propósito, Vargas Llosa afirma:

> *[...] jugar a las mentiras, como juegan el autor de uma ficción y su lector, a las mentiras que ellos mismos fabrican bajo el imperio de sus demonios personales, es una manera de afirmar la soberanía individual y de defenderla cuando está amenazada; de preservar un espacio propio de libertad, una ciudadela fuera del control del poder y de las interferencias de los otros, en el interior de la cual somos, de veras, los soberanos de nuestro destino*[98]. (VARGAS LLOSA, 2002, p. 29).

Concebida como uma prerrogativa de todas as sociedades que prezam a liberdade, a ficção possibilita a afirmação da soberania individual quando esta se vê ameaçada, pois nela se é possível viver – ainda que no nível da fantasia – experiências amiúde reprimidas no plano concreto da existência humana. De acordo com Vargas Llosa, esta seria a razão dos regimes totalitários desconfiarem das ficções e as submeterem às censuras, pois "*salir de sí mismo, ser*

[98] "[...] brincar com as mentiras, como fazem o autor e o seu leitor, com as mentiras que eles mesmos fabricam sob o império de seus demônios pessoais, é uma maneira de afirmar a soberania individual e defendê-la quando ameaçada; de preservar um espaço próprio de liberdade, uma cidadela fora de controle do poder e das interferências dos outros, no interior da qual somos, na verdade, os soberanos dos nossos destinos". (VARGAS LLOSA, 2004, p. 29).

otro, aunque sea ilusoriamente, es una maneira de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la liberdad[99]" (VARGAS LLOSA, 2002, p. 23). Nesse ponto, o pensamento de Vargas Llosa acompanha o de Octavio Paz (1986, p. 190), para quem a desconfiança dos Estados e das Igrejas diante da poesia advém do próprio receio do dizer poético, o qual, em suas entrelinhas, é capaz de outorgar "*a sus palabras un gusto de liberación*"[100]. Partindo dessa ideia, Vargas Llosa evidencia a sua crença no poder transfigurador da literatura. A transcendência por ela propiciada despertaria a consciência dos indivíduos, que passariam a refletir criticamente sobre as "verdades" enunciadas por meio das "mentiras" literárias, incitando-os, desta forma, a transformar progressivamente o seu entorno.

Pela explanação dos elementos da proposta estético-literária de Vargas Llosa, pode-se depreender que o escritor-crítico peruano busca elaborar um modelo teórico que sirva de embasamento para a sua concepção de literatura, entendida como espaço da liberdade de expressão, da soberania individual (seja do escritor, do leitor ou das personagens) e da transcendência. Verifica-se, em suma, que Vargas Llosa formula sua teoria baseado na conciliação de princípios antitéticos. Logo, nota-se o empenho vargasllosiano para sintetizar o existencialismo de Sartre e Camus, de onde recupera noções associadas à liberdade individual, à subjetividade humana e ao compromisso do escritor (moral e ético), com o ideal da "objetividade" artística de Flaubert, o qual, atualizado em função do pensamento de Barthes, fornece os fundamentos que assinalam a importância da técnica para a autonomia do objeto artístico, e, consequentemente, para o "reino autônomo" da literatura.

De acordo com essas constatações, é plausível inferir que a teoria do romance de Vargas Llosa propõe uma categoria de análise de base "existencial-estruturalista" que, além de nortear a sua própria produção literária, também é aplicada no exame crítico que Vargas Llosa realiza da narrativa de outros autores, tal como o faz em *La utopia arcaica*, quando lê criticamente a obra de Arguedas. O tópico a seguir abordará como Vargas Llosa, desde a perspectiva "existencial-estruturalista", investiga o processo de criação da narrativa arguediana. Desse modo, interessa ao presente estudo sondar como o autor de *El hablador* concebe a imagem do homem peruano do século XX, tal como é representada pelos relatos de Arguedas, para em seguida confrontá-la com a concepção estabelecida pela crítica de Cornejo Polar, conforme descrita no capítulo anterior. Tomando-se por base a comparação dessas leituras, será possível traçar as correspondências entre os discursos de ambos os críticos literários.

---

[99] "[...] sair de si mesmo, ser outro, ainda que seja ilusoriamente, é uma maneira de ser menos escravo e de experimentar os riscos da liberdade" (VARGAS LLOSA, 2004, p. 23).

[100] "[...] um gosto de liberação" (PAZ, 1986, p. 190, tradução nossa).

2.2 Utopia Arcaica e Homem Peruano: as verdades das mentiras da ficção arguediana

O sucesso editorial de *La ciudad y los perros* inscreve Vargas Llosa como um dos escritores pioneiros do *boom* literário ao lado de García Márquez, Júlio Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, entres outros. Pertencente à geração dos anos 60, Vargas Llosa parece herdar desse período as ideias que redefinem a função social do escritor. Esse deveria superar a mera condição de artista para converter-se em um ativista ou, como assinala Ruffinelli (1995, p. 382), um revolucionário. A propósito, Rama (1984, p. 102) percebe como, no momento de efervescência do *boom* literário, "*el narrador artista se vio sustituido o contrabalanceado por el narrador intelectual*"[101], ao mesmo tempo que se dissolveram:

> *[...] ciertas dicotomías tajantes que se habían constituido en lugares comunes de la vida literaria: así la que oponía el escritor al crítico, visto a veces como "el enemigo", o considerando que se trataba de oficios que no podían convivir en una misma persona y dañaban seriamente a la frescura del creador*[102] (RAMA, 1984, p. 103).

A superação das fronteiras que separam a imagem do crítico e do escritor é ainda sancionada por um contexto cultural no qual a "profissionalização" dos artistas institucionaliza a sua "autonomia intelectual", por meio da qual se estimulou a emergência de um discurso crítico de interpretação social e de um certo protagonismo que converteu os romancistas em "*grandes mediadores entre su público literario y la problemática global de la época*[103] (RAMA, 1984, p. 105).

O próprio Vargas Llosa reconhece que nasceu num período em que o não engajamento e o desinteresse do romancista eram inconcebíveis. De fato, como evidenciado no tópico anterior do presente trabalho, a concepção sartreana sobre o compromisso do escritor com o seu tempo, os leitores e principalmente com a sociedade, é uma das constantes perceptíveis em suas produções ficcionais e em sua teoria do romance, mesmo a partir dos anos 70, época em que Vargas Llosa já havia declarado a sua ruptura com o pensamento de Sartre e sua consequente adesão aos postulados de Camus. Neste sentido, é bastante evidente o destaque obtido por suas narrativas no âmbito internacional, tais como *La ciudad e los perros* (1962), *La Casa Verde* (1965), *Los Cachorros* (1968) e *Conversación en la Catedral* (1969), entre

---

[101] "[...] o narrador artista se viu substituído ou contrabalanceado pelo narrador-intelectual" (RAMA, 1984, p. 102, tradução nossa).

[102] "[...] certas dicotomias cortantes que tinham se constituído em um lugar-comum da vida literária: assim, aquela que opunha o escritor ao crítico, visto, às vezes, como o "inimigo", ou considerando que se tratavam de ofícios que não poderiam conviver em uma mesma pessoa por prejudicar seriamente o frescor do criador" (RAMA, 1984, p. 103, tradução nossa).

[103] "[...] grandes mediadores entre o público literário e a problemática global da época" (RAMA, 1984, p. 105, tradução nossa).

outras, as quais se notabilizam justamente por abordar aspectos da problemática social latino-americana.

O compromisso de Vargas Llosa enquanto romancista é homólogo à sua posição enquanto crítico literário. Em entrevista concedida a Jorge Coaguila, Vargas Llosa considera que a função primordial da crítica é a de "*estimular una lectura novedosa de una obra literaria*[104]" (VARGAS LLOSA, 2009a, p. 104), ou seja, propiciar ao leitor elementos que lhe revelem a riqueza de sentidos encerrada em cada livro, seja ele recém-publicado ou canônico. Diante da grande oferta bibliográfica deflagrada, *a priori*, pelo fenômeno do *boom* e, posteriormente, pela ação da indústria cultural, cabe ao crítico oferecer informações literárias que orientem o público em suas escolhas.

Entretanto, é possível observar que a crítica exercida por Vargas Llosa não se restringe somente ao exame da literatura. Antes disso, Vargas Llosa, ao ler um romance, toma-o como paradigma para refletir sobre suas teses estético-literárias e, também, para expor suas opiniões sobre a cultura, a sociedade e a política. Partindo do pressuposto de que tanto a ficção quanto a crítica literária são fenômenos profundamente vinculados à experiência humana, o autor de *La orgía perpetua* adverte sobre a frivolidade recorrente no campo intelectual. No artigo *Postmodernismo y frivolidad*[105], publicado em 1994, Vargas Llosa contesta:

> *Si se piensa que la función de la literatura es sólo contribuir a la inflación retórica de un dominio especializado del conocimiento, y que los poemas, las novelas, los dramas proliferan con el único objeto de producir ciertos desordenamientos formales en el cuerpo lingüístico, el crítico puede, a la manera de tantos posmodernos, entregarse impunemente a los placeres del desatino conceptual y la tiniebla expresiva*.[106]. (VARGAS LLOSA, 2001, p. 33).

O escritor-crítico arremete categoricamente contra algumas tendências críticas formalistas ou pós-estruturalistas, tais como o desconstrucionismo de Derrida, por exemplo, as quais são denunciadas como cientificistas, não atraentes à leitura e responsáveis por conduzir os estudos literários a um artificialismo improdutivo, em razão do afastamento e do esvaziamento, por essas abordagens, do conteúdo ético, psicológico e histórico.

Para Vargas Llosa, o academicismo predominante em alguns discursos críticos antes de enriquecer a vida intelectual, contribuía mais para desorientar e, sobretudo, fornecer uma

---

[104] "[...] estimular uma leitura inovadora de uma obra literária" (VARGAS LLOSA, 2009a, p. 104, tradução nossa).

[105] Cita-se aqui a versão do artigo publicada no livro *El lenguaje de palasión*, de 2001. Consultar referências.

[106] "Se pensarmos que a função da literatura é só contribuir para a inflação retórica de um domínio especializado do conhecimento, e que os poemas, os romances, os dramas proliferam com o único objetivo de produzir certos desordenamentos formais no corpo linguístico, o crítico pode, à maneira de tantos pós-modernos, entregar-se impunemente aos prazeres do desatino conceitual e à treva expressiva"[106] (VARGAS LLOSA, 2001, p. 33, tradução nossa).

falsa ideia do que é a literatura. O obscurantismo da linguagem científica tratava de congelar ou converter em abstração a trágica e revulsiva humanidade contida nas obras de criação, ocultando assim a sua poderosa força vital e, consequentemente, a sua capacidade para revolucionar a vida do leitor. Logo, o objetivo de Vargas Llosa (2009a, p. 106) é justamente elaborar ensaios literários que visem combater esse tipo de "fraude" que afeta a crítica contemporânea.

Desde essa perspectiva, é necessário pontuar um aspecto básico que distingue o exercício crítico de Vargas Llosa. Enquanto Cornejo Polar se empenha em desenvolver categorias de análise dotadas de legitimidade científica, para assim descrever "objetivamente" as peculiaridades dos sistemas literários produzidos no Peru, é importante salientar que para Vargas Llosa o ofício da crítica literária apresenta outro significado. Com o fim esclarecer sua concepção, Vargas Llosa afirma:

> *Para mí, la crítica literaria es una manera de ejercer también la imaginación, la fantasía, pero a partir de cosas mucho más concretas y con más limitación cuando escribes una novela. […]* ***Los ensayos son una de las formas de la imaginación crítica. Por eso no procuro hacer ensayos académicos***[107]. (VARGAS LLOSA, 2009a, p. 103, grifos nossos).

Concebida como forma da imaginação crítica, a produção ensaística de Vargas Llosa não almeja ao cientificismo. Seus ensaios, nesse sentido, são construídos a partir de uma linguagem eloquente em que os limites da função referencial, usando os termos de Roman Jakobson (1977), são constantemente transpassados pelo tom poético que predomina em seu discurso, permeado de elementos figurados. Angvik traça um lúcido comentário sobre a retórica vargasllosiana:

> *Mi impresión es que las ideas y las opiniones expresadas por Vargas Llosa [en sus ensayos críticos], constituyen un punto de vista coherente del autor y de su posición como intelectual en relación a la sociedad. Es decir, en el sentido de que a través de la repetición, reformulación, contradicción, paradoja, metáfora, ambivalencia y ambigüedad, presentan una defensa de la libertad de la independencia del escritor en relación a la política, moralidad y fe. Como esta libertad e independencia son centrales, la elección de la categoría literaria o forma es una elección condicionada por la necesidad del autor de una realización óptima de la libertad que defiende en la teoría*[108]. (ANGVIK, 1990, p. 243).

---

[107] "Para mim, a crítica literária é uma maneira de exercer também a imaginação, a fantasia, porém com base em coisas muito mais concretas e com mais limitação quando escreve um romance. [...] Os ensaios são uma das formas da imaginação crítica. Por isso não procuro fazer ensaios acadêmicos" (VARGAS LLOSA, 2009a, p. 103, tradução nossa).

[108] "Minha impressão é que as ideias e as opiniões expressas por Vargas Llosa [em seus ensaios críticos], constituem um ponto de vista coerente do autor e de sua posição enquanto intelectual en relação à sociedade. Isto é, no sentido de que por meio da repetição, reformulação, contradição, paradoxo, metáfora, ambivalência e ambiguidade, apresenta uma defesa da liberdade da independência do escritor em relação à política,

Os procedimentos estilísticos empregados por Vargas Llosa em seu discurso crítico contribuem para ampliar o nível da ambiguidade de seu texto, configurando-se como uma maneira menos impositiva de expor as suas opiniões sobre literatura e os demais aspectos da vida humana. Segundo afirmou Angvik, a ambivalência do ensaio vargasllosiano parece configurar-se como uma estratégia discursiva que vai ao encontro de seu próprio conceito de literatura como espaço de liberdade e soberania individual, tanto do autor quanto do leitor. Quando questionado por Jorge Coaguila acerca de seu método crítico, Vargas Llosa (2009a, p. 107) responde: "*Utilizo un método crítico que es bastante personal, desde luego dando una gran importancia a la forma, a la técnica, al lenguaje, a las ideas y al contexto histórico y social, del que no creo que se pueda prescindir. He procurado hacer una crítica bastante totalizadora*"[109].

A teoria do romance de Vargas Llosa, elaborada a partir da síntese de propostas epistemológicas distintas, como é o caso do existencialismo e do estruturalismo, é resultante de sua vivência como leitor. Assim, pois, é com base nas leituras realizadas de sua própria obra literária ou de outros romancistas que Vargas Llosa formula um modelo teórico-crítico "totalizador" por meio do qual objetiva ratificar seus conceitos sobre o fenômeno literário e sobre o ofício da escrita.

Orientando-se por essas proposições, finalmente, passa-se às análises de Vargas Llosa sobre a narrativa arguediana, observando como sua teoria do romance é aplicada ao exame de tal *corpus* de estudo. Em seguida, interessa verificar como Vargas Llosa, partindo da perspectiva existencial-estruturalista, interpreta a imagem do homem peruano do século XX, tal qual é representada por Arguedas em seus universos ficcionais.

O fascínio de Vargas Llosa pelo autor de *Los ríos profundos* não se manifesta apenas no âmbito de suas ficções em que o influxo arguediano é evidente, apesar das diferenças que definem cada um dos autores. Motivado pelas impressões preliminares que a obra de Arguedas lhe inspira, nota-se que, desde o início de sua trajetória intelectual, a meados da década de 50, Vargas Llosa já dedica alguns de seus trabalhos ao referido autor. No primeiro deles, a entrevista intitulada "*José María Arguedas: narradores de hoy*", de 1955, Vargas Llosa realiza

---

moralidade e fé. Como esta liberdade e independência são centrais, a escolha da categoria literária ou da forma é uma escolha condicionada pela necesidade do autor de uma efetiva expressão da liberdade defendida na teoría" (ANGVIK, 1990, p. 243, tradução nossa).

[109] "Utilizo um método crítico que é bastante pessoal, sempre dando uma grande importância à forma, à técnica, à linguagem, às ideias e ao contexto histórico e social, do qual não creio que se possa prescindir. Procurei fazer uma crítica bastante totalizadora" (VARGAS LLOSA, 2009a, p. 107, tradução nossa).

uma modesta aproximação à obra de Arguedas, por meio da qual elogia o seu gênio criador e, também, a forma pela qual a cultura andina era expressa nos seus contos e romances.

O enaltecimento do espírito criativo de Arguedas é novamente ressaltado em "*José María Arguedas descubre al indio auténtico*", publicado quase uma década mais tarde, em 1964. Detendo-se na análise dos contos de *Agua*, *Yawar Fiesta*, *Diamantes y perdenales* e *Los ríos profundos*, Vargas Llosa busca demonstrar como o escritor peruano, mediante o emprego de soluções estéticas adequadas, logra representar o índio de forma "autêntica". Para ele, Arguedas, além de ter tido o privilégio de ter convivido entre os indígenas durante sua infância, o que lhe propiciou uma visão diferenciada da cultura quéchua, cria uma linguagem literária que, fugindo das tendências do exotismo modernista, bem como da militância social dos indigenistas, é capaz de apreender o aspecto múltiplo do homem andino.

Ao captarem a realidade empírica desde um enfoque pluridimensional, os relatos arguedianos, de acordo com as ideias do referido artigo, permitem ao leitor aproximar-se mais do índio, compreendendo seu comportamento, seus sonhos e anseios:

> *El testimonio de Arguedas es definitivo: el indio no es obsecuente, ni servil, ni mentiroso, ni hipócrita, pero su conducta lo es en determinadas circunstancias y por necesidad. Esas máscaras son en realidad escudos que le evitan nuevas agresiones, nuevos atropellos. El indio se muestra así a sabiendas ante el hombre que le roba sus tierras y sus animales, que lo encarcela y viola a su mujer y a sus hijas. Pero, en la vida interna de la comunidad, el indio no se humilla jamás, abomina la mentira y tiene a religión del respeto a las normas morales que se ha dado. Arguedas, al mostrar el indio en sus diferentes situaciones, al descubrir el verdadero sentido de su actitud frente al blanco, al revelar el mundo de sueños y ambiciones que esconde el alma del indio, nos da todos los elementos de juicio necesarios para comprenderlo y llegar hasta él. Esa visión totalizadora de un mundo es el verdadero realismo literario*[110]. (VARGAS LLOSA, 1964, p. 7).

A análise de Vargas Llosa enfatiza o caráter retificador das narrativas produzidas por Arguedas. Além disso, considera que as mesmas promovem uma profunda reabilitação dos mais respeitados valores da cultura pré-hispânica, dentre eles, a força coletiva, a resistência histórica, os sentimentos de fraternidade, o cooperativismo e o simbolismo de seus rituais.

---

[110] "O testemunho de Arguedas é definitivo: o índio não é obediente, nem servil, nem mentiroso, nem hipócrita, porém sua conduta é determinada pelas circunstâncias ou pela necessidade. Essas máscaras são, na verdade, escudos com os quais evitam novas agressões, novos atropelos. O índio se mostra assim desconfiado diante do homem que lhe rouba suas terras e seus animais, que o encarcera e viola a sua mulher e a suas filhas. Contudo, na vida interna da comunidade, o índio não se humilha jamais, abomina a mentira e tem a religião do respeito às normas morais que foram estabelecidas. Arguedas, ao mostrar o índio em suas diferentes situações, ao descobrir o verdadeiro sentido de sua atitude diante do branco, ao revelar o mundo de sonhos e ambições que esconde a alma do índio, nos dá todos os elementos de juízo necessários para compreendê-lo e aproximar-nos dele. Essa visão totalizadora de um mundo é o verdadeiro realismo literário" (VARGAS LLOSA, 1964, p. 7, tradução nossa).

Segundo o escritor-crítico, é em virtude da sensibilidade criativa de Arguedas que o leitor teria conhecimento de toda a riqueza e complexidade do mundo indígena.

Baseando-se nas palavras proferidas por Arguedas que, na entrevista de 1955, declara *"no trabajo para servir determinados intereses políticos, sino pensando que se dé libre curso a las posibilidades de creación*[111]" (VARGAS LLOSA, 1955, p. 8), Vargas Llosa ressalta que o significado moral e ético de um romance somente pode funcionar como instrumento de transformação social se estiver justificado por um coeficiente estético, que lhe conceda coerência interna e poder de persuasão. Destarte, o principal mérito de Arguedas foi o de testemunhar o mundo andino de modo artisticamente elaborado, conferindo plasticidade aos signos daquela realidade cultural, sem deixar que a "problemática social", revelada pelos discursos "indigenistas", de viés "revolucionário", matasse a "magia" de sua ficção.

Nessa linha de pensamento, é possível depreender que o conceito de mentira literária, segundo Vargas Llosa, já aparece enunciado como categoria estética, aludindo à "*falta de rigor, descuido formal y libertinaje retorico*[112]" (VARGAS LLOSA, 1964, p. 6) e não simplesmente às distorções produzidas pela narrativa em relação aos aspectos retratados do mundo concreto. Assim, mesmo efetuando uma ruptura do sistema sintático do castelhano para produzir uma linguagem artificial e fictícia, Arguedas conseguiu exprimir a "sensibilidade" e a "cosmovisão" da cultura quéchua.

Nota-se, portanto, que até os anos 60, Vargas Llosa exalta a figura de Arguedas como o grande criador, capaz de reinventar a realidade andina por meio de uma linguagem literária que, esteticamente lograda, configura-se como um "testemunho definitivo" do universo indígena, sem, contudo, sucumbir às amarras ideológicas de seu tempo, tais como as apregoadas pelo hispanismo e o seu projeto de "nação", de um lado, e a militância socialista dos indigenistas, de outro.

Apesar da defesa irrestrita da estrutura do romance, é possível verificar no discurso crítico vargasllosiano desse período, uma forte inclinação à ideia de Sartre sobre o compromisso do escritor, mediante a qual Vargas Llosa deixa transparecer sua fé na literatura como iluminadora da sabedoria humana e como instrumento retificador da realidade empírica, já que esta seria capaz de revelar aspectos ideologicamente escamoteados do mundo em que os leitores estão inseridos.

É interessante ressaltar que esta primeira sondagem de Vargas Llosa sobre o autor peruano ainda aparece divulgada no artigo "*Tres notas sobre Arguedas*", de 1969. Contudo, tal

---

[111] "[...] não trabalho para servir determinados interesses políticos, mas pensando em dar livre vazão às possibilidades de criação" (VARGAS LLOSA, 1955, p. 8, tradução nossa).

[112] "[...] falta de rigor, descuido formal e libertinagem retórica" (VARGAS LLOSA, 1964, p. 6, tradução nossa).

leitura sobre a narrativa de Arguedas, forjada a partir de um *corpus* parcial, já que exclui os romances *El sexto*, de 1961, *Todas las sangres*, de 1964, e – por razões cronológicas – *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de 1971, sofrerá modificações em seus estudos posteriores.

Segundo Giudicelli (1991, p. 259), o caráter espetacular, inesperado e irremediável do último gesto do autor de *Todas las sangres*, suscitou um questionamento por parte de Vargas Llosa que o incitou a revisar as análises da obra arguediana efetuadas ao longo dos anos 60, agora sob a luz da morte do autor. Abordando o conjunto integral das narrativas de Arguedas, a partir de meados da década de 70, a releitura de Vargas Llosa tende a conferir uma atenção especial àqueles relatos antes não examinados. Entretanto, convém assinalar que, no interstício entre o ano do suicídio do escritor, em 1969, e o início da revisão global da produção literária arguediana, na segunda metade dos anos 70, Vargas Llosa vivenciou algumas experiências enquanto intelectual que, acredita-se, exerceram notável influência em sua concepção sobre o fenômeno literário, e também político-social.

Entre essas experiências destaca-se o seu progressivo afastamento do pensamento sartreano e sua consequente aproximação das ideais defendidas por Albert Camus, conforme explanado no tópico anterior do presente trabalho; e, finalmente, já na década de 80, destaca-se a descoberta, por parte de Vargas Llosa, de sua afinidade com os princípios difundidos por pensadores liberais como Karl Popper (1902-1994), Friedrich Hayek (1899-1992), Milton Friedman (1912-2006), Isaiah Berlin (1909-1997), entre outros, dos quais assimila noções que parecem incrementar o seu conceito de literatura como espaço de liberdade de expressão e soberania individual, conforme busca ratificar com a sua teoria do romance.

Dos ensaios que assinalam o novo sentido conferido à obra de Arguedas, destacam-se os seguintes: "*El sexto o la condición de marginal*", de 1974; "*José María Arguedas: entre sapos y halcones*", de 1977; "*La utopia arcaica*", de 1977; "*Literatura y suicídio: el caso de Arguedas (El zorro de arriba y el zorro de abajo)* ", de 1979; e "*José María Arguedas: entre la utopía y la arcadia*", de 1981. Em síntese, averígua-se que, em todos esses textos, o modelo teórico-crítico de base existencial-estruturalista, o qual na ocasião encontrava-se inclinado ao pensamento camusiano, é aplicado com a finalidade de desvendar ao leitor uma nova faceta da narrativa arguediana, oposta à interpretação sugerida nos anos 60. Desde essa nova perspectiva, o romance de Arguedas já não deveria mais ser tomado como representação fidedigna do universo quéchua. Ao contrário, como qualquer outra ficção, deve ser entendido como uma criação literária que igualmente desfigura a realidade retratada.

Em 1996, Vargas Llosa publica o ensaio *La utopia arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, no qual reúne os referidos trabalhos elaborados nos anos 70 e, até mesmo, o prólogo para a edição chilena de *Los ríos profundos* intitulado *Ensoñación y magia*, de 1967, numa versão revisada e ampliada. Nessa obra, Vargas Llosa procura deslegitimar a autenticidade das produções literárias e acadêmicas do Indigenismo peruano à luz de sua categoria de análise de base existencial-estruturalista, tendo como objetivo evidenciar o caráter utópico de ditos enunciados discursivos. Para isso, além de traçar um panorama no qual comenta as obras dos principais pensadores indigenistas, entre eles Luis E. Valcárcel, José Carlos Mariátegui, Uriel Garcia, Alberto Flores Galindo, Vargas Llosa se dedica ao exame minucioso da narrativa arguediana, concebendo-a como um exemplar paradigmático para a defesa de suas teses crítico-literárias e, também, político-econômicas.

Com base na articulação dos dois eixos estruturantes em torno dos quais sua teoria do romance é edificada, ou seja, a "poética dos demônios interiores" e a "concepção de literatura como mentira", Vargas Llosa formula a expressão metafórica *utopia arcaica*, com a qual passa a ler a narrativa arguediana:

> *A partir de una experiencia profunda de la realidad india, y de sus propias inhibiciones, deseos y nostalgias, Arguedas construyó un mundo original, y, [...] eso es lo que da a su obra riqueza literaria y accesibilidad universal. A partir de esta visión suya de lo indio, Arguedas forjó una utopia arcaica, fundamento del dilema político que fue un herida constante en su vida y, quizá, la clave de lo mejor (y también de lo peor) que escribió*[113]. (VARGAS LLOSA, 1996, p. 30).

Para o crítico, a obra de Arguedas esboça uma realidade distinta do universo indígena a que faz referência. Neste sentido, trata-se de um mundo "original" justamente por ser resultante da síntese entre a experiência concreta vivenciada pelo escritor e a imagem subjetiva a ela reservada. Assim, antes de representar fielmente a cultura quéchua, o relato arguediano, parece refletir mais os dilemas pessoais e políticos, os desejos e as nostalgias do seu criador do que as "reais" circunstâncias socioculturais do Peru andino.

Em outros termos, de acordo com Vargas Llosa, o narrador arguediano – porta-voz dos "fantasmas" do autor –, na ânsia de resgatar e preservar os valores culturais quéchuas, atualiza na tessitura romanesca os ideais de uma *utopia arcaica*, por meio dos quais busca

---

[113] "Valendo-se de uma experiência profunda da realidade índia, e de suas próprias inibições, desejos e nostalgias, Arguedas construiu um mundo *original*, e, [...] isso é o que confere à sua obra riqueza literária e acessibilidade universal. A partir de sua visão do índio, Arguedas forjou uma utopia arcaica, fundamento do dilema político que foi uma ferida constante em sua vida e, talvez, a chave do melhor (e também do pior) que escreveu" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 30, tradução nossa).

recuperar os elementos de "*una sociedade arcaica, rural, tradicional y mágica*" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 46), incompatível com a realidade peruana do século XX. Evidentemente, a expressão cunhada por Vargas Llosa tece uma alusão direta à *utopia incaica*, inaugurada por Inca Garcilaso de la Vega, no século XVII, e retomada, trezentos anos mais tarde, por intelectuais indigenistas, como por exemplo, Luís E. Valcárcel, Uriel García, José Carlos Mariátegui, entre outros, os quais, *grosso modo*, propõem a revalorização dos Andes como espaço que abriga os elementos "genuínos" da identidade cultural do Peru.

Considerando Arguedas "um conservador", "um ecólogo cultural" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 29), Vargas Llosa ressalta a contradição encerrada em seu projeto enquanto escritor: de um lado, coincidindo com os setores progressistas, Arguedas buscava denunciar a miséria, a exploração e os abusos a que eram submetidos os camponeses, desejando ardentemente que essa situação se corrigisse. Porém, por outro, observa que o autor defende a conservação de um sistema socioeconômico "agrário" e "primitivo" que permitisse a permanência dos valores culturais indígenas, tais como a sua língua, os seus ritos e seus costumes. Segundo Vargas Llosa, é justamente desse paradoxo presente no programa literário de Arguedas que emanam suas melhores (e piores) soluções estéticas.

Para ilustrar essas proposições, propõe-se observar quais elementos estruturais presentes na narrativa arguediana conduzem Vargas Llosa a elaborar uma apreciação positiva dos romances *Yawar fiesta* e *Los ríos profundos*, bem como tecer objeções às obras *Todas las sangres* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Após essa explanação, pretende-se averiguar que imagem do homem peruano é abstraída por Vargas Llosa a partir das leituras que realiza de tais obras. Em outras palavras, busca-se compreender como o escritor-crítico, desde uma perspectiva existencial-estruturalista, interpreta a identidade cultural do Peru de fins do século XX, conforme é representada ficcionalmente por Arguedas.

O caráter contraditório da obra arguediana já é evidenciado pelo escritor-crítico em seu exame de *Yawar Fiesta*. Ainda que seja considerado uma conquista artística, o primeiro romance de Arguedas deixa transparecer, de modo implícito, um ponto de vista baseado na negação da civilização urbana, do progresso, do mundo industrial e tecnológico que, em relatos posteriores, adquirirá uma expressão ainda mais nítida. Nessa obra, especificamente, Vargas Llosa verifica que a questão social aparece suplantada pela cultural, posto que o enredo gira em torno dos conflitos ocasionados pela tentativa de supressão de um dos eventos representativos das tradições andinas, a corrida de touros conhecida como *yawarpunchay*.

Mediante uma hábil articulação dos elementos narrativos, Vargas Llosa ressalta que a persuasão interna do romance contribui para que, ao final da história, o leitor aceite como "verdade" a realidade fictícia construída pelo narrador. Ao se deter na análise dos componentes estruturais da obra, constata que a enunciação é realizada por uma voz masculina e serrana, a qual pode pertencer tanto a um mestiço como a um branco que se sente afetivamente muito ligado à cultura indígena. Este narrador, que possui atributos muito semelhantes aos de seu criador (Arguedas), deve cumprir uma árdua missão, isto é, relatar as ações processadas num universo bipartido e conflituoso, em que diferentes grupos étnicos e culturas buscam destruir-se mutuamente.

Relatando a história desde a onisciência e do tempo presente, este narrador realiza satisfatoriamente a tarefa que lhe é atribuída. Embora detenha o total controle do enunciado, também procura abrir espaço para a manifestação da voz dos *mistis*[114], dos mestiços e dos índios, mediante a inserção de canções ou de diálogos entre as personagens. Para efetuar essas transições, o narrador faz uso de uma linguagem em que procura conjugar a estrutura castelhana aos vocábulos quéchuas. De acordo com a análise vargasllosiana, essa técnica configura-se como um recurso fundamental para conferir uma coloração mestiça à tessitura romanesca.

Para o escritor-crítico, essa "ficção semântica" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 132), inventada literariamente, logra dissolver os indivíduos em categorias sociais, fazendo-os expressar-se de maneira despersonalizada, como conglomerados. Assim, observa que a linguagem empregada pelo narrador em *Yawar fiesta* não representa a voz de uma personagem individualmente, mas corresponde a uma voz plural, coletiva.

De acordo como o escritor-crítico peruano, uma das chaves da *utopia arcaica* de Arguedas reside na tentativa de resgatar o valor que a coletividade vem perdendo dentro do sistema capitalista. Com base nesta constatação, Vargas Llosa admite que a forma expressiva empregada pelo narrador coincide com a intenção da obra, a qual, antes de denunciar os horrores sociais nas alturas andinas, propõe-se a reivindicar o direito à existência da cultura quéchua por meio de uma de suas mais controvertidas criações: a corrida de touros. Deste modo, Arguedas consegue representar plasticamente o aspecto coletivo que tanto evoca na sociedade indígena por ele desejada.

Vargas Llosa reitera a sua tese de que o romance em questão tende a refletir a "utopia arcaica" almejada por Arguedas. No afã de poder reviver na literatura um mundo pretérito, Arguedas constrói uma narrativa que muitas vezes dialoga com algumas ideias indigenistas

---

[114] *Misti*: nome que os indígenas dão aos brancos.

em voga no momento de suas produções. Para o escritor-crítico, a linguagem literária inventada pelo autor de *Yawar fiesta* parece plasmar esteticamente as principais reivindicações propagadas pelas agendas do Indigenismo.

Ao traçar essa ponte entre o projeto arguediano e as teorias indigenistas, Vargas Llosa chega a considerar que os princípios da integração cultural e a valorização da pluralidade da sociedade peruana, tal como idealizadas por Arguedas, aproximam-se das teorias andinistas de Uriel García. Do mesmo modo, associa a fervorosa resistência de Arguedas em relação ao "individualismo ocidental" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 82) – conforme é apregoada pela insistente defesa do coletivismo e da fraternidade comunitária dos índios – com a linha do pensamento de José Carlos Mariátegui e de Luis E. Valcárcel.

Entretanto, Vargas Llosa assinala que, em *Yawar fiesta*, a coerência interna do discurso narrativo, além de tornar a história relatada verossímil, consegue também superar as marcas ideológicas determinadas pelas contradições do projeto arguediano, conferindo qualidade estética ao romance.

A perfeição formal também é constatada por Vargas Llosa em sua leitura de *Los ríos profundos*. Embora, nessa obra, Arguedas retrate um mundo igualmente distorcido, a organização de seus elementos internos o torna bastante convincente. No âmbito destas colocações, Vargas Llosa ratifica a riqueza do romance examinando a constituição de Ernesto e a sua articulação com os demais componentes do discurso ficcional. Assim, num primeiro momento, o escritor-crítico peruano chama a atenção para a dupla filiação do personagem, que, por pertencer coetaneamente a dois universos que se desconhecem e se rejeitam mutuamente, pode ser compreendido como testemunha privilegiada de uma sociedade conflituosa, dividida em dois povos, duas línguas e duas culturas.

Desconcertado e solitário no mundo dos brancos, representado pela ambientação do colégio interno de Albancay, Ernesto assume duas condutas que o ajudam a sobreviver às conjunturas que lhe são hostis: o refúgio interior e o culto à natureza. Ambos os comportamentos por ele experimentados se configuram como herança de um tempo remoto, momento em que o menino ainda não tinha consciência da dualidade que iria malograr seu destino. Diante dessa colocação, Vargas Llosa (1996) pondera que, mesmo compreendendo que já não poderia voltar atrás, Ernesto tratará loucamente de retornar ao passado, vivendo como que "enfeitiçado" pelo espetáculo da sua inocência perdida. A nostalgia e a solicitação tenaz de um tempo remoto fazem com que a realidade refletida em *Los ríos profundos* nunca seja imediata, mas pretérita, diluída e enriquecida pela memória. Isso é o que determina,

segundo Vargas Llosa, o lirismo da escrita, seu tom poético e remanescente, e ainda a atmosfera mágico-religiosa que permeia o romance.

À proporção que examina os elementos integrantes do protagonista de *Los ríos profundos*, articulando-os com os demais componentes narrativos, Vargas Llosa tende a ressaltar o caráter autobiográfico do romance, a ponto de estabelecer um paralelo entre a experiência fictícia de Ernesto e a do próprio José María Arguedas. Nesse sentido, o escritor-crítico avalia que tanto o refúgio interior, quanto a nostalgia da infância perdida e, ainda, a sagração da natureza por parte de Ernesto, dentro do universo narrativo, configuram-se como atitudes irracionais e primitivas que, atribuídas a um ente fictício, parecem plasmar o próprio afã arguediano, ou seja, ressuscitar na literatura o "arcaísmo" de uma época ultrapassada.

Para Vargas Llosa (1996), o protagonista do romance internaliza metaforicamente, por meio de sua dupla filiação cultural e suas angústias diante do mundo adulto – racional, hispânico e católico –, as transformações sociais e políticas que se processam na própria história do Peru. Isso se reitera quando, na conclusão de seus comentários, afirma que a obra *Los ríos profundos* se notabiliza justamente por registrar, desde um nível individual e mítico, portanto, subjetivo, os acontecimentos históricos e os grandes problemas sociais do país. Ressalta, em seguida, que esta técnica de representação, edificada desde uma focalização subjetiva, é essencial para eternizar a literatura, não a cristalizando no esquema morto das ideologias. Nesse ponto, é interessante traçar novamente uma ponte entre a leitura crítica de Vargas Llosa e as ideias de Octavio Paz quando esse, ao tratar da índole histórica do poema, salienta:

> *Como toda creación humana, el poema es un producto histórico, hijo de un tiempo y un lugar; pero también es algo que transciende lo histórico y se sitúa en un tiempo anterior a toda historia, pero no fuera de ella. Antes, por ser realidad arquetípica, imposible de fechar, comienzo absoluto, tiempo total y autosuficiente. Dentro de la historia – y más: historia – porque sólo vive encarnado, re-engendrándose, repitiéndose en el instante de la comunión poética*[115]. (PAZ, 1986, p. 187).

Para o poeta-ensaísta mexicano, a noção de transcendência aparece associada à capacidade do poema em superar o tempo histórico e cronológico, do qual é resultante, para alcançar um tempo único, arquetípico, que já não é passado e nem futuro, mas um eterno presente. Logo, esse produto da criação humana se situaria "antes" da história, por se

[115] "Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho do tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda a sua história, porém não fora dela. Antes, por ser realidade arquetípica, impossível de datar, começo absoluto, tempo total e autossuficiente. Dentro da história – e ainda: história – porque só vive encarnado, reengendrando-se, repetindo-se no instante de comunhão poética" (PAZ, 1972, p. 53). Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Consultar Referências.

converter em uma realidade autônoma e autossuficiente, mas, também, “dentro” dela, justamente porque vive encarnado, ressignificando-se em cada leitura (o instante da comunhão poética). Daí o caráter atemporal da obra literária.

Segundo Vargas Llosa (1996), Arguedas constrói um mundo imaginário que, fundindo e transformando em mito uma híbrida matéria composta por memórias, nostalgias, circunstâncias socioculturais e uma abundante dose de invenção, logra transcender a realidade concreta, libertando-se, assim, das “amarras” ideológicas vigentes em sua época, ou seja, do tempo histórico em que foi produzido, para se converter em uma “vida” autônoma que, orientada por suas próprias leis, é capaz de persuadir com suas “verdades incertas” a toda uma classe de leitores, aos que sua magia, feita de verbo e sonho, ajuda a identificar e a suportar as verdades particulares.

Até o momento nota-se que, embora Vargas Llosa conceba *Yawar Fiesta* e *Los ríos profundos* como negação da realidade extraliterária e, portanto, ambos não devem ser tomados como testemunhos do mundo andino, a imagem de Arguedas como grande criador estabelecida nas leituras vargasllosianas dos anos 60 ainda permanece. Apesar dos romances serem construídos sob a orientação de um projeto literário de afã utópico, as técnicas empregadas para a elaboração de cada um deles lhes conferem autonomia e poder de persuasão. A contradição arguediana nas duas obras aparece justificada internamente pelos elementos estéticos que as constituem. Logo, tratam-se de obras que transcendem as circunstâncias pessoais, históricas e ideológicas envolvidas em seu contexto de produção.

Ao reler *Yawar Fiesta* e *Los ríos profundos* na década de 70, Vargas Llosa ainda consegue identificá-las ao molde de sua teoria do romance, de modo que observa, tanto em uma quanto em outra, a soberania da linguagem sobre a realidade concreta. Nessas obras, a “mentira” da ficção arguediana cumpre o seu significado moral e ético, na medida em que permite ao leitor ingressar em um mundo “mágico” onde as metáforas, evocadas ou pelo vigor de tradição cultural ou pela subjetividade cindida de um adolescente, parecem transparecer a própria trajetória do ser humano em busca de sua essência, de sua identidade, do Outro, enfim, do seu lugar em meio ao “reduto asfixiante” da vida ordinária (VARGAS LLOSA, 2004, p. 21). *Yawar fiesta* e *Los ríos profundos* possibilitam a cada indivíduo ler, nas entrelinhas do discurso narrativo, a sua “história secreta” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 30), sobre aquilo que desejam ser ou anseiam descobrir de si mesmos.

As objeções dirigidas a *Todas las sangres* e *a El zorro de arriba y el zorro de abajo* igualmente parecem atreladas à concepção vargasllosiana da literatura como espaço de transcendência. De acordo com Vargas Llosa, estes dois romances, ao contrário dos referidos

acima, constituem o fracasso estético de Arguedas. Ainda sob o signo da *utopia arcaica*, o escritor-crítico busca demonstrar como estes relatos sucumbem às armadilhas ideológicas indigenistas e, consequentemente, acabam sacrificando a magia que confere vida às obras ficcionais. Panfletários, ambos se apresentam como narrativas truncadas, fragmentadas e, literariamente, pouco convincentes.

Em relação a *Todas las sangres*, Vargas Llosa (1996, p. 265) evidencia como o maniqueísmo de sua estrutura resulta numa representação simplista da sociedade peruana. Ainda que pretenda mapear a realidade do país, revelando as diferentes dimensões socioculturais coexistentes no Peru, efetivamente nela aparecem os Andes e a Costa, os índios, os brancos e os mestiços; os ricos, os pobres, desde o topo milionário até a base campesina, com muitas divisões e subdivisões desta pirâmide social, a obra ambiciona igualmente revelar tanto os mecanismos político-econômicos de ascensão ao poder quanto as consequentes desigualdades e injustiças sociais por eles ocasionados, numa clara tentativa de oferecer uma justificativa plausível aos diferentes conflitos inscritos ao longo da história peruana.

Destarte, o escritor-crítico assinala que a perspectiva dicotômica desde a qual a trama é tecida, culmina em consequências fatais à verossimilhança do texto, porque a mesma conduz à construção de personagens planas, com atitudes absolutas e sempre previsíveis. Não há espaço para a ambiguidade, ou seja, para o princípio relativizador essencial à transcendência artística. Dentro deste universo fictício, as figuras representantes das forças imperialistas e os capitalistas (Zar, Don Fermín, Adalberto Cisneiros, entre outros) são descritas como exploradoras, assassinas e inimigas da pátria. Enquanto os camponeses (entre eles o instruído Rendón Wilka) e os operários da Companhia mineradora de Don Fermín Aragón, qualificados como as vítimas do sistema, indefesos e socialmente desamparados, compõem o grupo do bem.

De acordo com Vargas Llosa (1996), a rígida divisão entre personagens boas e más contribui para a edificação de um espaço ficcional no qual a injustiça em relação aos desvalidos aparece mais associada a uma maldade congênita dos indivíduos “detentores do poder” do que ao resultado de um mecanismo impessoal, determinado pelas relações de produção. A ingênua representação dos conflitos sociais processados no Peru oferece uma imagem inverossímil e artificial das relações humanas, em que a complexidade inerente ao ser humano é dissolvida em nome de uma estrutura – deficiente – que busca retratar objetivamente as ameaças que a modernização representava para a cultura e para a sociedade peruana.

Em um segundo nível de leitura, Vargas Llosa também relaciona o caráter maniqueísta da narrativa com o discurso andinista enunciado na tessitura romanesca. Constituindo-se

como um tópico do programa indigenista, o andinismo – conforme a acepção empregada por Vargas Llosa[116] – propõe a divisão topográfica da maldade e da bondade. Portanto, parte-se do princípio de que o bem e o mal estariam determinados geograficamente. Desta forma, observa que as personagens mais sanguinárias e cruéis provêm da costa, ao passo que a maior parte das bondosas é originária da serra.

O crítico constata, ainda, que um desdobramento desta ideologia do indigenismo se estende até mesmo às questões raciais: os brancos geralmente são descritos como maliciosos e sanguinários, enquanto os índios, ao contrário, como personagens ingênuas e bondosas. Neste meio, os *cholos* também são maus porque estariam localizados entre uma cultura e outra. Com base nestes elementos narrativos, Vargas Llosa (1996, p. 272) observa que *Todas las sangres* abriga em seu bojo uma espécie de "racismo às avessas", tal qual se pode averiguar nas obras indigenistas em geral.

Em síntese, o escritor-crítico observa como a estrutura maniqueísta, no romance arguediano, expressa a cultura peruana desde uma representação reducionista e preconceituosa. Assim, a composição simplista de *Todas las sangres* ilustra, de forma caricata, a elementar tese marxista de que a história é uma luta de classes, permeada de interesses antagônicos, na qual os poderosos submetem os fracos, explorando-os e relegando-os à condição de precária sobrevivência; de modo que estas vítimas, por sua vez, só podem alcançar sua libertação destruindo aqueles que as oprimem.

Por trás destes estereótipos marxistas e da visão do capitalismo, Vargas Llosa observa a presença de um narrador onisciente cujo discurso delata a desconfiança e o medo instintivos do homem oriundo de uma cultura mágico-religiosa, pré-racional, em relação à ideia de mudança e ao advento da modernidade industrial que colocaria fim a uma sociedade primitiva e arcaica, substituindo-a por um mundo urbano, secularizado, impessoal, de indivíduos isolados e governados não por deuses, ritos e crenças ancestrais, mas por leis abstratas e mecanismos econômicos.

O desaparecimento do gregário preconizado pela irrupção do indivíduo no lugar das massas como centro da vida, equivale em *Todas las sangres* ao desaparecimento do humano. Novamente, Vargas Llosa enfatiza a contradição presente no conjunto das narrativas arguedianas: o propósito de se interpretar a cultura peruana com base em uma ideologia progressista, por meio da qual se buscaria descrever a história do Peru em razão da luta de

[116] Vargas Llosa (1996, p. 74-75) emprega o termo andinismo com base na acepção desenvolvida por Uriel García em sua obra *El nuevo índio* (1930).

classes, termina cedendo às armadilhas das propostas indigenistas, o que, consequentemente, faz do romance uma mera expressão da utopia arcaica de Arguedas.

Finalmente, esse projeto arguediano aparece de forma mais explícita em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ao examinar o significado da morte do autor e os seus efeitos estéticos na ficção, diferentemente do sentido proposto por Cornejo Polar, Vargas Llosa considera que o trágico fim do romancista confere, ao relato, um tom de chantagem emocional para o leitor (VARGAS LLOSA, 1996, p. 300). Entende, assim, que o suicídio de Arguedas corresponde a uma das "armadilhas sentimentais" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 300) instauradas no discurso narrativo, cujo fim é outorgar a sensação de veracidade – e, também, dramatismo – à trama, uma vez que esta, por si só, em função de sua falta de coerência e organização interna, é incapaz de alcançar. Sobre este ponto, Vargas Llosa chega a considerar a hipótese de que sem este desenlace fatídico, a obra não causaria a comoção do público, o qual permaneceria indiferente às ações e diálogos representados ficcionalmente.

Dentro de um universo narrativo truncado e inacabado, Vargas Llosa chama a atenção para o constante empenho de Arguedas em construir a autoimagem que pretende legar à posteridade, ou seja, a de um indivíduo provinciano, ingênuo, romântico e revolucionário. Todo esse perfil inventado ficcionalmente – já que, segundo o crítico, Arguedas nunca havia sido militante político – parece ter sido construído com o fim de reafirmar a sua posição em meio aos processos de transformações socioeconômicas pelas quais passava o Peru. Neste sentido, salienta a tendência arguediana em aderir sempre às causas dos desvalidos e explorados pelo sistema.

Com base nessas considerações, averígua-se que a crítica mais incisiva de Vargas Llosa recai justamente sobre a negação que a narrativa promove da realidade de Chimbote. O discurso ficcional revela sua aversão às demandas de modernização do país, na medida em que denuncia o irracionalismo intrínseco aos processos de industrialização e urbanização, fenômenos descritos no relato como instâncias responsáveis pela degradação moral e física do homem e também pela destruição da natureza. Para Vargas Llosa, a moral que a obra pretende transmitir é óbvia: mesmo sendo vítimas de crueldades e injustiças nas comunidades serranas, ali o indígena ainda estaria em melhores condições do que se estivesse em Chimbote, pois na cidade o índio morreria despojado de sua essência, extorquido de sua língua e história.

Na esfera destas constatações, Vargas Llosa assevera que a percepção da impossibilidade de concretização do seu projeto – no plano empírico –, transforma-se numa angústia que perturba Arguedas ao longo de toda a sua existência, manifestando-se de modo

mais contundente nesta sua última obra. De acordo com esse pensamento, o escritor-crítico ressalta que o anseio arguediano de descrever objetivamente a referida cidade peruana e seus habitantes não passaria de um reflexo do que ocorreria na intimidade do próprio autor: "*los vaivenes de depresión y entusiasmo en que se debatió Arguedas esos 18 meses*[117]" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 299). Finaliza sua análise com uma apreciação da linguagem narrativa, considerada o maior fracasso do romance.

Sobre esse ponto, Vargas Llosa afirma que Arguedas, ao empregar monólogos e diálogos fonéticos com o fim de retratar de maneira precisa a desintegração cultural do homem da serra consumido pelas engrenagens do mundo industrializado, termina inventando uma linguagem artificial, com ares caricaturescos, uma vez que não consegue transpor, com eficácia estética, para o texto escrito, os registros de língua oral com toda a sua infraestrutura visual. Deste modo, as falas dos personagens se convertem em "*un alarde exhibicionista de aberraciones sintácticas, fonéticas y ortográficas*[118]" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 323) que, ao invés, de expressarem um fenômeno sociolinguístico objetivo, configuram-se mais como uma metáfora "*del horror al progreso, de su angustia por la pérdida del mundo arcaico*[119]" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 324) e, também, de sua "crise pessoal".

Após apontar as inúmeras deficiências estéticas de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Vargas Llosa considera que a matéria narrativa configura-se como a negação da realidade exterior que circunscreve o romance, de modo que passa a concebê-lo como uma ficção que, além de traduzir os estados de ânimo de Arguedas, logra representar, graças à "mentira" da literatura e à sua complexa dialética com a verdade histórica, os entraves que impedem o progresso e a modernização nos países subdesenvolvidos.

Em suma, as duas últimas narrativas arguedianas examinadas, *Todas las sangres* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, parecem não se ajustar muito bem à perspectiva existencial-estruturalista do modelo teórico-crítico de Vargas Llosa. Ao contrário de *Yawar fiesta* e *Los ríos profundos*, faltaria àqueles romances o "elemento acrescentado", ou seja, a técnica que, segundo Barthes (1999a, p. 52), correponde ao "ser de toda a criação". Carente de persuasão interna, o compromisso moral e ético da narrativa também não realiza. Assim, Vargas Llosa (1996, p. 254) considera *Todas las sangres* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, como exemplos de obras fracassadas, meramente panfletárias e desprovidas de

---

[117] "[...] o vaivém da depressão e entusiasmo em que se debateu Arguedas nesses 18 meses" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 299, tradução nossa).

[118] "[...] um alarde exibicionista de aberrações sintáticas, fonéticas e ortográficas" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 323, tradução nossa).

[119] "[...] de horror ao progresso, de sua angústia pela perda do mundo arcaico" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 324, tradução nossa).

lapidação artística que, servem somente para ajudar o leitor a compreender melhor tanto a visão de mundo de um autor quanto os limites das utopias indigenistas vigentes no Peru, em meados do século XX.

Diante desse balanço, Vargas Llosa conclui que, ao tentar reelaborar ficcionalmente o mundo que o rodeia, Arguedas produz um conjunto de relatos situados na fronteira do arcaísmo e da ideologia: quando se dedica a representar um mundo andino que, apesar da exploração e da miséria, ainda conserva os elementos de sua cultura tradicional, mítica, coletiva e fraternal, sua escrita se torna bastante persuasiva, de modo que aquele universo pretérito parece ser genuíno, verossímil. Isso se traduz pela limpeza de sua linguagem, pela eficácia de suas descrições e pela poesia de suas canções e gestos. Contudo, quando escreve guiado por uma imposição ideológica ou moral, com pretensões pedagógicas, o poder de persuasão se eclipsa, convertendo sua obra em diatribe e caricatura, fracasso literário, ou seja, em "irrealidade" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 277).

Desse modo, verifica-se que Vargas Llosa parece formular o conceito *utopia arcaica* com o propósito de enfatizar o aspecto ilusório do projeto literário empreendido por Arguedas. Por meio dele, está implícita a sugestão de que o autor de *Todas las sangres*, em sua ânsia de resgatar as virtudes ancestrais, o coletivismo, a emotividade, a apreensão religiosa da ordem natural, o culto aos deuses e aos ritos da tradição quéchua revelaria uma profunda falta de entendimento sobre a realidade peruana em face do mundo globalizado, dominado pela economia de mercado, onde os processos de transculturação seriam inevitáveis.

A maneira pela qual Vargas Llosa lê a autoimagem que Arguedas pretende legar à posteridade, isto é, de "um indivíduo provinciano, ingênuo, romântico e revolucionário", permite observar que, implicitamente, o autor de *La utopia arcaica* estaria associando o idealismo arguediano, tal como ficcionalizado nos "diários" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, à própria figura de Mascarita, o hablador, que, enquanto migrante cultural, dedica-se à realização de uma empresa impossível: refugia-se na Selva peruana com o objetivo de salvar a tradição machiguenga por meio da narração dos mitos e lendas que fossem capazes de manter acesas as chamas ancestrais de uma cultura sob a iminência de desaparecer. Entretanto, ao contrário da personagem de *El hablador*, é importante elucidar que o narrador-Arguedas resgata a cosmogonia andina em seu romance com a finalidade de promover a integração entre o mundo hispânico ocidentalizado e o indígena, e não para preservar esse último do contato com a modernização, como indica o projeto de Mascarita.

Embora, em *El hablador*, a questão da preservação ou assimilação cultural seja abordada de modo ambíguo por meio de diferentes focalizações, o discurso ficcional vargasllosiano já atenta para o caráter "fantasioso" e "irrealizável" das utopias. Considerando-as ficções ideológicas resultantes da necessidade inerente ao ser humano de inventar discursos que confiram sentido à sua existência, Vargas Llosa, em *La utopia arcaica*, assim como em *La guerra del fin del mundo*, *El hablador*, *Lituma en los Andes*, entre outras obras ficcionais, procura aplicar a sua teoria do romance na elucidação das narrativas arguedianas, para, com base nelas, alertar sobre o perigo de conceber as agendas utópicas como "verdades absolutas", passíveis de serem concretizadas.

É interessante notar o diálogo que o discurso vargasllosiano, tanto no plano da ficção quanto da crítica, trava com as propostas difundidas por Albert Camus. Sob a sua influência, o escritor-crítico peruano assimila um dos mais férteis ensinamentos camusianos sobre a "moral dos limites", a partir da qual se propõe o horror a todo tipo de dogma. Em termos sucintos, para o filósofo francês, toda teoria que se apresente como absoluta, tal como o cristianismo ou o marxismo, por exemplo, acaba, cedo ou tarde, justificando o crime e a mentira. Baseando-se, portanto, nestas lições, Vargas Llosa critica tanto Fidel Castro e a Revolução Cubana, quanto qualquer outro movimento que se autodenomine como revolucionário na América Latina, e que, porventura, utilize meios violentos que restrinjam o direito do homem à liberdade individual.

Se, nas obras fictícias de Vargas Llosa, a crítica às ideologias é plasmada de modo ambivalente, em *La utopia arcaica*, a sua posição sobre o tema já é mais explícita. A oposição de Vargas Llosa ao projeto literário de Arguedas se manifesta ao longo de todo o ensaio, até quando examina os romances esteticamente logrados. Destarte, a recusa dos ideais arguedianos pode ser ilustrada, por exemplo, quando se atenta para as expressões empregadas por Vargas Llosa ao se referir à infância de Ernesto em *Los ríos profundos*. Descrevendo-a, sobretudo, como uma instância "caduca" e "ingênua", seu discurso tende a assinalar sempre a conduta obsessiva de um garoto que vivia como que "enfeitiçado" pela busca "irracional" de um passado remoto. Em um dos momentos do ensaio, chega a comparar a imagem do protagonista com a de um morto que vive entre fantasmas (lembranças), o que não deixa de ser significativo nesse contexto. Logo, para Vargas Llosa (1996), a insistência de Ernesto em perseguir o retorno às origens estaria associada ao aspecto ilusório da empresa arguediana.

Convém destacar, ainda, a ênfase no "racismo às avessas", resultante do andinismo predominante no universo ficcional de *Todas las sangres*, e o aspecto "caricato" atribuído à linguagem inventada em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, lida como metáfora do

"horror ao progresso" e da "crise pessoal" do escritor, como elementos constituintes do rol das terminologias que assinalam a negação de Vargas Llosa no tocante à suposta intencionalidade de Arguedas.

Nota-se, portanto, que, ao situar seu discurso crítico em torno do debate entre "modernidade x arcaísmo", Vargas Llosa não restringe seu exame somente ao campo das questões literárias. Ao contrário, toma a narrativa arguediana como paradigma para defender tanto suas propostas estético-literárias quanto suas teses político-sociais e culturais. Enquanto escritor comprometido com o seu tempo, em *La utopia arcaica*, ao mesmo tempo que atualiza a leitura da obra de Arguedas, reconhecendo a sua imagem como grande criador e, assim, ratificando o seu elogio à própria ficção, Vargas Llosa, discute também como as fissuras estruturais detectadas em *Todas las sangres* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de alguma maneira, podem dar margem às reflexões sobre as circunstâncias socioculturais e históricas que, segundo ele, atravancam o desenvolvimento e o progresso dos países latino-americanos.

Intelectual fiel às suas convicções, Vargas Llosa, apesar de suscitar polêmicas entre os investigadores contemporâneos, apresenta um modelo teórico-crítico sobre a literatura, a partir do qual tende a concebê-la como espaço de liberdade de expressão, soberania individual e transcendência, que é condizente aos seus posicionamentos em relação à política e à cultura. Em ambos os âmbitos, Vargas Llosa segue defendendo a liberdade individual do homem no meio em que vive, o direito à livre concorrência de mercado e à democracia.

Como afirma Raymond L. Williams (2003, p. 29), é somente nos anos 80 que Vargas Llosa começou a se formar como um "liberal clássico", graças às leituras que realiza de Karl Popper, Friedrich Von Hayek e Isaiah Berlin. No entanto, o encontro de Vargas Llosa com a obra desses pensadores se configura mais como uma identificação de princípios do que de uma mudança de ponto de vista. Para Carlos Granés, Vargas Llosa sempre foi "*un instintivo defensor de la libertad, atento siempre a las ideas, sistemas o reformas sociales que intentan reducir el contorno de la autonomía individual*[120]" (GRANÉS, 2009, p. 12).

Destarte é importante lembrar que, ainda nos anos 70, ao observar o andamento da Revolução Cubana e o famoso episódio do caso Padilha[121], o autor de *La ciudad y los perros*

---

[120] "[...] um instintivo defensor da liberdade, atento sempre às ideias, sistemas ou reformas sociais que tencionam reduzir os limites da autonomia individual" (GRANÉS, 2009, p. 12, tradução nossa).

[121] Em 1968, o Sindicato de Escritores Cubanos outorga um prêmio ao escritor Heberto Padilla pelo livro *Fuera de juego*. Uma posterior leitura desta obra apontava uma posição demasiado crítica à Revolução, o que acabou levando o poeta à prisão em 1971 e uma indicação do governo de Fidel para que se retratasse publicamente de suas críticas. Contra sua detenção se manifestam, de imediato, vários intelectuais do circuito internacional: Sartre, Simone de Beauvoir, Octavio Paz, Julio Cortázar, Marguerite Duras, Italo Calvino, Susan Sontag, Jean Genet, García Márquez, Severo Sarduy, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Donoso, entre outros. Esse foi o primeiro estremecimento com a Revolução Cubana e, apesar de uma grande parte

se posiciona contra os atos de censura impostos por Fidel Castro, tal como se nota no artigo *Carta a Fidel Castro* (1971) e *Carta a Haydée Santamaría* (1971), em que expressa seu repúdio pelo tratamento infligido a Padilha e a outros escritores latino-americanos. Em 1966, no artigo *Una insurrección permanente*[122], Vargas Llosa também já havia se manifestado contra as autoridades da União Soviética que, por motivos similares, condenaram os escritores Yuli Daniel e Siniavski, limitando-lhes a liberdade de expressão. Em vista dessas ações, Granés reitera que

> *Vargas Llosa siempre tuvo claro que la libertad, aquel requisito sin el cual el novelista no podía desplegar sus intereses y obsesiones, era vital para que floreciera un mundo cultural rico, capaz de fomentar un debate de ideas que facilitara el tránsito de América Latina hacia la modernidad. Solo con plena libertad para criticar, amar u odiar al gobierno, nación o sistema político que lo acogiera, el escritor podía dar forma a ese producto personal, en gran medida irracional, y siempre fermentado por pasiones, deseos, filias y fobias individuales que era la novela*[123]. (GRANÉS, 2009, p. 12-13).

Como explanado no tópico anterior, Vargas Llosa assimila a noção de liberdade individual e valorização da subjetividade do sujeito tomando por base o existencialismo de Sartre, concepção essa que irá contribuir para uma das bases de sua teoria do romance. Logo, as leituras que realiza nos anos posteriores parecem contribuir para ajustar e fundamentar ainda mais sua irrestrita defesa da autonomia do indivíduo e da democracia, seja na esfera da ficção seja da crítica literária.

Enquanto Berlin e Popper lhe ofereciam argumentos para consolidar sua oposição ao nacionalismo, facismo, marxismo, populismo, indigenismo ou qualquer outra ideologia que pretendesse submeter o indivíduo a uma entidade superior, como por exemplo, à nação, a um partido político ou mesmo ao Estado; Hayek declarava que o controle estatal da economia, além de minar o livre comércio, também contribuía para reduzir o âmbito das participações do cidadão na sociedade o que, consequentemente, também estabelecia restrições à própria

---

destes nomes continuar apoiando o projeto castrista, o caso Padilla acabou por se configurar também como uma primeira ruptura nesse grupo de intelectuais com relação ao apoio à ilha.

[122] Os três artigos citados, *Fidel Castro*, *Carta a Haydée Santamaría* e *Una insurrección permanente*, encontram-se no livro *Sables y utopías: visiones de América Latina*, de 2009b, que reúne inúmeros trabalhos em que Vargas Llosa expressa suas opiniões sobre política, literatura e cultura.

[123] "Sempre esteve claro para Vargas Llosa que a liberdade, aquele requisito sem o qual o novelista não podia plasmar seus interesses e obsessões, era vital para que florescesse um mundo cultural rico, capaz de fomentar um debate de ideias que facilitasse o ingresso da América Latina na modernidade. Somente com plena liberdade para criticar, amar ou odiar ao governo, nação ou sistema político em que estivesse inserido, o escritor podia dar forma a esse produto pessoal, em grande parte irracional, e sempre fomentado por paixões, desejos, afeições e fobias individuais que era o romance" (GRANÉS, 2009, p. 12-13, tradução nossa).

liberdade individual. Ditos pressupostos teóricos, advindos de ciências alheias à literatura, entre elas as ciências econômicas e a filosofia, em *La utopia arcaica*, parecem ressonar no discurso vargasllosiano ao longo de todo o ensaio, dialogando com o modelo teórico-crítico de base existencial-estruturalista com que Vargas Llosa visa elucidar os sentidos da obra de Arguedas. Contudo, é no desfecho do trabalho que as ideais de Berlin, Popper e Hayek passam a adquirir maior expressão, embasando até a imagem do homem peruano que pode ser depreendida a partir da leitura de Vargas Llosa.

Um tratado a favor da "liberdade" da literatura, do indivíduo e da democracia, *La utopia arcaica*, trata de demonstrar como o dogmatismo plasmado pelo projeto literário de Arguedas, o qual culmina com a "desrrealização" do seu universo ficcional, parece, por outro lado, traduzir a "*dramática reflexión sobre los sufrimientos del Perú, muy semejantes a los de los otros países pobres y atrasados del mundo*"[124] (VARGAS LLOSA, 1996, p. 296). Em termos gerais, para Vargas Llosa, resistir ao processo de modernização – introduzida pelo sistema capitalista – em nome da preservação de antigos ideais socioculturais significa o fracasso cultural, econômico e o, consequente, subdesenvolvimento.

Conforme busca comprovar, a empresa contraditória encabeçada pelos intelectuais indigenistas só funciona no plano da literatura e, ainda, quando o romance trata de ser persuasivo. Na realidade concreta, ao contrário, pode contribuir para o agravamento da crise que assola a cultura dos Andes. Desta maneira, Vargas Llosa finaliza o seu estudo realizando um balanço da situação do Peru em fins dos anos 90. Nele reflete sobre as "catástrofes" financeiras ocasionadas pela reforma agrária empreendida em fins dos anos 60, e a fatídica aceleração do aculturamento dos povos indígenas por ela desencadeada; discute as "trágicas" circunstâncias criadas pelos ataques terroristas do grupo Sendero Luminoso; tece referências ao surgimento da *cultura chicha*[125] e à progressiva "informalização" do país, por ela impulsionada; e, ainda, remete ao regime político autoritário de Alberto Fujimori que durante 10 anos, de 1990 até 2000, disfarçou-se com matizes democráticos para submeter juízes, meios de comunicação, jornalistas, sindicatos, empresários com a finalidade de, assim, forjar um sistema que atribuísse legitimidade às suas ações ilícitas.

Após traçar o quadro negro da sociedade peruana de fim de século, Vargas Llosa confessa, em tom pesaroso, que, embora a modernidade não tenha chegado ao seu país natal

---

[124] "[…] dramática reflexão sobre os sofrimentos do Peru, muito semelhantes aos de outros países pobres e atrasados do mundo" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 296, tradução nossa).

[125] Denominação atribuída por Vargas Llosa (1996, p. 332) para se referir a nova configuração cultural emergente no Peru resultante das migrações dos trabalhadores, descendentes de indígenas, da Serra para as cidades costeiras, como em Lima, por exemplo.

por “vias da liberdade”, e sim mediante “*trágicos atajos de las catástrofes económicas y los apocalipsis político [...]*”[126] (VARGAS LLOSA, 1996, p. 335), uma certeza pode ser assegurada: a *utopia arcaica* está definitivamente solapada sob as ruínas de um passado longínquo. Assim, observa que o Peru que vinha sendo construído naquele momento configura-se como uma “incógnita”, da qual somente é possível afirmar que, não condizendo nem com o índio, nem com o descendente hispânico, jamais iria corresponder aos ideais fabulados por José María Arguedas.

Finalmente, em termos sintéticos, pode-se inferir que, em suas análises da narrativa arguediana, Vargas Llosa observa a emergência da voz de um sujeito individual em “crise” que, agindo como uma espécie de porta-voz do pensamento indigenista vigente na sociedade peruana nas primeiras décadas do século passado, busca resgatar, num afã “caduco”, os elementos de uma tradição andina remota com o fim de resistir às mudanças culturais desencadeadas pela modernidade. Em outros termos, para o autor de *La utopia arcaica*, a imagem do homem peruano transparecida pela obra de Arguedas, é a de um indivíduo idealista, que de modo semelhante ao *hablador*, atualiza a cosmogonia indígena em seus romances com o fim de manter viva as chamas de uma cultura que, em breve, seria absorvida pelas engrenagens do mundo industrializado.

[126] “[...] trágicos desvios de catástrofes econômicas e pelo apocalipse político [...]” (VARGAS LLOSA, 1996, p. 335, tradução nossa).

3 DIVERGÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS: AS LEITURAS CRÍTICAS DE CORNEJO POLAR E VARGAS LLOSA SOBRE ARGUEDAS

3.1 Entre a Tradição e a Tradução Cultural: a literatura arguediana na abordagem crítica de Cornejo Polar e Vargas Llosa

Os capítulos anteriores trataram de elucidar os sentidos que as leituras de Cornejo Polar e Vargas Llosa atribuem à obra de Arguedas, buscando focalizar que imagem do homem peruano ambos os intelectuais formulam, valendo-se da análise de um mesmo *corpus* de estudo. Nesse momento, propõe-se realizar um contraponto entre as duas abordagens críticas, para assim sublinhar as diferenças que as particularizam e que, consequentemente, têm servido de fundamento para justificar o suposto antagonismo entre os referidos críticos peruanos. Logo, é importante assinalar que, ao delimitar as divergências observadas no exame elaborado por Cornejo Polar e Vargas Llosa, não se pretende ratificar a oposição entre esses autores, ao contrário, a intenção é, partindo das aparentes dissonâncias, comprovar, no último tópico desse trabalho, a correspondência implícita averiguada na base de ambos os discursos críticos. Antes, porém, faz-se necessário retomar alguns aspectos gerais da narrativa de Arguedas relevantes para se compreender as origens do possível distanciamento entre a interpretação de Cornejo Polar e a leitura de Vargas Llosa.

No caso específico do Peru, a figura do narrador arguediano é bastante emblemática, justamente porque, ao expressar as vozes dissonantes coexistentes em um mesmo território geográfico, cria uma linguagem literária capaz colocar em evidência as tensões culturais que, secularmente, caracterizaram as diferenças entre os povos coexistentes naquele país. Em 1968, na cidade de Lima, José María Arguedas profere o discurso *No soy un aculturado* no ato da entrega do *Premio Inca Garcilaso de la Vega*. No breve pronunciamento, o autor enfatiza questões fundamentais do seu ideal estético:

> *No tuvo más ambición que la de volcar en la corriente de la sabiduría y el arte del Perú criollo*[127] *el caudal del arte y la sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o "extraño" e "impenetrable", pero que, en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo, oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica en el propio suelo donde realizó hazañas por las que la historia lo consideró como gran pueblo [...]*[128]. (ARGUEDAS, 2005, p. 99).

---

[127] *Criollo*: termo que designa, na história cultural do continente, o descendente de europeus nascido na América.

[128] "Não teve outra ambição que a de verter na corrente da sabedoria e da arte do Peru *criollo*, o caudal da arte e a sabedoria de um povo a que se considera degenerado, debilitado ou "estranho" e "impenetrável", mas que, na realidade, não era senão um grande povo, oprimido pelo desprezo social, pela dominação política e pela exploração econômica no próprio solo onde realizou façanhas pelas quais a história o considerou como um grande povo [...]" (ARGUEDAS, 2005, p. 99, tradução nossa).

Em sua declaração, o escritor reconhece a riqueza encerrada na constituição da cultura andina, historicamente isolada por "muros opressores" impostos por grupos detentores do poder vigente. Sua ambição enquanto romancista é justamente produzir uma obra que, apesar de não ocultar a permanente contenda entre ambos os mundos, busca integrá-los em um mesmo universo narrativo, na medida em que os considera como signos constituintes da identidade peruana, caracterizada por sua natureza multirracial e multicultural. Segundo as palavras de Angel Rama (1977, p. x), o projeto intelectual arguediano, desde a sua perspectiva reivindicadora, pode ser definido como um "serviço cultural", mediante o qual se pretende contribuir para a construção da nacionalidade de seu país natal.

O afã de José María Arguedas pela união entre culturas divergentes pode ser explicado por motivos autobiográficos. Sua trajetória de vida conferiu-lhe a oportunidade de experimentar "desde dentro" a dicotomia cultural intrínseca à constituição do Peru. Em 1914, com apenas três anos de idade, Arguedas perde a sua mãe e, desde então, passa a viver aos cuidados da avó, Teresa Arellano de Arguedas. Em 1917, seu pai se casa com uma rica viúva, Dona Grimanesa Arangoitia Iturbi, e por esse motivo, Arguedas retorna à casa paterna, em Puquio, onde inicia também seus estudos regulares. No ano seguinte, muda-se para San Juan de Lucanas, província em que moraria com a madrasta e os irmãos. Maltratado pela esposa do pai, Arguedas era obrigado a dormir na cozinha, junto com os índios, praticamente escravos da fazenda onde residia. É nesse momento que o menino construirá um íntimo contato com o povo indígena, vivenciando experiências que, no futuro, irão se projetar em sua produção intelectual e artística.

Desse modo, o que era para ser castigo se converte em recompensa para Arguedas. No seu contato com o mundo indígena, além de ter sido contagiado pelos cantos, mitos, danças e pela cosmogonia de tal universo, vivenciou o sentimento de afeto, sentindo-se amparado e protegido pelos camponeses, como afirma:

> *Recorrí los campos e hice las faenas de los campesinos bajo el infinito amparo de los comuneros quechuas. La más honda y bravía ternura, el odio más profundo se vertía en lenguaje de mis protectores; el amor más puro que hace de quien lo ha recibido un individuo absolutamente inmune al escepticismo […]*[129]. (ARGUEDAS, 2011, p. 165).

[129] "Percorri os campos e realizei tarefas dos camponeses sob o infinito amparo dos comuneiros quéchuas. A mais profunda e brava ternura, o ódio mais profundo se convertia em linguagem dos meus protetores; o amor mais puro que faz de quem o recebeu um indivíduo absolutamente imune ao ceticismo" (ARGUEDAS, 2011, p. 165, tradução nossa).

Arguedas encontra no convívio com os trabalhadores da fazenda, os músicos, artesãos e artistas populares o amor que não encontrava em sua família biológica. É durante esses anos que aprende a se comunicar em língua quéchua. Tal circunstância, portanto, permite-lhe conhecer os diversos aspectos constituintes da cultura andina desde uma posição privilegiada.

A passagem da infância para a vida adulta corresponde a um período traumático e doloroso para Arguedas. O regresso a Puquio nos primeiros anos da década de 20, as longas viagens que realiza acompanhando o pai pelo interior do país, e, finalmente, o convívio social estabelecido na época em que realiza os estudos primários e secundários, cursados parte em Albancay e em Lima respectivamente, correspondem a episódios que produzem fortes abalos psicológicos no autor. Conforme as palavras de Octavio Paz, "a descoberta de nós mesmos [na adolescência] se manifesta como um saber que estamos sós; entre o mundo e nós surge uma impalpável e transparente muralha: a da nossa consciência" (PAZ, 1972, p. 13). Orientando-nos pelas colocações do ensaísta mexicano, é plausível considerar que as perturbações psíquicas que afetam Arguedas na juventude decorrem da conscientização de sua condição solitária em meio à hostil sociedade peruana. Logo a sensação de abandono e orfandade que envolve o escritor em uma adolescência é ficcionalizada na sua produção literária.

Os elementos narrativos de suas obras transfiguraram em linguagem artística aspectos relacionados à sua vida. Como apontado anteriormente, o protagonista Ernesto de *Los ríos profundos* projeta traços da personalidade de Arguedas, na medida em que reflete seu "desconcerto" por viver em Albancay, terra alheia, desamparado pelo pai. Da mesma forma os personagens Juan, em "*Los escoleros*" (*Agua*), e Santiago, nos relatos de "*Amor mundo*", podem ser lidos como *alterego* do escritor, pois ambos são representados como filhos de um *misti*, criados por serventes e camponeses. Além disso, alguns dos relatos plasmam esteticamente os lugares percorridos por Arguedas quando menino, tal como os contos de *Agua* (1935) e *Amor mundo* (1967) e o romance *Yawar fiesta*, que retratam os povoados de Puquio e a fazenda de Viseca, oferecendo ao leitor uma representação plástica da paisagem andina.

Segundo José Carlos Rovira Soler (2001), em seu artigo "*José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporâneo*", a ficcionalização da geografia peruana e das passagens autobiográficas conferem aos textos arguedianos certa dose de intensidade memorial. Para o crítico espanhol, é justamente a partir dos impulsos promovidos pela memória que se desenvolve o lirismo que enriquece suas obras. A persistente evocação da infância estabelece, então, uma maneira singular de entender a realidade peruana, ou seja,

desde sua relação familiar com o mundo indígena, Arguedas busca compreender as dinâmicas tanto do Peru quanto do mundo contemporâneo.

A iniciação pública de Arguedas como escritor é registrada com a sua colaboração na revista estudantil *Antorcha*, em 1928. Em 1931, ingressa na Faculdade de Letras da Universidade Nacional Maior de San Marcos, em Lima, para estudar literatura, curso que acaba não concluindo. No ambiente acadêmico, inicia a leitura das obras de José Carlos Mariátegui e Lênin, dos quais assimila ideias que, anos mais tarde, estarão refletidas na estrutura de seus trabalhos acadêmicos e narrativas ficcionais. Ainda no que diz respeito à sua formação, em 1957, gradua-se como etnólogo também pela Universidade Nacional Maior de San Marcos e, em 1963, defende a tese de doutoramento em Etnologia intitulada *Las comunidades de España y del Perú*.

Ao longo de sua vida, Arguedas exerceu diferentes profissões. Além de escritor, atuou como professor (tanto no ensino secundário quanto no superior), antropólogo, etnólogo e folclorista. Por meio dessas atividades, buscou o reconhecimento da cultura indígena, defendendo o valor de seus costumes e manifestações artísticas, entre elas a literatura oral, a dança e os hinos.

Com o fim de dar notoriedade à poesia quéchua, realizou diversas traduções para o espanhol, entre elas o *Canto Kechuwa* (1938), *Apu Inca Atawallpaman* (1955) e *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966). Organizou recopilações de poemas e canções que recuperam elementos da mitologia incaica, tais como *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (1947), *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1949) e *Cuentos religioso-mágicos quéchuas de Lucanamarca* (1960-1961). Escreveu ensaios antropológicos e etnológicos como *Puquio, una cultura en proceso de cambio* (1956-1964) e *Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga* (1958). Todos estes trabalhos refletem a preocupação de Arguedas em repensar, e redefinir, as noções de identidade literária e cultural peruana, assinalando, assim, a sua importância como intelectual em seu país natal e na América Latina.

Nesta exposição biográfica, é possível assinalar que José María Arguedas é um escritor de fronteira[130], situado no entre-lugar de uma realidade sociocultural bipartida. Sobre sua identidade, afirma:

---

[130] O termo *fronteira* deve ser compreendido de acordo com a acepção aplicada pela crítica literária María Rosa Lojo. No ensaio "*Fronteiras, finisterras e corredores: do clichê ideológico à polissemia simbólica"*, a autora argentina cita as palavras da historiadora Mónica Quijada, que declara: "[…] [*la frontera*] *más que un límite o separación, actuaba como 'un área de interrelación entre dos sociedades distintas, en la que se operaban procesos económicos, sociales, políticos y culturales específicos'. Un mundo de criollos, indígenas y mestizos cruzado por múltiples líneas de interacción, aculturación e influencias recíprocas*. Nesse sentido,

> *Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido*[131]. (ARGUEDAS, 2005, p. 100).

Transitando pelos universos andino e *criollo*, o escritor emite o seu discurso desde um "outro" *locus* enunciativo, localizado no interstício resultante do cruzamento de dois mundos antagônicos. Autodefinindo-se como "indivíduo quéchua moderno", Arguedas anseia converter em linguagem escrita o que ele próprio dizia ser enquanto indivíduo, isto é, um vínculo "*vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercana y la parte generosa, humana, de los opresores*"[132] (ARGUEDAS, 2005, p. 99). O anseio de ser o "elo" entre culturas díspares, motivado justamente por ser um escritor que vive no limiar de dois povos e duas línguas, o leva a construir um discurso ficcional também representado com base no eixo semântico da mestiçagem que, como já ressaltado tanto na leitura de Cornejo Polar quanto na de Vargas Llosa, contribuiu para a própria superação dos limites da literatura indigenista, vertente a qual sua produção é comumente associada.

Seja pela ótica do mestiço seja do migrante, como postula Cornejo Polar nos anos 90, a leitura das obras de Arguedas sempre revela ao público um universo ficcional situado num entre-lugar, de acordo com a acepção estabelecida por Silviano Santiago (2000), desde o qual as dicotomias que convencionalmente padronizam as diferentes culturas são relidas e questionadas, de tal forma que o pensamento dualista (índio x branco, serra x costa) passa a ser examinado em função de todos os segmentos da sociedade do Peru, não apenas de modo isolado e reducionista. A pretensão de converter em linguagem artística o que Arguedas afirmava ser enquanto indivíduo o leva, portanto, a romper as fronteiras que separam os grupos étnicos, sociais e ainda as barreiras entre os gêneros narrativos, para, assim erigir no plano da ficção aquilo que idealizava como ícone da identidade peruana: uma nação "moderna", próspera e enriquecida culturalmente pelo valor dos elementos tradicionais; um mundo multicultural e multirracial, onde as diferenças fossem toleradas e respeitadas.

---

fronteira não deve ser mais entendida como os limites que dividem e delimitam cada território, estabelecendo noções "rígidas" de identidades, mas sim "a faixa que une os extremos de dois mundos; o fio que sutura o tecido de um mapa diferente". (LOJO, 2011, p. 288)

[131] "[...] não sou um aculturado, sou um peruano que orgulhosamente, como um demônio feliz fala em língua cristã e em língua indígena, em espanhol e em quéchua. Desejava converter essa realidade em linguagem artística e como parece, segundo certo consenso mais ou menos generalizado, consegui" (ARGUEDAS, 2005, p. 100, tradução nossa).

[132] "[...] vivo, forte, entre a grande nação próxima (a serrana) e a parte generosa, humana, dos opressores" (ARGUEDAS, 2005, p. 99, tradução nossa).

Para lograr uma representação verossímil do encontro/colisão entre culturas antagônicas e, assim, contagiar o espírito dos leitores com a magia e o lirismo precedentes do mundo quéchua, Arguedas utiliza-se de modalidades narrativas predominantes na literatura europeia, como é o caso do conto e do romance, os quais, segundo o escritor, permitem maior liberdade de expressão.

A incorporação de recursos literários provenientes de uma cultura dominada pela escrita, como é a hispânica, na elaboração de uma obra que procura exprimir o universo serrano, regido pela oralidade, deve ser entendida como estratégia artística capaz de ampliar e enriquecer os signos da tradição andina. Sobre essa opção, Ángel Rama declara:

> *Las formulas originarias que la cultura indígena ponía a disposición del escritor eran la canción y el cuento folklórico. Las que proponía la cultura dominante eran la novela y el cuento dentro de los modelos establecidos bajo la doble advocación regionalista y social que a su vez se filiaba en el relato realista de la segunda mitad del siglo XIX europeo. Dado que es a esta línea que se pliega la obra narrativa de Arguedas, debemos inferir que la batalla de la forma, en su primer embate, o sea en la opción genérica, se decide en favor de aquellas formas que rigen la cultura occidental. Pero a partir de tal elección, observaremos que promueve un tratamiento interno de esas formas que le introducen notorias modificaciones y que al mismo tiempo fortifica esa operación con ayuda de elementos procedentes de la cultura autóctona*[133]. (RAMA, 2008, p. 244).

Nesse sentido, constata-se que Arguedas não reproduz passivamente os modelos narrativos herdados das letras hispânicas. Apesar de apropriar-se dos gêneros literários de origem europeia, maneja-os de modo singular e, por meio da introdução de componentes da cultura indígena, promove rupturas que resultam numa modalidade autêntica de expressão artística. Logo, é possível entender essa "batalha pela forma", valendo-se das considerações tecidas por Silviano Santiago no ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, no qual o professor postula:

> A América Latina institui o seu lugar no mapa da civilização ocidental, graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. [...] Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e agressividade, de aprendizagem e

[133] "As formas originárias que a cultura indígena deixava à disposição do escritor eram a canção e o conto folclórico. As que propunham a cultura dominante eram o romance e o conto, dentro dos modelos estabelecidos sob a dupla invocação regionalista e social, que por sua vez se filiava ao relato realista da segunda metade do século XIX europeu. Como é a esta linha que se liga a obra narrativa de Arguedas, devemos inferir que a batalha da forma, em seu primeiro embate, ou seja, na opção genérica, decide-se em favor daquelas que regem a cultura ocidental. Mas a partir de tal escolha, observaremos que promove um tratamento interno dessas formas, introduzindo-lhes notórias modificações e, ao mesmo tempo, fortifica essa operação com a ajuda de elementos procedentes da cultura autóctone" (RAMA, 2008, p. 244, tradução nossa).

> de reação, de falsa obediência. [...]. Guardando seu segundo lugar na fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença [...]. (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Em outras palavras, operando um movimento próximo ao rito da antropofagia, Arguedas assimila elementos provenientes de uma cultura dominante, contudo, promove um desvio das normas. Isto é, utiliza-se das mesmas técnicas anteriormente usadas como meios capazes de silenciar qualquer segmento socialmente subalterno e, ao mesmo tempo, como recurso de ratificação da superioridade de uma elite detentora do poder vigente, para exprimir um universo historicamente relegado à condição de "barbárie", como é o mundo quéchua na estruturação socioeconômica do Peru.

A transgressão das convenções literárias ocidentais pode ser observada explicitamente na linguagem pela qual o discurso ficcional é produzido. Um dos maiores desafios enfrentados por Arguedas, desde a escrita de seus primeiros textos, refere-se à escolha do idioma que deveria empregar para representar com verossimilhança e em toda a sua profundidade o contexto cultural dos Andes:

> *¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos?; ¿en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquel un trance al parecer insoluble. [...]¿En qué idioma se debía hacer hablar a los indios en la literatura?*[134] (ARGUEDAS, 2011, p. 16-19).

Diante das dúvidas relacionadas à seleção da língua que melhor captasse as nuances da cultura andina, o autor, após alguns anos de trabalho, finalmente encontra uma solução para esse problema. Inspirando-se nas leituras de *Tungsteno* (1931), de César Vallejo, e *Don Segundo Sombra* (1926), de Güiraldes, Arguedas constrói uma linguagem figurada e fictícia, que logra satisfazer seus anseios como romancista. Trata-se de uma composição híbrida que busca incorporar à matriz sintática quéchua, as realizações léxicas do castelhano.

Em seu artigo "*Entre el Kechwa y el español*", publicado em 1939, Arguedas reitera que a fusão entre ambos os idiomas corresponderia à forma legítima de explicar a realidade do mundo andino. De acordo com o escritor, o quéchua não possuía valor universal para a literatura e, por isso, o melhor caminho seria a construção de uma língua literária mista, construída fundamentalmente da fala espanhola, mas com sintaxe, vocábulos e frases provenientes do quéchua. Dessa maneira, o autor se propôs a encontrar os sutis

---

[134] "Como descrever essas aldeias, povoados e campos? Em que idioma narrar a sua aprazível e inquietante vida? Em castelhano? Depois de tê-lo apreendido, amado e vivido por meio do doce e palpitante quéchua? Foi aquele um impasse aparentemente sem solução. [...] Em qual idioma deveria fazer falar os índios na literatura?" (ARGUEDAS, 2011, p. 16-19, tradução nossa).

desdobramentos que converteriam o castelhano no instrumento adequado de representação artística. A passagem a seguir extraída de *Yawar fiesta*[135] ilustra esse procedimento:

> *En la puna y en los cerros que rodean al pueblo tocaban ya wakawak'ras. Cuando se oía el turupukllay (1) en los caminos que van a los distritos y en las chacras de trigo, indios y vecinos hablaban de la corrida de ese año.*
> – *¡Carago! ¡Pichk'achuri va parar juirme! Siempre año tras año, Pichk'achuri ganando enjualma, dejando viuda en plaza grande – hablaban los comuneros.*
> – *K'ayau dice va traer Misitu de K'oñani pampa. Se han juramentado, dice, varayok' alcades para Misitu.*
> – *¡Cojodices! Com diablo es Misitu. Cuándo carago trayendo Misitu. Nu, hay K'ari (hombre) para Misitu de K'oñani.* (ARGUEDAS, 2011, p. 39).
>
> (1) *Corrida de toros; también la música especial que tocan en wakawakras con motivo de las corridas.*

O breve fragmento demonstra a configuração da linguagem criada por Arguedas para representar a paisagem e o povo campesino. Com base nele é possível observar as especificidades da enunciação do narrador e das personagens. Em ambos os casos, a presença da língua quéchua é perceptível. A voz do narrador aparece contaminada por palavras originárias do idioma indígena (*wakawak'ras*; *turupukllay*). A tradução dessas expressões, em geral, é realizada por mecanismos estéticos que visam conferir uma aparente naturalidade às transformações linguísticas, facilitando, assim, a leitura do romance. No trecho citado, nota-se, por exemplo, o uso de nota de rodapé e, conforme se pode detectar na fala de uma das personagens, a própria tradução aparece inserida no texto de modo explícito. Entretanto, há casos em que o sentido dos termos em quéchua pode ser inferido pelo leitor por meio de pistas disseminadas ao longo do discurso ficcional.

Em relação à fala dos índios, a presença dos aspectos linguísticos do quéchua é ainda mais incisiva. Além do vocabulário específico (*varayok'*; *K'ari*), a economia do estilo marcado pela ausência de artigos e preposições (*Pichk'achuri ganando enjualma*; *K'ayau dice va traer Misitu*; *Cuándo carago trayendo Misitu*), a inversão da lógica do sintagma nominal (K'oñani *pampa*) na oração e os deslocamentos fonéticos (*carago*; *nu*) são alguns dos traços que caracterizam essa fusão entre duas línguas distintas e a consequente elaboração de uma linguagem literária que atualiza, em nível estético, os matizes da cultura andina. Para Arguedas, a busca pela "forma precisa de expressão" deve ser entendida como:

[135] O fragmento foi transcrito em espanhol para ilustrar como se dá a fusão dos idiomas. Em síntese, o romance relata a realização de uma corrida de touros ao estilo andino (*turupukllay*) no marco de uma celebração denominada yawar *punchay* (festa de sangue). Esta tradição se vê ameaçada por uma ordem proveniente das autoridades limenhas que a proíbe, pois a corrida é vista como uma prática "bárbara". A cena selecionada retrata a conversa entre os moradores da comunidade de Puquio que aguardam cheios de expectativa: o *turupukllay*.

> *[...] problema del espíritu, de la cultura, en estos países en que corrientes extrañas se desencuentran y durante siglos no concluyen por fusionar sus direcciones, sino que forman estrechas zonas de confluencia, mientras en lo hondo y lo extenso las venas principales fluyen sin ceder, increíblemente*[136]. (ARGUEDAS, 2011, p. 20).

A autoafirmação de Arguedas como "vínculo" entre dois universos culturais antagônicos lhe impõe a necessidade de criar uma linguagem fictícia capaz de atualizar de modo verossímil o encontro (ou embate) entre os dois mundos. Sobre esse desafio, Emir Rodriguez Monegal (1977, p. 155), em seu ensaio *Tradición y renovación*, assinala que, ao construir a imagem de um índio peruano desde a própria linguagem quéchua, Arguedas liquida definitivamente o bem intencionado telurismo presente nas representações realizadas pelos intelectuais que não tinham conhecimento da língua autóctone. Segundo aponta Carmen Alemany Bay (2009, p. 165), o contato com a comunidade andina vivenciado pelo autor em sua infância o capacitou a edificar uma língua que estabelecesse uma íntima relação entre a experiência e a linguagem, buscando sempre, a partir da fusão de dois idiomas, alcançar a pretensa universalidade.

Willian Rowe (1979), em "*Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*", constata que o processo de assimilação de linguagens na produção arguediana atravessa duas fases. Na primeira, em que se incluem os contos de *Agua* e o romance "*Yawar fiesta*", o escritor experimenta uma mescla linguística entre o quéchua e o castelhano, dando ênfase ao predomínio da cultura indígena sobre a hispânica. Em um segundo momento, a partir de 1954, com a publicação de "*Diamantes y pedernales*", e de maneira mais plena em "*Los ríos profundos*", verifica-se a ascendência do espanhol culto sutilmente interpenetrado por elementos da língua indígena. Sobre essa mudança de estilo, o próprio Arguedas considera:

> *El desgarramiento, más que de los quechuismos, de las palabras quechuas, es otra hazaña lenta y difícil. ¡Se trata de no perder el alma, de no transformarse por entero en esta larga y lenta empresa! Yo sé que algo se pierde a cambio de lo que se gana. Pero el cuidado, la vigilia, el trabajo, es por guardar la esencia. Mientras la fuente de la obra sea el mismo mundo, él debe brillar con aquel fuego que logramos encender y contagiar a través del otro estilo, del cual no estamos arrepentidos a pesar de sus raros, de sus nativos elementos*[137]. (ARGUEDAS, 2011, p. 19).

---

[136] "[...] problema do espírito, da cultura, nestes países em que correntes estranhas se encontram e durante séculos não concluem a fusão de suas direções, mas que formam estreitas zonas de confluência, enquanto no fundo as veias principais fluem sem ceder, incrivelmente" (ARGUEDAS, 2011, p. 20, tradução nossa).

[137] "O desapego, mais que dos quechuismos, das palavras quéchuas é outra façanha lenta e difícil! Trata-se de não perder a alma, de não se transformar por inteiro nesta longa e lenta empresa! Eu sei que algo se perde em troca do que se ganha. Mas o cuidado, a vigília, o trabalho, é para guardar a essência. Enquanto a fonte da obra for o mesmo mundo, ele deve brilhar com aquele fogo que conseguimos acender e contagiar por meio de outro estilo, do qual não estamos arrependidos, apesar de seus raros, de seus elementos nativos" (ARGUEDAS, 2011, p. 19, tradução nossa).

As palavras de Arguedas descrevem o árduo processo de criação. O anseio de conseguir representar toda a natureza humana e terrena, sem desfigurá-la, por meio da beleza das palavras motiva o escritor a travar uma incessante luta com a linguagem. Assim, alcançar o equilíbrio entre as formas e seguir capturando a "essência" da cultura peruana em toda a sua complexidade significa, para o autor, edificar uma obra universal capaz de sensibilizar qualquer ser humano, independentemente de sua etnia ou religião.

Desde o entre-lugar da cultura peruana, Arguedas constrói uma "outra" forma de expressão artística que, reelaborando antropofagicamente elementos provenientes do castelhano, resulta numa nova "língua" a qual, conforme ressaltou Vagas Llosa (1996, p. 132), resume e transcende a multiplicidade linguística dos Andes. De acordo com José Carlos Rovira Soler (2001), Arguedas, desde a tradição realista, pretendeu com todo o seu esforço inventar uma sinestesia andina que fosse capaz de dar conta de um mundo diferente. E, nessa empreitada, o quéchua subjacente foi imprescindível para o seu exercício.

O anseio de converter em linguagem artística o que Arguedas afirmava ser enquanto indivíduo, ou seja, um "quéchua moderno", incita-o a experimentar diversificadas técnicas de representação que redimensionam o alcance do conceito de indigenismo, bem como subvertem as convenções ocidentais estabelecidas ao gênero romance. Nesse sentido, o emprego de uma forma narrativa transculturada, permeada pelo intenso diálogo cultural interdiscursivo, materializado tanto na linguagem quanto no lirismo das imagens romanescas, resulta na construção de um conjunto de obras que se impõe como desafio aos críticos literários, os quais devem desenvolver novas estratégias de leituras para captar os sentidos de um universo fictício plural e multifacetado.

Diante da peculiaridade do projeto literário de Arguedas, Cornejo Polar e Vargas Llosa se sentem impelidos a elaborar uma análise que, além de elucidar os mecanismos de composição formal da narrativa arguediana, investigasse também as relações que essa institui com a identidade cultural do Peru. Em termos sucintos, procura-se responder às seguintes perguntas: Como Arguedas retrata o peruano do século XX? Que aspectos identitários o particularizariam? Trata-se de uma imagem que nega ou reproduz as circunstâncias socioculturais do Peru naquele momento histórico? Se nega ou se corresponde, por que e, em virtude de quais procedimentos, o faz? Com a finalidade de responder a essas perguntas, elaborou-se, nos capítulos anteriores, uma ampla exposição dos métodos empregados por cada um dos críticos ao abordarem o romance arguediano.

Em síntese, de acordo com o que foi constatado, ambos os intelectuais fazem leituras distintas sobre o retrato do homem peruano da forma pela qual esse é representado por

Arguedas. De um lado, Vargas Llosa observa, na narrativa arguediana, a emergência da voz de um sujeito individual em "crise" que, atuando como porta-voz do pensamento indigenista vigente na sociedade peruana, nas primeiras décadas do século passado, empenha-se utopicamente em lutar pelo resgate e pela preservação dos elementos da tradição andina, com o fim de resistir às mudanças culturais desencadeadas pela modernidade; e, no outro polo, verifica-se que Cornejo Polar, em seu exame da obra de Arguedas, indica o surgimento de um sujeito que, assumidamente heterogêneo, difuso e, ainda, consciente de que sua identidade provém de um complexo e ininterrupto processo de cruzamentos entre culturas e temporalidades distintas, reproduz, no nível linguístico, as mesmas oscilações, conflitos e negociações operadas em sua própria constituição subjetiva.

Ao se rastrear a maneira pela qual os pensamentos de Vargas Llosa e Cornejo Polar vão sendo construídos, pode-se advertir que a divergência entre o pensamento de Vargas Llosa e Cornejo Polar reside, a princípio, nas diferentes interpretações atribuídas à figura do próprio Arguedas, enquanto escritor e o seu vínculo com a cultura indígena – o indigenismo. Para Vargas Llosa (1996, p. 29), Arguedas, um "ecólogo cultural", empreende um projeto literário alicerçado em uma base contraditória, na medida em que tenta associar um discurso progressista (por meio do qual propõe a libertação do povo indígena) à defesa da manutenção dos valores tradicionais da cultura quéchua, incompatível, segundo a perspectiva vargasllosiana, com os desígnios da vida moderna e da economia de mercado.

Ao longo de toda a sua análise, Vargas Llosa demonstra como essa contradição se manifesta em cada um dos relatos arguedianos, tornando-se verossímil apenas quando o trabalho estético prevalece sobre o teor ideológico das narrativas. Desde a perspectiva existencial-estruturalista, Vargas Llosa sonda como se dá a organização dos elementos internos da obra de Arguedas, observando a consistência do seu discurso ficcional. Para o autor de *La utopia arcaica*, a perfeita coerência entre os diferentes níveis da tessitura romanesca assegura o seu poder de persuasão, a sua capacidade de transcender a realidade exterior e, consequentemente, a sua qualidade artística. Nesse ponto, evidencia-se a ênfase conferida pela crítica vargasllosiana aos critérios de valorização estética do texto literário.

Cornejo Polar, por sua vez, em suas leituras da década de 70, trilha uma sondagem do universo narrativo de Arguedas orientada por métodos teóricos distintos. Concebendo-a como expressão de uma literatura heterogênea, ou seja, daquela produzida "na zona de ambiguidade e conflito", resultante da intersecção de dois universos sociais e culturais díspares e, portanto, "sujeita a um duplo estatuto sociocultural", Cornejo Polar entende que a aparente contradição encerrada no relato arguediano configura-se como a representação plástica do próprio caráter

paradoxal da sociedade peruana, a qual, na década de 80, passaria a ser entendida em termos de "totalidade contraditória". Desde esta perspectiva, o crítico ressalta a organicidade do conjunto da obra arguediana, considerando que a "tensão" emergente em cada uma das narrativas somente adquire cabal sentido se compreendida em relação aos demais textos produzidos pelo escritor.

Assim, o que em *Yawar fiesta* é lido como "incongruência" de fundo ideológico por Vargas Llosa, é, ao contrário, interpretado por Cornejo Polar como parte inicial do projeto literário de Arguedas, o qual, neste romance pretende primeiro "*fundar una imagen de la fortaleza cultural*"[138] (CORNEJO POLAR, 2000e, p. 187) para, posteriormente, em *Todas las sangres*, divisar a possibilidade da eclosão de um movimento revolucionário capaz de romper a ordem opressora a que os indígenas eram submetidos.

Logo, se para Vargas Llosa o "paradoxo" do programa arguediano é um elemento que pode ou resultar em grandes obras de criação, como é o caso de *Yawar Fiesta* e *Los ríos profundos*, ou gerar graves defeitos estruturais no relato, conforme verificou em *Todas las sangres* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, dependendo da forma pela qual é manipulado esteticamente, para Cornejo Polar essa "contradição" constitui-se como fator de fundamental importância para justificar o ideal literário do escritor peruano. Em outro momento, já nos anos 90, ao reler a produção literária de Arguedas desde o eixo semântico da migração, essa "incoerência" será novamente ressemantizada por Cornejo Polar e, em termos sintéticos, passa a ser compreendida como aspecto constituinte tanto do discurso quanto da própria subjetividade, fragmentada, cambiante e fluída, do sujeito migrante, por meio do qual passa a ler a imagem do homem andino transfigurado pela ficção arguediana.

Nota-se, portanto, que os parâmetros de valorização empregados por Cornejo Polar ao examinar a obra de Arguedas baseiam-se na representatividade simbólica do objeto dentro do contexto em que é produzido e recebido, distanciando-se mais uma vez dos instrumentos hermenêuticos empregados por Vargas Llosa em seu discurso crítico. Este último, como apontado no presente trabalho, apresenta uma proposta estético-literária que, nutrida principalmente pelas propostas de Sartre, Camus, Flaubert, Barthes, tende a estabelecer critérios de valores que determinam a qualidade artística do texto literário. Isto pode ser verificado de modo claro na análise que Vargas Llosa faz dos romances *Todas las sangres* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, os quais, não atendendo aos padrões da coerência interna, da

---

[138] "[...] fundar a imagem de uma grande fortaleza cultural" (CORNEJO POLAR, 2000e, p. 187, tradução nossa).

verossimilhança e do princípio "relativizador" – fundamental para o caráter transcendente da literatura –, são tidos como obras menores, importantes apenas por revelarem o posicionamento ideológico do autor que as produziu.

Cornejo Polar, por sua vez, tenta justamente deslegitimar esse tipo de julgamento crítico, pois, parte do pressuposto de que a hierarquização da literatura, sendo sustentada por constructos discursivos arbitrários com vistas à manutenção do poder da cultura hegemônica, termina por promover a elitização da arte, uma vez que subestima o valor de toda obra que foge aos parâmetros previamente reconhecidos por um seleto grupo acadêmico. Além disso, para Cornejo Polar, o princípio de valorização estética baseado na aplicação de preceitos estipulados em um sistema cultural alheio às obras de Arguedas é ineficaz, pois, na maioria das vezes, não oferece o instrumental necessário para elucidar as tensões recorrentes em sua ficção, resultantes das peculiaridades das instâncias em que foram produzidas. Entretanto, como será tratado adiante, essa proposição de Cornejo Polar parece relativa, uma vez que seu próprio método crítico é igualmente elaborado com base em postulações teóricas provenientes de outras culturas, até da europeia.

É, pois, por sondar como os *modos de significação* de determinada cultura são expressos plasticamente em um determinado universo ficcional que Cornejo Polar também observa como a obra de Arguedas supera as fórmulas dualistas do indigenismo clássico, representado, segundo o crítico, pelos romances *Raza de Bronce* (1919), de Alcides Arguedas, *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza e *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría. Nesse sentido, Cornejo Polar prefere adotar a definição "neo-indigenista", cunhada por Tómas Escajadillo (1971) para se referir à narrativa arguediana, uma vez que esta, rompendo com o simplismo dos esquemas dicotômicos daqueles, baseado na oposição "índio explorado x branco explorador", apresenta uma técnica de representação alternativa do mundo andino, por meio da qual busca agregar-lhe novas dimensões capazes de deslocá-lo do âmbito estritamente agrário, para (re)instalá-lo em um espaço que também está sendo moldado pela da globalização e pelo sistema capitalista.

Em outras palavras, para Cornejo Polar, Arguedas observa a dinâmica modernizadora da sociedade andina e a assume no universo referencial e na estrutura de suas obras. A crítica vargasllosiana, por sua vez, opõe-se a este desdobramento das leituras de Cornejo Polar. Como já mencionado anteriormente, para o autor de *La orgía perpetua*, Arguedas ainda que não se intitule como um escritor indigenista, acaba incorporando os principais tópicos da agenda do indigenismo em sua produção literária para assim construir uma literatura que, antes de refletir as circunstâncias do mundo empírico, termina por negá-lo, falsificá-lo.

Destarte, segundo Vargas Llosa, o escritor peruano parece edificar um universo ficcional que reproduz mais o seu estado de ânimo do que a real situação socioeconômica no Peru em meados do século XX.

Enfim, com base nas discussões acima, é plausível verificar que, para Vargas Llosa, a imagem do homem peruano representada por Arguedas aparece retratada pela enunciação de um sujeito individual cindido que, utopicamente, luta para defender suas raízes pré-hispânicas de toda a ameaça simbolizada pela globalização. Em contrapartida, Cornejo Polar entende que a identidade peruana, tal como é expressa pela narrativa arguediana, deve ser lida desde a ótica do sujeito migrante, já que este não apenas internaliza em sua constituição as contradições do mundo em que está inserido, como também deixa transparecer em seu discurso os próprios deslocamentos linguísticos e culturais intrínsecos à sua índole heterogênea, oscilante e não-dialética.

Considerando, pois, as diferentes leituras suscitadas, é possível afirmar que, tal como Stuart Hall (2001, p. 92) se referiu ao livro *Versos satânicos*, de Salman Rushdie (1989), a produção literária de Arguedas, no que diz respeito à sua recepção crítica, igualmente parece ter ficado presa entre as irreconciliáveis forças da Tradição e da Tradução. Ao discorrer acerca dos impactos da globalização sobre a configuração da identidade do sujeito pós-moderno, Hall averigua a existência de dois movimentos contraditórios passíveis de serem observados em meio aos processos de identificações emergentes nas instituições modernas, os quais são descritos nos seguintes termos:

> […] algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de "Tradição", tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou "puras"; e essas, consequentemente gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha) chama de "Tradução". (HALL, 2001, p. 87).

Ora, se as sondagens elaboradas por cada um dos críticos peruanos acerca do romance de Arguedas foram relacionadas com os mecanismos identitários definidos por Hall, é pertinente afirmar, também, que, de um lado, Vargas Llosa parece articular a sua análise da narrativa arguediana ao eixo da Tradição; uma vez que observa uma suposta resistência, por parte do narrador arguediano, em aderir às demandas da modernização. De outro lado, Antonio Cornejo Polar concebe a produção literária de Arguedas como expressão de uma cultura heteróclita, descentralizada e fluída, de modo que os próprios conceitos de "sujeito migrante" e "heterogeneidade não dialética" já pressupõem as ideias envolvidas no processo de tradução cultural que, segundo Hall, tende a descrever:

> [...] aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias "casas" [...]. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. (HALL, 2001, p. 89).

Como se pode notar, o princípio do deslocamento, a ideia da fragmentação e da ausência de "união sintética" entre as distintas histórias, e temporalidades descompassadas que se interconectam, são elementos que permitem vincular a índole do homem andino, tal qual é apreendida pelas leituras de Cornejo Polar, ao processo de tradução[139] cultural, conforme assinalado por Hall.

Situar as figurações do sujeito cultural expresso pela obra arguediana em torno dos movimentos da Tradição e Tradução, auxilia-nos a examinar como Vargas Llosa e Cornejo Polar avaliam a legitimidade do projeto literário empreendido por Arguedas em meio ao mundo globalizado. Por que, para Vargas Llosa, trata-se da representação de uma *utopia arcaica*? Que elementos levam Cornejo Polar a afirmar que o programa arguediano de fato traduziu os conflitos e as negociações de um universo multicultural em constante transformação?

Em termos sintéticos, nota-se que *La utopia arcaica* tem como objetivo apontar as lacunas, as debilidades e as falácias do discurso indigenista, concebido como constructo ideológico que, ao delinear diretrizes para elucidar as circunstâncias socioculturais do Peru, fundam a sua agenda programática a partir de uma concepção "distorcida" da realidade empírica. A obra arguediana, nesse sentido, é lida como a expressão plástica dos princípios propagados pelo indigenismo, entre eles a defesa da coletividade, ao andinismo e ao mundo agrário, em nome da preservação dos costumes da tradição quéchua que, embora em determinados romances adquiram uma função estética suficientemente persuasiva, jamais devem ser tomados como "verdades" capazes de solucionar as problemáticas socioeconômicas do país.

Para Vargas Llosa (1996), a tentativa de se concretizar as utopias indigenistas revelou o caráter ilusório daqueles programas, os quais, quando aplicados à realidade empírica,

---

[139] Conforme destaca Hall (2001, p. 89), a palavra "tradução", segundo observa Salman Rushdie, vem, etimologicamente, do latim, significando "transferir", "transportar entre fronteiras".

ocasionaram catástrofes ainda piores tanto para a sociedade em geral quanto para a população andina, mais especificamente. Desta maneira, no desfecho do ensaio, Vargas Llosa tenta demonstrar como a suposta "hibridização da identidade peruana" – que pressupõe a noção de transformação e, a inevitável perda, da tradição indígena – e o, consequente, surgimento da *cultura chicha*, no âmbito cultural, bem como o reestabelecimento de um regime autoritário representado pelo governo de Fujimori, na esfera político-econômica, representam os grandes prejuízos causados por equívocos ideológicos.

Destarte, segundo Vargas Llosa, os obstáculos que impedem o desenvolvimento do Peru não seriam desencadeados pela injustiça e a desigualdade social, mas sim pelo desprezo à democracia, pelo particularismo e pelo sectarismo. Em outras palavras, o escritor-crítico peruano concebe o fanatismo de cada grupo social ou partido político como cerne gerador dos entraves que impedem o progresso do país. Isso porque as classes dirigentes do Peru, imbuídas por sua cegueira ideológica, são incapazes de refletir sobre a eficiência de suas estratégias e planos governamentais. De acordo com Vargas Llosa (2009b, p. 25), enquanto os romancistas podem ensaiar formas míticas e irracionais, comportarem-se como deicidas e fantasiar o mundo de acordo com seus anseios, os políticos, por sua vez, devem descer das nuvens, compreender a realidade e, assim, desenvolver programas de gestão pública que assentam as bases em um sistema mais democrático e aberto ao diálogo entre os distintos ideários coexistentes no país.

Ao identificar sua teoria do romance de base existencial-estruturalista, com a qual lê os romances arguedianos, aos postulados de pensadores como Popper, Hayek e Berlin, Vargas Llosa amplia a abrangência do signo *utopia arcaica*, o qual é empregado não apenas para aludir ao sentido do projeto literário de Arguedas, mas também ao próprio afã utópico engendrado pelo discurso indigenista, no âmbito sociocultural. É, pois, partindo dessa linha de análise que o autor de *La historia de un deicidio* toma a figura de Arguedas como exemplar paradigmático de um tipo de sujeito fragmentado e desconcertado que, diante de um contexto de intensa transformação socioeconômica, luta para conservar valores culturais autóctones que, inevitavelmente, serão assimilados pela cultura ocidental. Em outros termos, valendo-se do exame do narrador arguediano, o escritor-crítico observa a construção da imagem de um sujeito em "crise", que para defender uma identidade perdida, nega as circunstâncias que o rodeiam, fechando-se em suas fantasias até que a obsessiva dor da frustação o conduza à morte.

Cornejo Polar, por sua vez, adota uma perspectiva teórica amparada pelo marxismo. Esse dado é averiguado, por exemplo, já nos seus estudos das décadas de 70 e 80, quando a influência de José Carlos Mariátegui, em especial a exercida pelos *Siete ensayos de*

interpreación de la realidade peruana, contribui de modo incisivo para a construção dos conceitos de "heterogeneidade" e "totalidade contraditória". Em função do aporte do pensamento mariateguiano, é possível visualizar, nas análises de Cornejo Polar, as "literaturas nacionais" como "espaços conflituosos", compreendidas, então, não apenas como o campo da diferença cultural, mas como a zona de antagonismos e ambiguidades. Desde essa focalização, busca compreender como a obra de Arguedas, produzida na intersecção de dois universos culturais divergentes, logra representar literariamente a própria contradição encerrada na sociedade peruana, e não somente as angústias de um indivíduo temoroso em perder as suas raízes, segundo aponta a leitura de Vargas Llosa.

Como já abordado no primeiro capítulo desse trabalho, Cornejo Polar reivindica uma crítica literária que, ao procurar entender seu objeto de estudo com base em suas idiossincrasias, cumpriria também uma importante função ideológica, com o intuito de "descolonizar" o pensamento latino-americano. Verifica-se, portanto, que enquanto Vargas Llosa apresenta uma inclinação para as ideias liberais, focada na libertação do indivíduo das armadilhas ideológicas que lhe conduzem a uma cegueira de fundo irracional, Cornejo Polar deixa transparecer, por outro lado, a sua adesão aos postulados marxistas, na medida em que se encarrega de escrever uma crítica comprometida com a libertação dos povos historicamente oprimidos e marginalizados pelas potências imperialistas.

Este compromisso político, embora adquira um novo viés hermenêutico, ainda pode ser constatado nos seus estudos da década de 90, período em que empreende a reformulação das categorias de "heterogeneidade" e "totalidade contraditória" sob a luz dos princípios difundidos pelos Estudos Culturais e das teorias Pós-Colonialistas (SCHMIDT-WELLE, 2002). Assim, observa-se que o discurso crítico de Cornejo Polar passa a questionar e a deslegitimar a concepção "monolítica de sujeito", intrinsecamente homogêneo, coerente e sem fissuras, a qual é consolidada historicamente no Peru, e nos demais países latino-americanos, por um projeto romântico com vistas à construção de identidade nacional suficientemente integrada para ser reconhecida como nação independente.

Neste sentido, em meio às revisões que realiza da narrativa arguediana, Cornejo Polar observa os elementos que lhe permitem edificar o conceito de "sujeito heterogêneo" e, posteriormente, "sujeito migrante" e "heterogeneidade não dialética", aplicados desde então como instrumentos para se compreender a índole do sujeito andino, no caso da leitura das obras de Arguedas, internamente flexível, instável, heteróclito e emissor de um discurso igualmente oscilante, descentralizado e fragmentado. Trata-se, pois, de um sujeito que se nega a harmonizar as diferentes "consciências culturais" encerradas em sua constituição.

Vale ainda destacar que, Cornejo Polar constrói o conceito de sujeito heterogêneo baseado na concepção de identidade como um espaço aberto, no qual se opera o constante e complexo cruzamento de experiências culturais antagônicas, até mesmo de distintas temporalidades, que resistem a uma síntese conciliadora, sendo, portanto, indomáveis aos recursos de subjetivação homogeneizantes. Desta maneira, é pertinente ressaltar o pretenso caráter de resistência da crítica de Cornejo Polar, o qual, firme em seu comprometimento ideológico, busca agora reescrever, com base no poder representativo da obra de Arguedas, a identidade do próprio homem andino, reconhecendo-o tão "heteróclito", "instável" e "oscilante", como é a sociedade peruana em que está inserido.

Da tradição à tradução cultural, transita a imagem que o autor de *Los ríos profundos* construiu do sujeito peruano. A divergência das leituras críticas, nesse caso, expressa a ambiguidade inerente a um projeto estético que, desde o entre-lugar da literatura latino-americana, ambiciona produzir uma obra literária capaz de anular a distância entre o mundo ocidental e a cultura andina, integrando-os como elementos constituintes da identidade peruana, caracterizada por sua natureza heterogênea e contraditória. O desafio lançado aos críticos para decifrarem os sentidos enunciados pela linguagem arguediana parece ter sido assumido com rigor tanto por Cornejo Polar quanto por Vargas Llosa. Cada qual, de acordo com seu método, se empenhou em elucidar o significado da obra de Arguedas, buscando com ele, atingir determinados propósitos que não se deve perder de vista.

Destarte, é relevante lembrar que Cornejo Polar objetiva formular um pensamento crítico, cuja base epistemológica, obtenha legitimidade científica. As interpretações da narrativa arguediana integram um programa mais abrangente perseguido pelo autor de *Escribir en el aire*, o qual se propõe a revisar e a reescrever a própria história da literatura peruana, partindo das especificidades de seus sistemas de produção literária. Como já apontado, é das leituras que realiza dos romances arguedianos que Cornejo Polar chega à elaboração dos conceitos de heterogeneidade, totalidade contraditória, sujeito migrante e heterogeneidade não-dialética, por meio dos quais relê a identidade cultural do Peru e da América Latina.

Dessa forma, pretende ressemantizar a questão identitária peruana sobre a base da pluralidade, demolindo, assim, o arbitrário projeto homogenizador e universalizante proposto por uma tradição crítica vigente no Peru desde o fim do século XIX. Então, é evidente o esforço de Cornejo Polar em criar estratégias de leituras alternativas que tentem dar conta de uma escrita fragmentada que, carregada de diferentes registros linguísticos, torna-se capaz de traduzir os conflitos e as negociações de um universo multicultural em constante transformação.

Já, Vargas Llosa, por sua vez, apresenta seu estudo sobre a produção literária de Arguedas orientando-se por outros desígnios. Conforme foi enfatizado, Vargas Llosa visa

construir uma crítica de combate ao obscurantismo academicista e, que, portanto, não almeja ao cientificismo. Seus propósitos são o de promover a atualização dos significados encerrados na obra arguediana, na medida em que, desde uma perspectiva existencial-estruturalista, pretende reiterar a sua concepção de literatura como espaço de liberdade, soberania individual e de transcendência.

Paralelamente às interpretações literárias, Vargas Llosa busca também cumprir o seu papel enquanto intelectual, isto é, o de mediador entre os leitores e a problemática sociocultural de sua época. Assim, em *La utopia arcaica*, além de expor suas teses crítico-literárias, Vargas Llosa também toma a obra de Arguedas como paradigma para a defesa de suas ideias sobre cultura, política e sociedade. Partindo da articulação do eixo da "literatura como mentira" e da "poética dos demônios interiores", cria a expressão *utopia arcaica*, com a finalidade de alertar sobre os perigos de se aceitar as "mentiras ficcionais" como verdades passíveis de serem concretizadas na vida real. Daí toda a sua argumentação contra a falácia dos discursos ideológicos.

Com o fim de transmitir sua mensagem de forma clara, mas ao mesmo tempo envolvente, Vargas Llosa opta por utilizar uma linguagem eloquente, permeada de metáforas e outros recursos estilísticos que, de certa forma, tendem a seduzir o leitor. Entretanto, se considerou-se a sua aversão ao dogmatismo e a qualquer tipo de imposição autoritária, também é pertinente advertir que a retórica empregada por Vargas Llosa em seus ensaios, caracterizada pela recorrência de imagens figuradas e pelos jogos de palavras, sintetiza a intenção do escritor-crítico de propor abertamente suas ideias, estimulando diálogos e, também, polêmicas. Conforme destacado anteriormente, os procedimentos estilísticos empregados por Vargas Llosa em seu discurso crítico contribuem para ampliar o nível da ambiguidade de seu texto, configurando-se como uma maneira menos impositiva de expor as suas opiniões sobre literatura e os demais aspectos da vida humana.

Apesar das especificidades ideológicas e interpretativas da crítica de Cornejo Polar e Vargas Llosa, não se pode concebê-las como discursos antagônicos. Segundo enfatiza Barthes (1999b, p. 160), o maior pecado não é a ideologia encerrada no exercício crítico, mas o silêncio com o qual ela é recoberta. Para o teórico francês, a escolha do posicionamento ideológico não constitui o ser da crítica, ou seja, a sua validade. Essa, antes de ser uma mera tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, deve ser entendida como uma atividade, isto é, "uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva daquele que os realiza e os assume" (BARTHES, 1999b, p. 160). Tarefa formal, no sentido lógico (BARTHES, 1999b, p. 162), mas que não renuncia à busca da verdade e da moral, como defende Todorov (1991, p. 152), o ofício da crítica é inevitavelmente ideológico.

Norteando-se pelos postulados de Barthes e Todorov, parte-se do pressuposto de que a escolha da linguagem empregada na edificação do discurso crítico em si é portadora de elementos que revelam a visão de mundo de quem o enuncia. Nesses termos, além de ser o exercício de conhecimento do outro, a crítica é também "o co-nascimento" de si mesma ao mundo (BARTHES, 1999b, p. 160). Em torno dessas razões, quando se aborda os estudos críticos de Cornejo Polar e Vargas Llosa, sobre Arguedas ou qualquer outro escritor, é importante que sejam examinados com base nos horizontes traçados pelas circunstâncias socioculturais e históricas em que ambos foram elaborados. É, portanto, baseado no contexto de produção, que, finalmente podem ser encontrados os aspectos capazes de desvelar as correspondências entre duas leituras críticas aparentemente divergentes. No tópico a seguir, tratar-se-á de evidenciar esses implícitos pontos de contato entre a produção intelectual de Cornejo Polar e Vargas Llosa, assinalando a complementaridade de ambos os pensamentos.

3.2 Rumo às Convergências: o local do (des)encontro entre as leituras críticas de Cornejo Polar e Vargas Llosa

Para ilustrar as circunstâncias socioculturais e históricas da América Latina, mais especificamente do Peru, em que Cornejo Polar e Vargas Llosa constroem seus discursos críticos, convém citar o fragmento do romance vargasllosiano *La tía Julia y el escribidor*, de 1977, no qual o narrador autobiográfico relata a sua "surpresa" ao se deparar com as transformações ocasionadas em Lima durante os dez anos em que esteve ausente do país:

> *Al salir de la Biblioteca Nacional a eso de mediodía, bajaba a pie por la avenida Albancay, que comenzaba a convertirse en un enorme mercado de vendedores ambulantes. En sus veredas, una apretada muchedumbre de hombres y mujeres, muchos de ellos con ponchos y polleras serranas, vendía, sobre mantas extendidas en el suelo, sobre periódicos o en quioscos improvisados con cajas, latas y toldos, todas las baratijas imaginables, desde alfileres y horquillas hasta vestidos y ternos, y por supuesto, toda clase de comidas preparadas en el sitio, en pequeños braseros. Era uno de los lugares de Lima que más había cambiado, esa avenida Albancay, ahora atestada y andina en la que no era raro, entre el fortísimo olor de fritura y condimentos, oír hablar quechua*[140]. (VARGAS LLOSA, 1977, p. 432).

[140] "Ao sair da Biblioteca Nacional por volta do meio dia, descia a pé a avenida Abancay, que começava a se converter em um enorme mercado de vendedores ambulantes. Em suas ruas, uma apertada multidão de homens e mulheres, muitos deles com ponchos e saias serranas, vendia, sobre mantas estendidas no solo, sobre jornais ou em bancas improvisadas com caixas, latas e lonas, todas as miudezas inimagináveis, desde alfinetes e grampos até vestidos e ternos, e claro, todo o tipo de comida preparada no local, em pequenos fogões. Era um dos lugares de Lima que mais tinha mudado, essa avenida Abancay, agora superlotada e andina na qual não era estranho, entre o fortíssimo cheiro de fritura e condimentos, ouvir-se falar quéchua" (VARGAS LLOSA, 1977, p. 432, tradução nossa).

Imagem emblemática, nela pode-se observar a coexistência de duas instâncias culturais distintas, a hispânica e a andina, compartilhando um mesmo espaço: a avenida Albancay, na capital peruana. A "descida" aluvial dessa multidão da serra para a costa, promove profundos deslocamentos na paisagem limenha, a qual é descrita com assombro por um narrador, cuja linguagem, composta por adjetivos ("*enorme*"; "*apretada*"; "*atestado*"; "*fortíssimo*"), substantivos coletivos ("*muchedumbre*"), enumeração de elementos ("*cajas, latas y toldos*"; "*alfileres y horquillas hasta vestidos y ternos*") e expressões genéricas ("*todas las baratijas imaginables*"; "*toda clase de comidas*"), entre outros recursos linguísticos que remetem à ideia de abundância e excesso, parece transcontextualizar parodicamente (HUTCHEON, 1985) a própria retórica do discurso da "maravilha" encerrada nas crônicas da conquista, segundo as proposições de Heloisa Costa Milton (1992).

Metáfora da invasão do continente, do "encontro" entre dois mundos e, ainda, do próprio olhar do "descobridor", a passagem acima citada, ao mesmo tempo que resgata aspectos remotos da história da cultura latino-americana, atualiza também, em função desse passado, o sentido das conjecturas socioculturais deflagradas pelo fenômeno da migração, intensificado a partir de meados do século XX. Um possível retrato da integração, não isenta de conflitos, entre as culturas secularmente isoladas por "muros opressores" a que se referiu Arguedas (2005, p. 99), a cena descrita suscita diferentes interpretações entre os críticos abordados nesse trabalho.

Para Cornejo Polar (2000h, p. 300), o episódio é relatado por uma voz narrativa que busca enfatizar o contraste existente entre a biblioteca, o santuário sagrado do saber oficial, a qual compete ordenar e hierarquizar a urbe que a rodeia, e a indomável desordem plebeia das ruas que é vista, explícita e reiteradamente, como andina. Assinala ainda outras oposições passíveis de serem depreendidas, a saber, "o silêncio das salas de leitura" e a "escrupulosa organização dos índices e dos catálogos" perante o "ruído e ao caos da rua-mercado"; "a escrita/castelhano" diante da "oralidade/quéchua". A cultura letrada apresenta-se agressivamente invadida pela cultura oral, a ponto de converter tanto o intelectual quanto a biblioteca em entes "estranhos" dentro de uma realidade que os excede e os descentraliza. Entretanto, é desse episódio narrativo que Cornejo Polar (2000h, p. 301) nota a emergência do sujeito migrante, aquele que, sem renegar os seus costumes tradicionais, é também capaz de atuar de acordo com os vigorosos e inéditos condicionamentos que a cidade lhe impõe, tornando-se, assim, o protótipo da identidade do homem peruano da era contemporânea.

Vargas Llosa (1996, p. 327-328), por sua vez, igualmente buscou expressar por meio desse trecho o seu próprio questionamento sobre o futuro da identidade peruana. Dezenove

anos mais tarde, na conclusão de *La utopia arcaica*, tece implicitamente sugestões a essa imagem de *La tía Julia y el escribidor*, no momento em que alude ao fluxo migratório operado no Peru, sobretudo, o motivado pelo fracasso da reforma agrária engendrada pelo governo ditatorial do general Velasco Alvarado, em 1969, como um dos fatores que contribui para o aceleramento do inevitável processo de "aculturação" da população andina e o subsequente surgimento da *cultura chicha*, "um estranho híbrido" que, além de comunicar-se por meio de um "rudimentar espanhol ou gíria acrioulada", também se destaca por uns gostos, uma sensibilidade, uma idiossincrasia e até valores estéticos virtualmente novos.

Por outro lado, o poder de adaptação inerente à noção de sujeito migrante, tal como pontuada por Cornejo Polar, é também percebido por Vargas Llosa o qual até procura investigar como os mecanismos de sobrevivência desenvolvidos pelos migrantes chegam a influenciar as mudanças do próprio regime político e econômico do Peru. Logo, o signo do "mercado", evocado pelo narrador, representa o surgimento dos comércios informais que, à medida que se expandem, paulatinamente conduzem à instauração do capitalismo popular e do mercado livre na cidade de Lima, o que contribui para uma contínua "informalização" sociopolítica e econômica do país.

Destarte, Cornejo Polar e Vargas Llosa confirmam, em seus discursos, que as transformações operadas pela dinâmica da modernização ocorridas no Peru, sobretudo aquelas engendradas pelo fenômeno migratório, interno e externo, empreenderam o redimensionamento das fronteiras que distinguiam os universos culturais antagônicos existentes no território peruano, ou seja, o hispânico e o indígena, promovendo assim a própria reconfiguração identitária da cultura peruana.

Com base nas ideias de Stuart Hall (2001, p. 9), é plausível considerar que as mudanças socioculturais impulsionadas pela migração, evidentemente somadas a eventos internacionais de repercussão global, como, por exemplo, os impactos causados pela Revolução Cubana e o caso Padilha, a instituição de governos ditatoriais em várias nações latino-americanas, as guerras europeias, entre outros acontecimentos, geram o deslocamento das paisagens de classe, gênero, etnia e nacionalidade, fragmentando processos centrais de significação das sociedades modernas. Logo, trata-se de uma mobilidade que, além de impor reajustes no plano social, econômico e político, desestabiliza o próprio conceito de identidade cultural, não apenas do país, mas do próprio "homem peruano". Em torno dessas conjunturas, é pertinente mencionar a incógnita suscitada por Vargas Llosa (1996, p. 335), já na década de 90, mediante a qual questiona quem seriam os peruanos do final do século XX.

O questionamento do autor de *La utopia arcaica* parece configurar-se, portanto, como o substrato da "crise" que a modernização do Peru instaura também no campo das ciências sociais e das ciências humanas, sobretudo no tocante à teoria e à crítica literárias, a partir dos anos 60 (PORTUGAL, 2011, p. 47). Como ressaltado anteriormente, os impasses levantados pelas novas circunstâncias socioculturais e político-econômicas peruanas, e latino-americanas, conduzem as diferentes linhas do conhecimento a revisarem e a redefinirem seus estatutos epistemológico e teórico, com o fim de conferir legitimidade às suas práxis discursivas (MARTÍNEZ, 1995, p. 660), de modo que é possível verificar que a modernização das sociedades latino-americanas interferiu diretamente na esfera do pensamento intelectual do continente.

Com base nessa exposição, é possível assinalar o primeiro ponto de encontro entre o discurso crítico de Cornejo Polar e o de Vargas Llosa. Ambos iniciam as suas leituras sobre Arguedas no instante em que a crítica literária latino-americana atravessava por período de transição e ruptura com os modelos teóricos de vieses estruturalistas e formalistas impostos desde a Europa e dos Estados Unidos. Logo, dos anos 60 aos 80, é possível divisar na América Latina o fomento de um projeto coletivo, impulsionado, no entanto, por iniciativas e propostas pessoais, de fundar uma crítica específica, mais autorizada à elucidação da literatura e da cultura dos países latino-americanos. De um lado, Cornejo Polar, ao debater sobre a conjuntura que afeta o panorama crítico, ressalta:

> *Desde que la crítica literaria problematizó su propio quehacer, descubriendo que no podía seguir realizándose sin una previa autorreflexión, epistemológica en último término, una aguda sensación de desconcierto, de frustración a veces, acompaña el ejercicio de sus variadas modalidades. Si este rastreo interior va al fondo de las cosas y hurga en el sustrato último de la crisis que inocultablemente afecta a nuestra disciplina, queda muy pronto que lo que está en juego es el estatuto científico del discurso crítico, o si se quiere, la validez del conocimiento que propone y, en definitiva, la legitimidad de su existencia misma*. [141] (CORNEJO POLAR, 1982, p. 9).

Nota-se, então, já na década de 70, a exigência por parte de um grupo de estudiosos, no qual Cornejo Polar se insere, de dar uma resposta às demandas metodológicas e epistemológicas que acompanham a transformação da crítica literária em uma disciplina

[141] "Desde que a crítica literária problematizou sua própria tarefa, descobrindo que não podia continuar realizando-se sem uma prévia autorreflexão, epistemológica em última instância, uma aguda sensação de desconcerto, às vezes de frustração, acompanha o exercício de suas várias modalidades. Se esse rastrear interior for ao fundo das coisas e revolver o substrato último da crise que inocultavelmente afeta nossa disciplina, fica claro, de imediato, que o que está em jogo é o estatuto científico do discurso crítico, ou, se preferirmos, a validade do conhecimento que propõe, e definitivamente, a legitimidade de sua própria existência" (CORNEJO POLAR, 2000f, p. 15).

universitária, dotada de legitimidade científica. Conforme pontua Schmidt-Welle (2002, p. 6), Cornejo Polar se une a um segmento de intelectuais preocupados em dar conta de um tipo de literatura que exigia de si mesma um estatuto conceitual alternativo. Tratava-se de um projeto endereçado a fundar uma crítica e uma teoria literária "latino-americana", com o fim de analisar de modo mais contundente as idiossincrasias dos processos literários do continente e, também, para impor-se como resistência às tendências hegemônicas da crítica metropolitana. O programa se propôs ainda, com base em suas investigações, a formular uma nova história literária e cultural da América Latina, com base em métodos e conceitos teóricos mais "aptos" para explicar as peculiaridades das conjunturas históricas da região.

Além de Cornejo Polar, nomes como Antonio Cândido, Roberto Fernández Retamar, Alejandro Losada, Nelson Osorio, Ana Pizarro, Ángel Rama, entre outros, associam-se a essa linha de investigação. Ainda que não formassem um grupo unificado, visto que cada qual elaborou suas teses com base em diferentes enfoques metodológicos, compartilhando apenas o interesse pela situação crítica na América Latina e o afã de torná-la independente do pensamento crítico imanentista, até então predominante no continente, alguns dos textos paradigmáticos destes intelectuais apareceram publicados na *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, fundada por Cornejo Polar em 1973, com o intuito de divulgar para os meios acadêmicos os pressupostos do novo programa crítico.

Situando-se fora desse círculo de estudiosos, Vargas Llosa, na sua dupla atuação enquanto romancista e intelectual, empenha-se em uma atividade crítica que visa iluminar as produções literárias latino-americanas desde um enfoque diferenciado, porém sem almejar ao academicismo. O exercício crítico desempenhado por Vargas Llosa responde à demanda estabelecida pelo fenômeno do *boom* ao artista que, além de profissionalizar-se, enquadrando-se às leis do mercado editorial, também deveria superar a condição de mero escritor "criador", para assumir uma participação ativa na sociedade em que estava inserido, cumprindo, portanto, o papel de mediador entre o seu público e a problemática global de sua época, bem como foi sublinhado por Rama (1984, p. 105). Ao lado de Vargas Llosa, escritores-críticos como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Júlio Cortázar, Lezama Lima, José Emilio Pacheco, Davi Viñas, entre outros, aplicaram-se à atividade crítica, ora interpretando sua própria obra ou a dos colegas daquela geração, ora examinando os problemas culturais do presente, até refletindo historicamente sobre eles.

Apesar de pertencerem a setores críticos distintos, é possível averiguar um ponto em comum entre a base da metodologia de Cornejo Polar e a de Vargas Llosa: os dois autores criam um instrumental hermenêutico que não dissocia a literatura da realidade concreta (sociocultural,

política, histórica) que a envolve. A propósito de Cornejo Polar, a relação entre o texto literário e as circunstâncias implicadas no seu processo de produção constitui o fundamento das categorias de análise que formula baseado nas leituras da narrativa de Arguedas. Como indicou Bueno Chávez (2004, p. 83), ao conceber a literatura não apenas como um fenômeno estético, mas também como um fato social, o autor de *Escribir en el aire* desenvolve seus exames orientando-se por um modelo crítico analítico-explicativo-referencial[142], por meio do qual tenta dar conta não apenas dos componentes estruturais de um texto, mas procura sempre compreendê-lo em razão das conjunturas externas que o circunscrevem, sem perder de vista a condição heterogênea da organização sociocultural do Peru.

No modelo teórico-crítico de Vargas Llosa, a conexão entre a obra literária e a "realidade" empírica que a circunscreve é ressaltada a partir do seu próprio conceito de romance como entidade autônoma. Ainda que lhe caiba negar e distorcer o mundo exterior a que se refere, a ficção sempre está "envenenada de humanidade" (VARGAS LLOSA, 2003, p. 57) e, por isso, concede ao leitor a ilusão de experimentar vidas paralelas. Para Vargas Llosa, a literatura, "discreta hecatombe", funda suas raízes na experiência humana, da qual se nutre e a qual alimenta. Como já enfatizado anteriormente, é por isso que o Vargas Llosa não admite uma atividade crítica que desvincule o relato fictício do contexto em que é produzido e no qual circula.

Enquanto Cornejo Polar parte de argumentos pragmáticos, baseado na observação dos dados empíricos, e, Vargas Llosa, ampara o seu discurso em justificativas de ordem humanistas, ambos os críticos peruanos, cada qual a sua maneira, advogam a favor de uma proposta teórico-crítica baseada na articulação entre a literatura e as circunstâncias socioculturais e históricas em que aquela está inscrita. Consequentemente, partindo desse pressuposto, tanto Cornejo Polar quanto Vargas Llosa terminam por assinalar a sua oposição aos princípios críticos preconizados por vertentes imanentistas ou pós-estruturalistas que, por defender a autonomia radical da obra literária, ignoram qualquer elemento (psicológico, cultural, social, autobiográfico, etc.) que exceda os limites objetivos do texto fictício, desconsiderando, assim, o sentido e a funcionalidade social no meio em que esse circula.

Entretanto, a recusa pelo discurso crítico hegemônico é explicada por cada um dos críticos peruanos desde perspectivas distintas. Para Cornejo Polar, a adoção de instrumentos de análise desenvolvidos em um ambiente cultural alheio à América Latina é ineficaz para dar conta das especificidades de uma literatura produzida numa "zona de ambiguidades e conflitos" como é o Peru. Em *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Cornejo

[142] Ver nota 23 do capítulo 1.

Polar chama a atenção para a displicência com que alguns críticos latino-americanos, entre eles cita Córtazar (1969), Rodríguez Monegal (1969) e Harss (1966), tratavam a obra de Arguedas, aproximando-as equivocadamente ao veio do romance regionalista ou ao indigenismo, gêneros que, a partir da década de 60, passam a ser mal vistos no meio acadêmico. Incapazes de sondar os sentidos da linguagem arguediana, Cornejo Polar reclama a necessidade da revisão dos critérios de interpretação literária e, em seguida, reivindica a urgência de se criar novos conceitos capazes de elucidar as contradições do romance de Arguedas.

Vargas Llosa, por sua vez, posiciona-se contra algumas tendências formalistas ou pós-estruturalistas, por julgá-las frívolas e obscuras. Antes de enfatizar o aspecto transcendental e humano inerente à literatura, essas abordagens estritamente "tecnicistas", destituem a ficção de todo o seu conteúdo ético, cultural, psicológico e histórico. No artigo já citado no segundo capítulo desse trabalho, intitulado *Postmodernismo y frivolidad*, de 1994, Vargas Llosa tece considerações sobre o desconstrucionismo de Derrida e o estruturalismo de Foucault, acusando-os de terem dissociado a literatura da realidade, a tal ponto de confiná-la em um mundo autônomo de textos que, permanecendo em constante diálogo entre si, jamais se relacionariam com a experiência humana. Para o escritor-crítico peruano (VARGAS LLOSA, 2001, p. 32), o academicismo dessas vertentes críticas congelava, tornava superficial e convertia em abstração a trágica e revulsiva humanidade contida naquelas obras de imaginação, privando-as de sua poderosa força vital, de sua capacidade para revolucionar a vida do leitor.

Embora reneguem determinados princípios da crítica vigente no período em que desenvolvem a sua trajetória enquanto intelectuais, é importante assinalar que nem Vargas Llosa nem Cornejo Polar rejeitam-na por completo. Na explanação apresentada anteriormente, reiterou-se que, tanto Cornejo Polar, no intuito de formular uma base epistemológica com consistência científica, quanto Vargas Llosa, em seu afã de comunicar suas ideias à sociedade, edificam um modelo teórico-crítico pautado no repertório de suas experiências enquanto leitores, com base nas quais buscam aproveitar os aportes oferecidos seja pelo imanentismo, ou pelo pós-estruturalismo, que lhes pareçam mais pertinentes para retificar as suas proposições literárias.

Ao considerar a literatura como "*forma específica de la producción social*"[143] (CORNEJO POLAR, 1982, p. 31), ou ainda, como forma sociocultural de produtividade simbólica, Cornejo Polar elabora seu discurso crítico com base nas contribuições de Roman

[143] "[…] forma específica da produção social" (CORNEJO POLAR, 1982, p. 31, tradução nossa).

Jakobson (1977) sobre as funções da linguagem e na ideologia marxista de José Carlos Mariátegui (2007), como foi ressaltado. Contudo, Cavallari (2002, p. 59) observa que o aparato teórico de Cornejo Polar se nutre ainda dos princípios linguísticos de Volosinov (1992), da semiótica do texto artístico e da cultura de Yuri Lotman (1982) e da Escola de Tartu, do estruturalismo genético de Lucien Goldmann (1968), e, com certo distanciamento, da semanálise de Julia Kristeva (1974). Nos anos 90, nota-se também o diálogo que os conceitos forjados por Cornejo Polar estabelecem com os Estudos Culturais e as teorias do Pós-colonialismo, principalmente em relação às propostas de Walter Mignolo (1995; 1996) e Spivak (2010). Além disso, vale destacar que as próprias noções de polifonia e dialogismo de Bakhtin (1981; 1987), embora sejam redimensionadas, são subjacentes à formulação das categorias de sujeito migrante e à heterogeneidade não dialética de Cornejo Polar, segundo demonstrou Schmidt-Welle (2002, p. 235).

Esses dados, à medida que permitem situar o instrumental hermenêutico do autor de *Escribir en el aire* dentro do cenário da crítica literária, demonstram o aspecto relativo de seu discurso, pois, ainda que elabore seus conceitos valendo-se das leituras das obras de autores peruanos, aqueles, evidentemente, não podem ser construídos desde um "vazio" teórico, mas sim com base nos conhecimentos prévios adquiridos por Cornejo Polar. Nesse sentido, é pertinente afirmar que, ao erigir sua metodologia de análise, o crítico peruano reelabora os princípios postulados pela crítica hegemônica que lhe pareçam mais funcionais, procurando-os adequá-los da melhor maneira em sua linha de raciocínio para assim atender às demandas impostas por seu *corpus* de estudo. Daí a constatação de Barthes de que a atividade crítica é "essencialmente formal" e sua validez, portanto, depende da coerência interna do sistema de signos que a compõe (BARTHES, 1999b, p. 161).

Vargas Llosa, por sua vez, procede de forma semelhante a Cornejo Polar, quando edifica o seu modelo teórico-crítico, por meio do qual pretende fundamentar a sua concepção de literatura entendida como espaço da liberdade de expressão, da soberania individual e da transcendência. Averiguou-se, em suma, que Vargas Llosa formula sua teoria baseado na conciliação de propostas antitéticas, tais como o existencialismo de Sartre, de Camus e os métodos artísticos de Flaubert, o estruturalismo de Barthes, somados ainda a outras contribuições advindas dos romances de cavalaria, Vítor Hugo, Faulkner, entre outros escritores, com a finalidade de arquitetar uma crítica totalizadora, capaz de elucidar os aspectos formais, as técnicas romanescas, as ideias implícitas no universo narrativo, bem como o contexto histórico e social da obra examinada.

É interessante destacar que os discursos críticos de Cornejo Polar e Vargas Llosa, apesar de serem sustentados por aparatos metodológicos distintos, conferem uma atenção especial a um dos principais elementos do processo literário, isto é, a técnica pela qual a linguagem narrativa é tecida. Em Vargas Llosa, a importância dirigida ao aspecto formal da obra literária já foi amplamente discutida. Dele depende a coerência interna do romance e o seu consequente poder de persuasão, fundamental para que a obra literária transcenda as "amarras" ideológicas envolvidas no seu contexto de produção, exercendo assim o seu compromisso ético e moral, uma vez que poderá contribuir para o despertar da consciência do leitor que, por sua vez, será incitado a olhar mais criticamente para o seu entorno.

Desde a perspectiva existencial-estruturalista do modelo teórico de Vargas Llosa, o valor artístico de um relato ficcional está vinculado, portanto, à capacidade que esse apresenta de plasmar esteticamente os substratos extraídos da realidade empírica, sem convertê-lo em um folheto propaganda, ou seja, um mero panfleto de divulgação de dogmas ou de crenças particulares do romancista. Quando a militância do autor suplanta seu poder de criação, a magia de sua narrativa é comprometida e, como consequência, a qualidade de seu trabalho também. As leituras que Vargas Llosa realiza de *Todas las sangres* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo* ilustram claramente esse posicionamento crítico.

Para Cornejo Polar, por outro lado, a técnica empregada na construção da linguagem literária é igualmente essencial para o efeito de verossimilhança do universo ficcional. Destarte, ao formular o conceito de "heterogeneidade" com o fim de aplicá-lo na elucidação das contradições inerentes aos textos produzidos na intersecção resultante do cruzamento de duas culturas antagônicas, Cornejo Polar (2000f, p. 17) não objetiva constatar o grau de fidelidade da representação verbal no que diz respeito a seus referentes da realidade, já que esse seria o papel a ser desempenhado pelas ciências sociais e não pela literatura, mas, ao contrário, visa iluminar a índole, a filiação e o significado de determinada "imagem" do mundo exterior que o romance retrata, mesmo à margem da intencionalidade de seu autor. Trata-se de uma proposição que enfatiza a relevância da forma para a autonomia da obra, a qual pode expressar sentidos que excedem os propósitos de quem a elabora.

Nesse ponto, a função atribuída à categoria de heterogeneidade revela um ponto da proposta estético-literária de Cornejo Polar que se aproxima da noção do "princípio relativizador" tal como é designada por Vargas Llosa, em *La orgia perpétua*, para se referir ao componente estrutural da narrativa, cuja finalidade é substituir as concepções de mundo do escritor por um posicionamento moral, político ou filosófico gerado pela própria ficção, podendo assim discrepar da própria ideologia consciente do seu criador. No âmbito dessas

considerações, ainda a respeito da importância do coeficiente estético para a veracidade do universo fictício, é plausível associar a ideia da "literatura como mentira" de Vargas Llosa à concepção de Cornejo Polar sobre o romance indigenista.

Seguindo as declarações de Mariátegui acerca da diferença entre a literatura indígena e o indigenismo, Cornejo Polar adere à ideia de que "*la literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima*" [144] (MARIÁTEGUI, 2007. p. 283), uma vez que se trata de narrativas redigidas por autores de filiação *criolla* que, assumindo os interesses da cultura indígena, empenham-se para representar plasticamente as reivindicações demandadas por um referente que lhes é alheio. Desta maneira, os recursos estilísticos empregados pelos escritores indigenistas são, segundo Cornejo Polar, de extrema relevância para a expressão verossímil do mundo retratado.

Logo, de acordo com a leitura crítica de Cornejo Polar (2000d, p. 174), as produções do indigenismo, limitadas pela inevitável exterioridade da perspectiva do autor que as constrói, não deixam de ser reconhecidas como "invenções" que estilizam, ou distorcem, o mundo empírico a que fazem referência, valendo-se do emprego de convenções artísticas ocidentalizadas. Nesse sentido, é possível afirmar que os relatos do indigenismo, apesar do pretenso "realismo", configuram-se como "mentiras" literárias que buscam refletir as "verdades" sobre o caráter desmembrado e bipartido da cultura e da sociedade peruana.

Dentro da abordagem de Cornejo Polar, a autenticidade do romance indigenista não consiste na representação fidedigna do mundo andino, porém, é derivada da assimilação, por parte do criador não-índio, de certos substratos formais oriundos do seu próprio referente, fato que implica a utilização de um "sutil" processo artístico que, por vezes, pode romper com as normas estéticas do relato realista. Em torno dessas colocações, Cornejo Polar assinala a eficácia do estilo de Arguedas que, graças à sua constante "luta com a linguagem", conseguiu edificar, tomando por base um "idioma inventado", uma obra coerente e persuasiva capaz de superar os paradoxos inerentes à própria literatura indigenista.

Ao comparar os romances arguedianos com os de outros escritores, entre eles *Pueblo enfermo* e *Raza de Bronce*, de Alcides Arguedas, e *Huasipungo*, de Jorge Icaza, Cornejo Polar (2000d, p. 174) reconhece como esses últimos não apresentam uma forma tão bem articulada quanto a empregada na composição de *Yawar fiesta*, por exemplo, fato que coloca em evidência o artificialismo resultante das produções que concebem o indigenismo como

---

[144] "[...] a literatura indigenista não pode nos oferecer uma versão rigorosamente verista do índio. Necessita idealizá-lo e estilizá-lo. Tampouco pode nos oferecer sua própria alma" (MARIÁTEGUI, 2007, p. 283, tradução nossa).

literatura meramente mimética. Em outros termos, as técnicas de representação das obras do autor boliviano e equatoriano, não plasmam de modo contundente, no plano ficcional, as contradições inerentes da realidade a que se referem.

Antes disso, representam uma imagem simplista da complexa configuração sociocultural andina, transmitindo assim uma mensagem ambígua e pouco convincente acerca da relevância da tradição indígena como elemento distintivo da identidade nacional peruana. Arguedas, ao contrário, ao criar uma linguagem fictícia baseada em uma matriz sintática quéchua que logo se realiza lexicamente em castelhano, consegue atingir um elevado nível de autenticidade, de modo que alcança expressar tanto a índole "real" do mundo andino, quanto é capaz de desvelar a raiz de um conflito maior, isto é, a desagregada constituição sociocultural do Peru. Ora, resguardando as diferenças de perspectivas de cada discurso, a leitura de Cornejo Polar, embora enuncie por outras palavras, parece compartilhar da ideia de Vargas Llosa de que, em literatura, os conceitos de "verdade" e "mentira" são exclusivamente estéticos.

Aliás, é interessante notar como a apreciação de Cornejo Polar sobre a obra de Arguedas, elaborada nos anos 70 e 80, tende a dialogar, em alguns aspectos, com o sentido conferido por Vargas Llosa à narrativa arguediana até os anos 60. Em *José María Arguedas descubre al indio auténtico*, de 1964, Vargas Llosa exalta a figura de Arguedas como o grande criador, capaz de reinventar a realidade andina por meio de uma linguagem literária que, esteticamente lograda, configura-se como um "testemunho definitivo" do universo indígena, sem, contudo, sucumbir às amarras ideológicas de seu tempo, tais como as apregoadas pelo hispanismo e o seu projeto de "nação", de um lado, e a militância socialista dos indigenistas, de outro.

Ainda que Cornejo Polar (2000d, p. 170) não considere como "defeito" os paradoxos do indigenismo, tomando-os, por sua vez, como a própria identidade heteróclita de uma vertente literária que reproduz em sua estrutura a desintegração do meio em que é produzida, é evidente que, em sua análise do romance indigenista, Arguedas igualmente figura como um escritor exemplar, justamente por apresentar um estilo singular, no qual conjuga seu anseio de representação do mundo indígena a uma forma de expressão que lhe confira autenticidade e, também, universalidade.

Em *La novela y el problema de la expresión literaria en el Peru*[145] (1950), Arguedas já havia enfatizado que "*realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma*

[145] A versão citada refere-se ao artigo publicado no romance *Yawar Fiesta*, de 2011. Consultar Referências.

que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espírito[146]" (ARGUEDAS, 2011, p. 17), era a tarefa mais difícil para um autor, o qual deveria encontrar o equilíbrio necessário entre forma e conteúdo para, assim, alcançar o pretenso caráter universal, por meio do qual seria capaz de sensibilizar qualquer leitor, independentemente de sua etnia ou religião, acerca da mensagem que busca exprimir em seus relatos.

Cabe observar que, ao distinguir a obra arguediana dos demais romances indigenistas, fundamentando essa diferença com base na autenticidade da linguagem criada pelo autor de *Los ríos profundos*, Cornejo Polar, implicitamente, está atribuindo um valor estético à narrativa de Arguedas dentro do âmbito do indigenismo. Isso é reiterado até na passagem do artigo *El indigenismo y las literaturas heterogeneas: su doble estatuto sociocultural*, de 1978, em que o crítico peruano enfatiza que "*el indigenismo,* ***el mejor indigenismo****, no solo asume los intereses del campesinado indígena; [...] asimila también [...] ciertas formas literarias que pertenecen orgánicamente al referente*"[147] (CORNEJO POLAR, 1982, p. 84, grifos nossos). Essa constatação institui certa ambiguidade ao discurso crítico de Cornejo Polar no que tange aos seus parâmetros de valorização de uma obra literária. Como mencionado nos capítulos anteriores, Cornejo Polar se empenha em estabelecer o valor de um relato ficcional em virtude da representatividade simbólica do objeto literário para o contexto em que esse é produzido e recebido, visando, assim, distanciar-se dos critérios de valorização estética impostos pela crítica imanentista. Entretanto, Cornejo Polar não vacila em afirmar que o romance de Arguedas ilustra aquele que ele considera como parte do "melhor" indigenismo, mesmo porque supera os próprios limites dessa vertente literária.

Dada a essa ambivalência, os discursos críticos de Cornejo Polar e Vargas Llosa parecem novamente se aproximar. Contudo, é necessário frisar que, enquanto Vargas Llosa emite o seu juízo de valor de modo mais categórico e explícito, cumprindo as orientações de sua proposta estética, Cornejo Polar, em razão das questões ideológicas e epistemológicas que norteiam o seu modelo teórico, procura evitar a formulação desse tipo de julgamento crítico. Embora reconheça a qualidade do trabalho estético em Arguedas, Cornejo Polar admite também a importância dos romances indigenistas menos elaborados formalmente, na medida em que busca construir conceitos, tal como o da "heterogeneidade" e a "totalidade contraditória", com a finalidade de investigar a natureza específica do indigenismo (bem como de outras literaturas heterogêneas), respeitando os limites que lhe são característicos.

---

[146] "[…] realizar, traduzir, converter em torrente diáfana e legítima o idioma que parece alheio; comunicar à língua quase estrangeira a matéria de nosso espírito" (ARGUEDAS, 2011, p. 17, tradução nossa).

[147] "[...] o indigenismo, o melhor indigenismo, não apenas assume os interesses do campesinato indígena; [...] assimila também [...] certas formas literárias que pertencem organicamente ao referente" (CORNEJO POLAR, 1982, p. 84, tradução nossa).

Se, por um lado, o aspecto ambíguo da leitura de Cornejo Polar aponta tanto para o reconhecimento do valor artístico da obra arguediana, quanto para o seu esforço em sondar os mecanismos de construção dos demais textos produzidos em um sistema sociocultural bipartido, permeado de conflitos, para assim entender o funcionamento de sua estrutura narrativa, bem como o significado das imagens nela representadas; por outro, o caráter mais taxativo do discurso crítico de Vargas Llosa sinaliza a falta de flexibilidade do método teórico por ele desenvolvido. Sobre essa questão é interessante observar que, em sua produção intelectual, Vargas Llosa alude sempre a uma "grande literatura", à "boa literatura" em oposição às obras fracassadas. Essa hierarquização, como apontado nesse estudo, está amparada principalmente por uma justificativa formal, sendo, portanto, decorrente de sua própria concepção do romance como entidade autônoma e autossuficiente, dotada de coerência interna. Em consequência, verifica-se que, Vargas Llosa não demonstra interesse em investigar as leis que regem uma narrativa pertencente a outra modalidade romanesca, senão àquela que cultiva em sua produção ficcional e pela qual advoga em sua teoria.

O exame que realiza da narrativa de Arguedas, não deixa de expressar, em suas entrelinhas, o seu afã de incluí-lo no seu cânone pessoal dos "grandes criadores" da literatura universal. Evidentemente, dentro de sua teoria do romance, é nítido o privilégio que Vargas Llosa concede às convenções instituídas pela literatura ocidental, mais precisamente por seus mentores franceses, entre eles, Flaubert, Balzac, Hugo, Sartre e Camus. Contudo, ao se aproximar da abordagem crítica de Vargas Llosa, a fim de fazer-lhe justiça, é necessário sempre considerar que os seus ideais estéticos são projetados no intuito de embasar a sua própria concepção de literatura, entendida como espaço da liberdade de expressão, da soberania individual e de transcendência.

Apesar das diferentes diretrizes de pensamento, é importante perceber que tanto o discurso de Cornejo Polar quanto o de Vargas Llosa apresentam uma dimensão crítica que ultrapassa os limites do campo estritamente literário. Subjacente ao enunciado de cada um dos intelectuais, veicula-se um conteúdo reflexivo que, nos termos de Lévy (1968, p. 26), motiva-os a "pensar contra" determinados fatos da cultura e da sociedade em que estão inseridos, duvidando, discutindo ou divergindo a respeito de inúmeras situações que afetam o Peru e a América Latina do século XX.

A propósito, no primeiro capítulo do trabalho, discorreu-se como a crítica de Cornejo Polar pode ser lida como um exercício de alteridade e resistência, uma vez que, por meio dela, o crítico presume explicar a literatura e a organização cultural peruana valendo-se de um

modelo teórico que leve em conta as peculiaridades do país, em especial da região andina, contrariando, então, os princípios propagados pela crítica hegemônica, por meio dos quais se buscava ocultar a índole multicultural e contraditória do Peru. Em seu discurso crítico, Cornejo Polar objetivou, portanto, deslegitimar os postulados que ocultam a problemática histórica latino-americana sob as falácias dos discursos críticos de viés homogeneizante e falsamente conciliatórios.

Vargas Llosa, por sua vez, em *La utopia arcaica*, ao mesmo tempo que lê a narrativa de Arguedas, enfatizando os mecanismos de composição e seus efeitos estéticos, revela também como os problemas estruturais detectados em *Todas las sangres* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de alguma maneira, parecem refletir plasticamente as circunstâncias socioculturais e históricas que, desde seu ponto de vista, atravancam o desenvolvimento cultural e o progresso dos países latino-americanos. Dessa forma, é possível observar que, além de atualizar os sentidos do romance arguediano, Vargas Llosa toma-os como ponto de partida para descontruir a autenticidade das produções literárias e teóricas do indigenismo peruano, com a finalidade de evidenciar o caráter utópico de ditos enunciados discursivos, alertando, assim, sobre o perigo de se conceber as agendas indigenistas, sustentadas pela propagação dos ideais da coletividade, da fraternidade e pelo andinismo, como "verdades absolutas", capazes de solucionar os entraves socioeconômicos e culturais do país.

Verifica-se que, por trás dessas objeções e questionamentos, os discursos críticos de Cornejo Polar e de Vargas Llosa atentam, na verdade, contra os dogmatismos que, seja no âmbito acadêmico seja no político, tangenciam os temas concernentes à literatura e à identidade cultural do Peru. Em *La utopia arcaica*, especificamente, o autor de *La guerra del fin del mundo* enfatiza as "possíveis" lacunas do indigenismo, movimento que está intimamente atrelado às pautas identitárias e político-econômicas. Já, Cornejo Polar, em sua longa trajetória crítica, não destina suas reservas à vertente indigenista em si, ao contrário, elege-a como objeto de estudo, tentando, assim, elucidá-la, compreendê-la enquanto manifestação representativa da própria índole desagregada da cultura e da sociedade peruana. Destarte, o seu alvo está direcionado aos setores da intelectualidade latino-americana que visam submeter a fragmentada e beligerante conjuntura sociocultural do Peru aos princípios totalizantes da razão universal, tal como apregoados pela crítica imanentista ou, ainda, pelas teorias da mestiçagem.

Situados no período em que se tem início o processo de descentralização da paisagem peruana, motivada, sobretudo, pelo redimensionamento das fronteiras que delimitavam os diferentes universos culturais coexistentes no país, ambos os intelectuais sentem-se imbuídos

a esclarecer os signos dessa nova organização identitária, bem como se veem obrigados a redefinir também o próprio conceito de nação com que fundamentariam a suas análises. A propósito, é importante averiguar que, nesse ponto, as ideias de Vargas Llosa e Cornejo Polar novamente se encontram.

Em *La utopia arcaica*, Vargas Llosa considera o indigenismo literário, em suas distintas versões, como "*una de las expresiones de la proteica ideología nacionalista*"[148] (VARGAS LLOSA, 1996, p. 122), por meio do qual seus ideólogos postulariam um conceito de identidade nacional de caráter fundamentalmente "excludente", ou seja, um "*peruanismo hemipléjico*"[149] (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 224), uma vez que aceitavam como "essência da peruanidade" somente o legado pré-hispânico, renegando os demais influxos culturais existentes no Peru, tais como os aportados pelo *criollos*, de descendência hispânica, os negros, os asiáticos, entre outros. Para Vargas Llosa, o tipo de nacionalismo aclamado pelos militantes indigenistas, especialmente, pelas tendências desenvolvidas nas três primeiras décadas do século XX, sobretudo as linhas seguidas por Luis E. Valcárcel e José Carlos Mariátegui, representam uma concepção racista e falaciosa sobre a cultura, amparada pelo pressuposto, igualmente insidioso de que as riquezas naturais, as memórias ancestrais de um povo, bem como as matérias-primas abrigadas sob o solo de uma nação, deveriam ser protegidas contra a ameaça do imperialismo, do elemento estrangeiro, o qual poderia envilecê-las e degenerá-las. Segundo Vargas Llosa, baseado em uma ardilosa manipulação de argumentos, é sobre essa base que se assentam, além do indigenismo, outros discursos nacionalistas, tal como o fascismo e o nazismo (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 186), os quais tenta combater em seu exercício crítico.

Evidentemente, a aproximação entre um movimento que busca configurar-se como uma luta simbólica no campo dos discuros com a finalidade de combater estereótipos hispanistas impostos por programas culturais hegemônicos, como é o caso do indigenismo, e a agenda autoritária dos nacionalismos políticos tal como apregoados por Hitler e Mussolini, deixa transparecer o caráter reducionista e artificioso das colocações de Vargas Llosa, o qual tende a desconsiderar a complexa operação ideológica e sócio-política envolvida na demanda indigenista com vistas a formulação de uma autoconsciência nacional capaz de questionar as imagens da identidade peruana divulgadas pela elite *criolla* dominante, para enfatizar apenas

---

[148] "[…] uma das expressões da proteica ideologia nacionalista" (VARGAS LLOOSA, 1996, p. 122, tradução nossa).

[149] "[...] peruanismo paraplégico" (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 224, tradução nossa).

um aspecto de suas reivindicações, ou seja, a valorização da cultura indígena como elemento integrante da cultura do Peru.

É, pois, a partir dessa proposição tergiversada que Vargas Llosa sustenta a ideia de que não existem culturas "dependentes" e "emancipadas". Para ele, a dependência constitui um elemento inevitável ao desenvolvimento da nação. Em *El elefante y la cultura*[150], de 1981, o escritor-crítico assevera que

> *[...] ninguna cultura se ha gestado, desenvuelto y llegado a la plenitud sin nutrirse de otras y sin, a su vez, alimentar a las demás, en un continuo proceso de préstamos y donativos, influencias recíprocas y mestizajes, en el cual sería dificilísimo averiguar qué corresponde a cada cual*[151]. (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 187).

Como é possível notar, de acordo com Vargas Llosa, a cultura se define como um "trânsito", em cujo domínio, o "local" e o "elemento forâneo" se confundem, de modo que a sua originalidade não descarta as influências, a imitação e, inclusive, o plágio. Somente mediante o incessante intercâmbio entre os povos torna-se viável o florescimento cultural de um país. Logo, condenar o nacionalismo, para Vargas Llosa, significa reivindicar para o âmbito da cultura, a mesma liberdade e o pluralismo que devem vigorar nos setores político e econômico de uma sociedade democrática.

Em *Escribir en el aire*, ao reformular as categorias de "heterogeneidade" e "totalidade contraditória", edificadas nos anos 70 e 80, Cornejo Polar chega aos conceitos de "sujeito migrante" e "heterogeneidade não dialética" que, aplicados para examinar a constituição do sujeito social e do discurso por ele produzido, instituem-se como formas alternativas para examinar a problemática da identidade cultural peruana. Como foi mencionado, Cornejo Polar focaliza os diferentes sistemas literários e performáticos recorrentes na região andina, buscando enfatizar como se dá a apropriação da oralidade indígena no cerne do discurso letrado, para, em seguida, analisar como os fenômenos do bilinguismo ou da diglosia[152] podem revelar a própria competição pela hegemonia semântica no nível da linguagem,

---

[150] A versão citada do artigo aparece publicada na obra *Sables y utopias: visiones de América Latina*, de 2009. Consultar referências.

[151] "[...] nenhuma cultura se gestou, desenvolveu e alcançou sua plenitude sem se nutrir de outras e sem, por sua vez, alimentar as demais, em um contínuo processo de empréstimos e doações, influências recíprocas e mestiçagens, na qual seria dificílimo averiguar o que corresponde a cada qual" (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 187, tradução nossa).

[152] Como esclarece Martín Lienhard (1996, p. 72), diglosia é um conceito empregado na sociolinguística para se referir à coexistência de duas normas linguísticas de prestígio social desigual. A norma A, por exemplo, poderia corresponder à linguagem mais prestigiada, a dos setores hegemônicos da cultura. A norma B, por sua vez, corresponderia ao veículo de comunicação verbal dos setores subalternos, populares ou marginalizados. Logo, a diglosia supõe uma prática específica, assimétrica, do bilinguismo.

convertendo o texto íntegro em um campo de batalha, onde além da pugna, também se processam alianças e negociações de sentidos.

Norteando-se por esses objetivos, Mabel Moraña (1996, p. 489) verifica que, em suas leituras, Cornejo Polar institui uma concepção de discurso como rede fluída, interpretativa e representativa, em que diferentes formas de conflitos, consciência social e subjetividades (individuais e coletivas) se interconectam em um espaço verbal, sem necessariamente conformarem uma síntese dialética. As ondulantes oscilações constatadas no enunciado discursivo refletem a própria índole do sujeito que o emite, igualmente, instável e heteróclita. Destarte, ao enfocar os conflitos inerentes aos atores sociais e à sua linguagem como geradores de cruzamentos, empréstimos e contaminações de distintas ordens, Cornejo Polar desmente o aspecto fixo e "imutável" das identidades coletivas, expressando-as em seu caráter fluido e contingente, enquanto negociações ideológicas e culturais no nível do imaginário.

Valendo-se de suas reflexões, Cornejo Polar propõe pensar a cultura antes e, mais, além da ideia de nação, concebendo-a como arena de luta de pluralidades que desautorizam tanto a pretensa organicidade nacionalista, quanto as tentativas de se reduzir a multiplicidade de sistemas, os quais coexistem em inevitável conflito, às imposições e às convenções dominantes, de viés homogeneizador e totalizante. Desde essa perspectiva, o conceito de cultura entendido por Vargas Llosa como espaço fluido de cruzamentos, concessões e acordos, também é compartilhado por Cornejo Polar.

Em torno dessas colocações, é possível verificar que os pressupostos metodológicos de ambos os críticos peruanos dialogam com as ideias de Homi Bhabha (1998, p. 212), para quem "a nação não é mais o signo de modernidade sob o qual as diferenças culturais são homogeneizadas na visão 'horizontal' da sociedade". Segundo o crítico indiano, o conceito de nação prefigurativa, autogeradora "em si mesma", essencialmente "homogênea" deve ser questionado. Deste modo, afirma que, na temporalidade – dupla e cindida – da cultura moderna:

> A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogestor da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a "individualidade" da nação em oposição à alteridade de outras nações. *Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua produção*. A nação barrada Ela/Própria [*It/Self*], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço limiar de significação que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural. (BHABHA, 1998, p. 209-210, grifos nossos).

Para o Bhabha, a heterogeneidade cultural, ou seja, o "hibridismo das comunidades imaginadas" (BHABHA, 1998, p. 24), encontra-se dentro do mesmo espaço-nação, o que leva a refletir sobre a arbitrariedade discursiva dos enunciados que tendem a impor a homogeneidade como norma de configuração sociocultural. Logo, com o intuito de abrir um terreno de significação cultural por meio da intervenção do movimento performático, Bhabha ressalta o aspecto ambivalente e vacilante do conceito de nação.

Em 1992, no artigo *A invenção das nações hispano-americanas: reflexões a partir de uma relação textual entre o Inca e Palma*, Cornejo Polar já havia declarado:

> [...] teríamos de pensar a nação como uma entidade em movimento que, além disso, pode não ter uma só figura, mas tantas quantos sujeitos sociais a experimentam e a pensam. Em boa parte da América Latina, esses sujeitos, além de representarem interesses e cosmovisões sociais relativamente definidos, costumam convalidar-se como portadores de identidade étnica. A esse respeito, o caso andino seria emblemático. (CORNEJO POLAR, 2000a, p. 57).

A ideia da nação como "entidade em movimento", constituída por distintos sujeitos sociais que lhe atribuem sentido, induz à concepção de que a própria "consciência nacional" configura-se como constructo discursivo resultante de complexos processos linguísticos, ou ainda, de extensas e sutis semioses, nas quais os signos vão elaborando significados culturais mais ou menos fluidos e contrapostos entre si. Em outros termos, Cornejo Polar salienta que a imagem da nação é produzida em função de operações discursivas heterogêneas e instáveis, de modo que defini-la sob a ótica da "unidade" (de língua, cultura, experiência histórica, componente étnico, etc.), significa empreender um processo de homogeneização identitária excludente e arbitrário.

Partindo, pois, do pressuposto de que a heterogeneidade própria das instâncias do processo literário da zona andina, igualmente, está projetada no discurso e na constituição do sujeito de filiação sociocultural díspar, Cornejo Polar elabora a categoria de "sujeito migrante", e "heterogeneidade não dialética", por meio dos quais passa a refletir sobre a própria constituição do homem andino, conforme é representado pela narrativa de Arguedas. Desse modo, em sua análise do relato arguediano, Cornejo Polar chama a atenção para a emergência de um sujeito que, assumidamente heterogêneo, difuso e, ainda, consciente de que sua identidade provém de um complexo e ininterrupto processo de cruzamentos entre culturas e temporalidades distintas, reproduz, no nível linguístico, as mesmas oscilações, conflitos e negociações operadas em sua própria constituição subjetiva.

Paralelamente, Vargas Llosa, dez anos antes da publicação do livro de Bhabha, *O local da cultura*, de 1994, em seu artigo *La suntuosa abundancia*[153] (1984), também já debatia acerca da polêmica identidade cultural latino-americana introduzindo a questão: *"¿América Latina es, culturalmente, parte o negación de Occidente?*"[154] (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 389). Ao responder essa indagação, Vargas Llosa observa a "condição hermafrodita" da cultura latino-americana, a qual é, mas ao mesmo tempo não é, europeia. Não é porque além do elemento hispânico, a América Latina abriga o pré-hispânico, o africano, o asiático, os quais suscitaram as mestiçagens que a singularizam. Por outro lado, seria ocidental porque é da Europa que vieram as línguas responsáveis por integrá-la ao restante do planeta, bem como as religiões, crenças, ideias e sistemas de valores que constituem o contexto cultural com base nos quais o sujeito latino-americano deve afirmar a sua identidade.

A propósito, Angela Gutiérrez (1996, p. 186) salienta que, quando Vargas Llosa avalia o fenômeno cultural da América Latina desde a sua "natureza hermafrodita", o escritor-crítico apela à analogia com o mito de Hermafrodito, ser composto da união de contrários, resolvendo-se como um processo disjuntivo. O filho de Hermes e Afrodite não se configura como resultado de uma síntese, mas de uma adição: mantém sua masculinidade, ao adquirir a feminilidade da musa amante, a ninfa Salmácis, realizando-se como um ente "anormal", ou seja, fora dos padrões previamente estabelecidos. Nesse sentido, assim como a base das categorias do "sujeito migrante" e "heterogeneidade não-dialética" de Cornejo Polar, a noção da cultura latino-americana como "hermafrodita", igualmente se afasta da concepção de cultura mestiça, a qual, indicando a mistura sintética entre culturas divergentes, sugere, por sua vez, uma operação conjuntiva.

A passagem do romance *La tía Julia y el escribidor*, transcrita no início desse capítulo, agregada ao desfecho de *La utopia arcaica*, no qual Vargas Llosa ressalta que "*ni indio, ni blanco, ni indigenista, ni hispanista, el Perú que va apareciendo con visos de durar es todavía una incógnita*"[155] (VARGAS LLOSA, 1996, p. 335), parece transfigurar a disjunção implicada na configuração identitária peruana. Contudo, retomando a referida cena do romance vargasllosiano, é necessário pontuar o assombro do narrador diante da realidade que

---

[153] A versão citada do artigo aparece publicada na obra *Sables y utopias: visiones de América Latina*, de 2009. Consultar referências.

[154] "[…] América Latina é, culturalmente, parte ou negação do Ocidente?" (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 389, tradução nossa).

[155] "[...] nem índio, nem branco, nem indigenista, nem hispanista, o Peru que vai surgindo com ares duradouros é ainda uma incógnita" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 335, tradução nossa).

o excede e o descentraliza. A reação desse protagonista ilustra, por sua vez, como a mudança da paisagem cultural peruana o desestabiliza, em outras palavras, desloca-o de seu "antigo" ambiente. Após uma década afastado de Lima, o narrador-personagem se sente como um turista em sua própria cidade natal. É preciso, então, redescobrir qual é a sua identidade, qual é o seu lugar no "novo" mundo em que se depara. Daí que, no interior da nação hermafrodita, a subjetividade do sujeito também se fragmenta e se desarticula. Eis a imagem do indivíduo em "crise" que, por vezes, desconcertado, busca resgatar, utopicamente, a totalidade de um tempo perdido. Eis o retrato emblemático do homem moderno que Arguedas, em sua narrativa, conseguiu representar plasticamente.

Em suma, verifica-se que, por trás das diferenças entre o discurso crítico de Vargas Llosa e Cornejo Polar, subjazem ideias compatíveis sobre os conceitos de nação e cultura e, até mesmo, a respeito da constituição do próprio sujeito inserido num país multicultural, permeado de conflitos étnicos, políticos e econômicos; mas, também fronteiriço, aberto ao encontro e ao cruzamento entre os diferentes códigos culturais, internos e externos. Partindo dessas constatações, é possível observar que, nos limiares de uma "totalidade contraditória", conforme a acepção de Cornejo Polar, ou, ainda, da cultura hermafrodita denominada por Vargas Llosa, ambos os intelectuais peruanos formulam modelos teórico-críticos que, da mesma forma que a narrativa de Arguedas, instalam-se no entre-lugar dos movimentos da tradição e da tradução cultural.

Desde a terceira margem, Cornejo Polar e Vargas Llosa, ainda que se expressem mediante perspectivas estético-literárias e ideológicas distintas, perseguem formas alternativas de investigação da pluralidade cultural peruana, e latino-americana, as quais, segundo assinalou Wander Miranda (1992, p. 197), buscam dar conta dos processos disjuntivos de representação que significam um povo, uma nação ou uma cultura. Vargas Llosa, em *La suntuosa abundancia*, ratifica essa proposição nos seguintes termos:

> *Todo cuanto América Latina ha producido de durable en el ámbito artístico se halla en una curiosa relación de atracción/rechazo con lo europeo, se vale de esa tradición para otros fines o introduce en ella unas formas, unos motivos, unas ideas, que la cuestionan o ponen en tela de juicio sin negarla*.[156] (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 389).

[156] "Tudo quanto a América Latina produziu de duradouro no âmbito artístico se encontra em uma curiosa relação de atração/repulsa com o europeu, se vale dessa tradição para outros fins ou introduz nelas umas formas, uns motivos, umas ideias, que a questionam ou a colocam em xeque, sem negá-la" (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 389, tradução nossa).

A relação entre a atração/repulsa enfatizada por Vargas Llosa para apreciar o campo artístico da América Latina aproxima-se do pensamento de Jorge Luís Borges sobre a articulação do binômio tradição/tradução. A propósito, o escritor argentino afirma:

> *Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental y creo también que tenemos derecho a esa tradición [...] creo que los sudamericanos podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.*[157] (BORGES, 1974, p. 273).

Como em Borges, a orientação "menardiana" da tradução cultural das leituras de Vargas Llosa é evidenciada em sua defesa da apropriação, pelo viés da diferença, do legado Ocidental. Não se trata de imitar, mas de manejar, transcontextualizar, enfim, dialogar com os temas europeus, com a finalidade de questioná-los ou subvertê-los, atribuindo-lhes, assim, novos sentidos. Logo, como adverte Angela Gutiérrez (1996, p. 187), "a concepção da cultura latino-americana, como cultura hermafrodita, pressupõe a acumulação da tradição europeia *traduzida* e da experiência americana". A autora identifica, ainda, o pensamento de Vargas Llosa com o conceito de "mirada estrábica" de Ricardo Piglia (1991, p. 61), para quem "*hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria*"[158]. Desse modo, Piglia, ao interpretar a configuração cultural argentina, conserva a mesma duplicidade agregadora da proposta vargasllosiana.

Um retorno ao ensaio *La utopia arcaica* permite averiguar que uma das tônicas do discurso de Vargas Llosa recai justamente contra o caráter excludente de um tipo de "nacionalismo" apregoado pelas agendas indigenistas que se negam a aceitar os intercâmbios promovidos pelo processo de modernização, tomando-os como uma ameaça aos valores da cultura andina, a qual, por sua vez, é vista como a instância que abriga os "genuínos" elementos da peruanidade. Desde sua perspectiva existencial-estruturalista, Vargas Llosa examina a obra de Arguedas e, nela, encontra a própria representação do sujeito em "crise" que, incapaz de mudar ou deter o fluxo da história, nega as circunstâncias que o rodeiam, encerrando-se em suas fantasias até que a dor da frustação o conduza ao silêncio, ou seja, à morte. Como já abordado, trata-se de uma imagem que somente adquire força literária nos casos em que é trabalhada esteticamente, conforme demonstra em sua leitura de *Yawar fiesta*

---

[157] "Acredito que a nossa tradição seja toda a cultura ocidental e acredito também que temos direito a essa tradição. […] Creio que os sul-americanos podem manejar todos os temas europeus, manejá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas" (BORGES, 1974, p. 273, tradução nossa).

[158] "[...] é preciso pôr um olho na inteligência europeia e o outro nas entranhas da pátria" (PIGLIA, 1991, p. 61, tradução nossa).

e *Los ríos profundos*, do contrário, serve para expressar a *utopia arcaica* tão ansiada por ideólogos que não conseguem enxergar as novas dinâmicas globais que alteram, de maneira irreversível, a paisagem sociocultural do Peru.

Desde outra margem, Cornejo Polar também formula uma crítica, cujo discurso está alicerçado a partir do diálogo com as outras vertentes do pensamento europeu ou latino-americano. Conforme mencionado anteriormente, motivado pelo afã de "historiar a sincronia" (CORNEJO POLAR, 2011, p. 11), Cornejo Polar se propõe a reconstruir a trajetória da literatura andina por meio de uma sequência de experiências artísticas que lhe permitem revelar a multiplicidade de vozes que a informa. Ressalta, outrossim, que, em virtude do caráter plural do campo literário latino-americano, essa alternativa não deve ser pensada em função de um único curso histórico totalizador, mas sim em relação a ritmos históricos diversos. Diante dessas constatações, Moreiras (2001, p. 79) verifica que a agenda crítico-literária instituída por Cornejo Polar orienta-se pela necessidade da recuperação do sentido histórico perdido da singularidade múltipla da América Latina.

Com a finalidade de "*vencer las tentaciones del adanismo y rescatar los valores de la tradición crítica latinoamericana*"[159] (CORNEJO POLAR, 1990, p. 231), Cornejo Polar transita pelos eixos da tradição e da tradução cultural, na medida em que objetiva reinserir a práxis discursiva de fins do século XX na corrente histórica da crítica literária da América Latina, para assim interagir com as abordagens teóricas produzidas desde o período romântico e, desse modo, promover a transformação dos paradigmas críticos da contemporaneidade. Logo, para Cornejo Polar, negar dogmas e conceitos instituídos por discursos críticos hegemônicos requer o resgate de uma tradição crítica e historiográfica, a qual deve ser relida, atualizada, para posteriormente ser questionada e rebatida. A mesma noção borgiana sobre a tradução, aplicada para elucidar os mecanismos de criação artística, parece nortear os fins perseguidos pelo autor de *Escribir en el aire*, agora no âmbito da reflexão teórica.

Por deslocar as imagens totalizadoras da literatura e da cultura peruana, traduzindo-as desde uma perspectiva descentralizadora capaz de romper os postulados de um "ocidentalismo teórico" (MORAÑA, 1999), o dispositivo crítico de Cornejo Polar, embora hegemônico, afasta-se da tendência imperialista dos discursos metropolitanos, tal como o havia acusado Moreiras (2001). Isso pode ser constatado pelo próprio aspecto dialógico do instrumental teórico construído por Cornejo Polar o qual, apesar de sondar os elementos específicos concernentes a literatura e a identidade peruana, tende também a responder questões relativas a uma

[159] "[…] vencer as tentações do adanismo e resgatar os valores da tradição crítica latino-americana" (CORNEJO POLAR, 1990, p. 231, tradução nossa).

necessidade social comum a outras regiões da América Latina e dos demais continentes. Desse modo, é plausível observar que as categorias de análise instituídas por Cornejo Polar conformam, já no século XXI, um paradigma crítico essencial para a compreensão dos mecanismos de produção literária (e cultural) das regiões afetadas pela chamada "globalidade negativa" (MOREIRAS, 2001, p. 81).

Das fronteiras de um universo exposto ao fenômeno da globalização, averígua-se que ambos os estudiosos abordados nesse trabalho, ao mesmo tempo que tecem suas leituras sobre a identidade cultural latino-americana valendo-se do romance de Arguedas, deixam transparecer em seus enunciados a fissura e as ondulações de suas próprias subjetividades. Seguindo o comentário de Angel Rama, incluído na quinta parte de *La ciudad letrada*, no qual afirma que suas investigações, a partir dos anos 70, passam da "*historia social a historia familiar, para recaer por último en cuasi biografia, anunciando la previsible entrada de juicios y prejuicios, realidades y deseos, visiones y confusiones [...]*"[160] (RAMA, 1998, p. 84), é pertinente associar o perfil do homem peruano, tal como é depreendido por Vargas Llosa e Cornejo Polar em seus exames da obra arguediana, à mesma condição de "desconcerto" em que se encontram, em fins do século XX, esses dois intelectuais da América Latina.

Essa declaração será ilustrada resgatando-se as interpretações que Vargas Llosa e Cornejo Polar realizam do "suicídio" de Arguedas e da "linguagem narrativa" em *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*, obra relevante para esse embate porque tanto serviu para motivar a revisão dos conceitos cornejopolarianos na década de 90, quanto para ratificar a hipótese da *utopia arcaica* defendida por Vargas Llosa. Além disso, de acordo com Angela Gutiérrez (1996, p. 196), é nesse relato que o narrador arguediano "intui a grande metáfora da situação do escritor latino-americano sem território preciso, habitante do entre-lugar, do rio como nação fluida e flutuante", com a qual os dois críticos em questão parecem se identificar.

Como já mencionado, para Cornejo Polar, a "morte" do autor de *Los ríos profundos* deve ser lida desde uma perspectiva mítica, com base na qual seria possível advertir as significações ocultadas pelo "não dito" do discurso. Com base nessas considerações, Cornejo Polar entende que o suicídio excede os limites do âmbito pessoal, uma vez que o narrador arguediano assume este ato como signo da transformação da sociedade peruana, uma vez que anuncia o fim de uma era marcada pelo sofrimento e a opressão, e o começo de outra, tempo de libertação, justiça e júbilo; a morte, portanto, dentro da racionalidade andina, pode ser compreendida como passagem ritual, instância de renovação e continuidade.

---

[160] "[…] história social a história familiar, para recair por último em quase biografia, anunciando a previsível emissão de juízos e preconceitos, realidades e desejos, visiones e confusões [...]" (RAMA, 1998, p. 84, tradução nossa).

Os sentidos que Cornejo Polar atribui ao trágico fim daquele que enuncia *El zorro de arriba y el zorro de abajo* estão vinculados à constatação da indubitável fé que Arguedas nutre a respeito do triunfo histórico da cultura quéchua. É em função dessa crença que, segundo o crítico, Arguedas muitas vezes abandona o estilo realista, deslocando-se em direção da utopia e do mito. Logo, ao perceber as contradições internas do romance e associando-as com o contexto dos conflitos socioculturais latino-americanos e, também, com algumas ideias defendidas pelo autor peruano, Cornejo Polar constrói significados à narrativa arguediana capazes de demonstrar a profundidade com que esta apreende e supera a sua realidade externa.

No caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Cornejo Polar averigua que os componentes andinos – tal como é a presença dos *zorros* lendários – adquirem grande magnitude e exercem funções tão decisivas dentro do universo ficcional que considera legítimo pensar que, nesse romance, pela primeira vez, a racionalidade indígena é a portadora da modernidade, tal como ratifica Martin Lienhard em seu estudo *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes em la última novela de Arguedas* (1981).

Já no tocante à apreciação da linguagem arguediana, é válido mencionar as análises apresentadas no artigo *Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso de Arguedas*, no qual Cornejo Polar (2000c, p. 131-132) demonstra como a condição de migrante do narrador pode gerar um novo *locus* enunciativo, a partir do qual a linguagem, usada de maneira diferenciada, remete à constituição do próprio sujeito migrante, intrinsecamente desagregado, difuso e heterogêneo. Ao contrário do mestiço que busca sintetizar em um discurso consolidado as dissonâncias que ameaçam a configuração de sua identidade homogênea, o migrante enfatiza, por meio da própria linguagem, a sua fragmentação e o seu deslocamento no mundo, na medida em que constrói um discurso constituído pela confusão de signos ubíquos e intertextos desordenados e instáveis.

Nesse ponto, vale retomar o caráter descentralizador do conceito "sujeito migrante" formulado por Cornejo Polar. Tal dispositivo crítico, ao enfatizar a multiplicidade de posicionamentos, línguas, códigos culturais e recursos de representação que distinguem a condição migrante, como bem pontua Mabel Moraña (1999, p. 25), não por um afã "pós-moderno" de celebração da fragmentação ou romantização da margem, mas como maneira de estabelecer, no caso latino-americano, a ideia de que a subjetividade, bem como as formas identitárias dela derivadas, somente pode ser compreendida como uma categoria relativa, proteica e conflituosa, ou seja, como um espaço simbólico de negociação e intercâmbio, nem sempre dialético, no qual podem surgir tanto sentimentos de alienação e desarraigo quanto

inúmeras alianças enriquecedoras resultantes dos desafios intrínsecos à experiência do sujeito em trânsito.

A noção do deslocamento vivenciado pelo sujeito migrante, bem como as implicações desse movimento descentralizador em seu discurso e em sua constituição identitária parece refletir o mesmo experimento de desterritorialização e reinserção cultural vivenciados pelo próprio Cornejo Polar quando, em nos últimos anos de sua trajetória intelectual, muda-se para os Estados Unidos, onde passa a atuar como docente universitário. É nesse momento que a busca por espaços intersubjetivos, onde se processa a comunicação intersticial entre duas línguas, culturas, tradições e públicos, passa a imprimir em sua produção acadêmica novos requerimentos e urgências, tal como assinala Mabel Moraña (1999, p. 26).

Nota-se, então, que ao explicar as fissuras da linguagem ficcional de Arguedas, explicitando como essa se projeta na própria subjetividade do sujeito social que a formula, articulando ainda o aspecto instável de uma identidade multicultural a um possível significado à "morte" do narrador e, consequentemente, construindo um novo sentido à mensagem silenciada em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Cornejo Polar persegue uma interpretação plausível para esclarecer ao leitor (e esclarecer para si mesmo) o experimento da diáspora e a busca pelas táticas de legitimação de uma metodologia crítica que muitos dos estudiosos latino-americanos se propunham a realizar naquele período, desde dentro ou de fora do continente, com a finalidade ensaiar "*formas de pertinencia e intercambios simbólicos en espacios plurales, asimétricos, nunca totalmente conciliados ni harmónicos, negociando nuevas identidades, todas legítimas a su manera, provisionales, móviles, dispersas*"[161] (MORAÑA, 1999, p. 26).

A imagem do homem peruano abstraída por Cornejo Polar com base em suas leituras da narrativa de Arguedas refletem, pois, a mesma índole desagregada, ambígua, por vezes, descentralizadora, do sujeito a examina. É válido lembrar que, no desfecho da introdução de *Escribir en el aire*, Cornejo Polar assume "*desde que el azar me puso por algunos años en el Primer Mundo, lo mejor que he descubierto es que yo también soy irremediablemente (¿y felizmente?) un confuso y entreverado hombre heterogéneo*"[162] (CORNEJO POLAR, 2011, p. 16). Ainda compartilhando das palavras de Mabel Moraña (1999, p. 26), o crítico peruano, autorizado por sua própria experiência de sujeito em "trânsito", configura-se como um intelectual que se converte em personagem de sua própria ficção.

---

[161] "[...] formas de pertença e intercâmbios simbólicos em espaços plurais, assimétricos, nunca totalmente conciliados, nem harmônicos, negociando novas identidades, todas legítimas a seu modo, mas também provisórias, móveis e dispersas" (MORAÑA, 1999, p. 26, tradução nossa).

[162] "[…] desde que o acaso me mandou por alguns anos ao Primeiro Mundo, a melhor coisa que descobri é que eu também sou irremediavelmente (e felizmente?) um confuso e entreverado homem heterogêneo" (CORNEJO POLAR, 2011, p. 16, tradução nossa).

Vargas Llosa, do mesmo modo, produz uma crítica que, como espelho, permite observar o seu retrato nela refletido, bem como havia considerado Oviedo (1982, p. 348). Desde a perspectiva existencial-estruturalista, Vargas Llosa depreende que *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, assim como as demais obras arguedianas, projeta a imagem de um indivíduo cindido que, num afã "caduco", objetiva preservar as tradições culturais autóctones, negando as mudanças operadas pela modernização no Peru. Destaca-se que Vargas Llosa chega a essa conclusão porque, entre os mecanismos literários examinados, busca compreender o suicídio de Arguedas em razão dos efeitos estéticos que este gera dentro do universo ficcional.

Assim, considera a morte do escritor peruano como uma das "armadilhas sentimentais" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 300) traçadas pelo narrador com a finalidade de conferir sensação de veracidade – e, também, emotividade – à trama, uma vez que esta, por si só, em virtude da falta de coerência e organização interna, é incapaz de alcançar. Vargas Llosa também admite que o trágico fim do romancista atribui um tom de chantagem emocional ao relato (VARGAS LLOSA, 1996, p. 300), sem a qual os leitores permaneceriam indiferentes às ações e aos diálogos representados ficcionalmente.

Averígua-se que Vargas Llosa enfatiza o aspecto truncado e fragmentado de uma narrativa construída com propósitos meramente panfletários, em que o trabalho artístico é suplantado pela inclinação ideológica expressa na obra. Desta forma, salienta como o discurso ficcional deixa transparecer a sua aversão ao processo de modernização do Peru, na medida em que visa denunciar a urbanização e a industrialização como procedimentos responsáveis tanto pela degradação física e moral do homem andino quanto pela destruição da natureza.

Este mesmo aspecto da *utopia arcaica* arguediana manifesta-se na linguagem do romance. Esta, edificada com o intuito de retratar precisamente a desintegração cultural do homem da serra consumido pelas engrenagens do mundo industrializado, antes de gerar o sentido estético desejado, apresenta-se mais como um "alarde exibicionista de aberrações sintáticas, fonéticas e ortográficas" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 323) do que de um fenômeno sociolinguístico objetivo. Destarte, para Vargas Llosa, a linguagem criada por Arguedas em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* deve ser compreendida como uma metáfora de seu horror ao progresso, de sua angústia pela perda das tradições andinas e, também, de sua "crise pessoal" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 324).

O caráter – algo taxativo do discurso crítico de Vargas Llosa – é evidente em sua apreciação do último romance arguediano. Embora, busque enunciar suas ideais mediante o uso de uma linguagem permeada de recursos estilísticos que, ao ampliarem o campo de significação do seu texto, incitam o debate de opiniões, a falta de flexibilidade da metodologia

vargasllosiana se torna patente na medida em que o escritor-crítico sugere o enquadramento do relato de Arguedas dentro dos moldes idealizados daquilo que considera como a "grande literatura", ou seja, aquela que se configura como espaço de liberdade de expressão, soberania individual e transcendência. De acordo com essa concepção, os defeitos do relato de Arguedas comprovam que, caso o autor desvie a finalidade artística de sua escrita para servir a fins pedagógicos, no intuito de propagar as ideologias vigentes no contexto de produção, sua obra está condenada ao fracasso. Para manejar a tradição, assimilar e subverter modelos já estabelecidos, construindo assim um mundo fictício autônomo e autossuficiente, o escritor necessita estar livre dos preconceitos e das "amarras" ideológicas de sua época.

Ao restringir o conceito de "boa literatura" somente à modalidade que busca defender por meio de sua teoria do romance, Vargas Llosa deixa transparecer a contradição implícita em seu discurso crítico. Como foi explanado, no artigo *El elefante y la cultura*, Vargas Llosa critica incisivamente as políticas nacionalistas que tendem a fechar as portas do país a fim de evitar os influxos do elemento estrangeiro, prevenindo-se, assim, de uma suposta perda de "raízes". Para atacar esta concepção, o crítico assevera que a cultura de uma nação "*es más rica mientras es más diversa y mientras más libre e intenso es el intercambio y la rivalidad de ideas en su seno*"[163] (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 190). Desse modo, salienta a situação de privilégio do Peru, país que se configura como um "*mosaico cultural, en el que coexisten o se mezclan todas las sangres, como, escribió Arguedas*"[164] (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 190).

Entretanto, o paradoxo do seu enunciado crítico se materializa no instante em que, ao ressaltar o caráter enriquecedor do multiculturalismo, da cultura hermafrodita, Vargas Llosa, paralelamente, adverte sobre o surgimento de uma provável "ameaça" ao desenvolvimento da cultura da sociedade contemporânea, ou seja, observa a progressiva "*sustitución del producto cultural genuino por el producto 'seudocultural' que es impuesto masivamente a través de los medios de comunicación*"[165] (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 192). Cabe reportar aqui, mais uma vez, à tendência da crítica vargasllosiana em hierarquizar as produções artísticas de acordo com os padrões instituídos em sua concepção de literatura e arte, conforme se procedeu com a leitura das obras arguedianas. Na ocasião, Vargas Llosa considera:

---

[163] "[...] é mais rica quanto mais diversificada e quanto mais livre e intenso é o intercambio e a rivalidade de ideias em seu seio" (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 190, tradução nossa).

[164] "[...] mosaico cultural, no qual coexistem e se mesclam *todas las sangres*, como, escreveu Arguedas" (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 190, tradução nossa).

[165] "[...] substituição do genuíno produto cultural por um produto 'pseudocultural' o qual é imposto massivamente pelos meios de comunicação" (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 192, tradução nossa).

> *Es imposible que un lector cuyos gustos literarios se han establecido leyendo a Corín Tellado aprecie a Cervantes o a Cortázar, o que otro, que ha aprendido todo lo que sabe en el Reader's Digest*[166]*, haga el esfuerzo necesario para profundizar en un área cualquiera del conocimiento, y que mentes condicionadas por la publicidad se atrevan a pensar por cuenta propia. La chabacanería y el conformismo, la chatura intelectual y la indigencia artística, la miseria formal y moral de estos productos seudoculturales afectan profundamente la vida espiritual de un país*[167]. (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 193).

A distinção entre os leitores de *best-sellers* e de revistas informativas e os leitores da literatura canônica ocidental ou detentores de conhecimentos acadêmicos é nítida. Embora não enfatize de modo explícito, Vargas Llosa parece descrever os primeiros como indivíduos mais limitados intelectualmente, justamente por não compartilharem do mesmo repertório cultural que os últimos. Essa comparação, por outro lado, expressa a crença de Vargas Llosa no caráter transcendental e edificante da literatura e da arte, sem as quais o ser humano não teria oportunidade de vivenciar as fantasias necessárias para lhe despertar a consciência crítica do seu entorno. Destituídos do compromisso ético e moral, esses produtos culturais, na medida em que visam apenas ao entretenimento, acabam contribuindo para fomentar a vulgaridade e a miséria de espírito do homem contemporâneo. Duas décadas depois, o escritor-crítico mantém a mesma preocupação a respeito do assunto. Em *La literatura y la vida* (2001)[168], Vargas Llosa declara que:

> *Una persona que no lee, o lee poco, o lee sólo basura, puede hablar mucho pero dirá siempre pocas cosas, porque dispone de un repertorio mínimo y deficiente de vocablos para expresarse. No es una limitación sólo verbal; es, al mismo tiempo, una limitación intelectual y de horizonte imaginario, una indigencia de pensamientos y de conocimientos, porque las ideas, los conceptos, mediante los cuales nos apropiamos de la realidad existente y de todos los secretos de nuestra condición, no existen disociados de las palabras a través de los cuales los reconoce y define la conciencia.*
> *Se aprende a hablar con corrección y profundidad, rigor y sutileza, gracias a la literatura, y* ***sólo gracias a ella****.*[169] (VARGAS LLOSA, 2002, p. 389, grifos nossos).

---

[166] Revista mensal criada em 1922 por Lila Bell Wallace e DeWitt Wallace em Chappaqua, Nova York, Estados Unidos. No Brasil, é intitulada como *Seleções*. Caracteriza-se por produzir matérias leves e informativas que estimulem a educação e a leitura.

[167] "É impossível que um leitor cujos gostos literários se estabeleceram lendo a Corín Tellado aprecie a Cervantes ou a Cortázar, ou outro que, aprendeu tudo o que sabe em *Reader's Digest*, faça o esforço necessário para aprofundar em qualquer área do conhecimento, e que mentes condicionadas pela publicidade se atrevam a pensar por conta própria. A vulgaridade e o conformismo, a superficialidade intelectual e a indigência artística, a miséria formal e moral destes produtos pseudoculturais afetam profundamente a vida espiritual de um país" (VARGAS LLOSA, 2009b, p. 193, tradução nossa).

[168] Nesse trabalho, a versão citada pertence ao artigo publicado como apêndice da obra *La verdade de las mentiras*, de 2002. Consultar referências.

[169] "Uma pessoa que não lê, ou lê pouco, ou lê somente lixo, pode falar muito, porém dirá sempre poucas coisas, porque dispõe de um repertório mínimo e deficiente de vocábulos para se expressar. Não se trata apenas de uma limitação verbal; trata-se, ao mesmo tempo, de uma limitação intelectual e de horizonte imaginário, uma indigência de pensamentos e de conhecimentos, porque as ideias, os conceitos, mediante os quais nos apropriamos da realidade existente e dos segredos da nossa condição, não existem dissociados das palavras

O comentário acima demonstra a postura inquieta de Vargas Llosa diante dos efeitos contraditórios da modernização da cultura latino-americana. Nesse momento histórico, ao mesmo tempo que se opera a democratização da arte, facilitando o acesso aos artefatos culturais, é possível visualizar também, por outro lado, uma ação massificadora que fomenta a publicação de livros para mera diversão. A mercantilização dos bens simbólicos, para Vargas Llosa, resulta, portanto, na trivialização dos valores de "correção, profundidade, rigor e sutileza" que, *a priori*, deveriam ser transmitidos pela "boa literatura" a fim de ampliar os horizontes de cada indivíduo. É interessante observar que os princípios humanistas implícitos na argumentação de Vargas Llosa indicam que o seu modelo literário ideal está intimamente relacionado com convenções estabelecidas pela própria literatura ocidental, influxo esse que o escritor-crítico nunca tratou de ocultar.

Considerando a tese de Stuart Hall de que, "embora alimentada, sob muitos aspectos, pelo Ocidente, a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente" (HALL, 2001, p. 97), é possível ler o discurso crítico de Vargas Llosa como a própria expressão de um sujeito individual "desconcertado" que, diante da contraditória dinâmica do mundo globalizado, no qual, segundo Bhabha (1998, p. 228) a "analítica da diferença cultural" vem demarcando o "estabelecimento de novas formas de sentido e estratégias de identificação", tenta reestabelecer (ou conservar) a hegemonia dos padrões artísticos instituídos pela cultura ocidental, cuja supremacia vem sendo questionada desde os fins do século XX. Neste sentido, a retórica com que Vargas Llosa constrói sua teoria do romance e, por meio da qual questiona a legitimidade do projeto literário de Arguedas, parece refletir, em seu discurso, os próprios "demônios interiores" daquele que o enuncia.

Essa imagem de Vargas Llosa ainda é reiterada no ensaio *La civilización del espetáculo*, publicado em 2012, em que o escritor-crítico trata de apresentar o seu olhar consternado sobre a cultura global, a partir da seguinte comparação:

> *La diferencia esencial entre aquella cultura del pasado y el entretenimiento de hoy es que los productos de aquella pretendían transcender el tiempo presente, durar, seguir vivos en las generaciones futuras, en tanto que los productos de éste son fabricados para ser consumidos al instante y desaparecer, como biscochos o el popcorn.*[170] (VARGAS LLOSA, 2012, p. 31).

---

por meio das quais os reconhece e define a consciência. Aprende-se a falar com correção, profundidade, rigor e sutileza, graças à boa literatura, e somente graças a ela" (VARGAS LLOSA, 2002, p. 389, tradução nossa).

[170] "A diferença essencial entre aquela cultura do passado e o entretenimento de hoje é que os produtos daquela pretendiam transcender o tempo presente, durar, continuar vivos nas gerações futuras, ao passo que os produtos deste são fabricados para serem consumidos instantaneamente e desaparecerem, como biscoitos ou pipoca" (VARGAS LLOSA, 2012, p. 31, tradução nossa).

As mudanças introduzidas no campo artístico pela indústria cultural são lidas por Vargas Llosa desde o signo da perda. Os valores comumente perseguidos pela tradição literária, por exemplo, já não fazem mais sentido na civilização do "entretenimento" porque a cultura do século XXI não estimula o uso do intelecto para a leitura de textos como o de Thomas Mann, Joyce, Faulkner, entre outros, que exigem certa dosagem de esforço mental para serem elucidados. Segundo Vargas Llosa, os leitores de hoje preferem consumir relatos mais fáceis, que simplesmente lhes divirtam, sem a necessidade de investir energia para isso. Essa vulgaridade no campo das artes, também engendra a desaparição da figura do crítico literário, o qual é substituído paulatinamente pelo poder da propaganda. A atividade artística passa, então, a ser considerada um produto comercial, cuja sobrevivência depende das oscilações do mercado consumidor. Trata-se de uma era em que o preço e o *valor* simbólico de uma obra se equiparam em um mesmo patamar.

A massificação e a frivolidade[171] detectada no campo das artes projetam-se ainda nas demais esferas da vida humana, como na política, nas atividades de lazer, na religião, no jornalismo e até no erotismo. De acordo com Vargas Llosa, na civilização do espetáculo, todo altruísmo dessas instâncias se reduz a proporcionar uma evasão simplista da realidade. Para o escritor-crítico esta é uma conjuntura enraizada em nosso tempo que reflete:

> *[...] una manera de ser, de vivir, de morir del mundo que nos ha tocado, a nosotros, los afortunados ciudadanos de estos países a los que la democracia, la libertad, las ideas, los valores, los libros, el arte y la literatura de Occidente nos han deparado el privilegio de convertir al entretenimiento pasajero en la aspiración suprema de la vida humana y el derecho de contemplar con cinismo y desdén todo lo que aburre, preocupa o recuerda que la vida no es solo diversión, también drama, dolor, misterio y frustración.*[172] (VARGAS LLOSA, 2012, p. 59).

Como é possível observar, desde a *La utopia arcaica*, Vargas Llosa já demonstrava certa preocupação em saber que futuro estaria reservado à cultura peruana. Quase duas décadas mais tarde, quando finalmente a democracia e a liberdade se convertem em realidade para a maioria dos países do planeta, não apenas para o Peru, a sensação de desconcerto de

---

[171] Vargas Llosa (2012, p. 51) emprega a palavra "frivolidade" para indicar um tipo de visão de mundo em que a aparência, o jogo, o teatro e a representação, enfim, a diversão, valem mais do que o conteúdo, a essência e as ideias. Em outros termos, frivolidade significa a inversão de valores predominante naquela que o escritor-crítico denomina "civilização do espetáculo".

[172] "[...] uma maneira de ser, de viver, de morrer do mundo que nos concedeu, a nós, os afortunados cidadãos desses países, aos que a democracia, a liberdade, as ideias, os valores, os livros, a arte e a literatura do Ocidente nos depararam o privilégio de converter o entretenimento passageiro na inspiração suprema da vida humana e o direito de contemplar com cinismo e desdém tudo o que aborrece, preocupa ou nos faça lembrar que a vida não é somente diversão, mas também é drama, dor, mistério e frustração" (VARGAS LLOSA, 2012, p. 59, tradução nossa).

Vargas Llosa se torna ainda mais evidente, ao perceber que seus ideais artísticos, culturais, políticos e sociais, não trouxeram os resultados esperados para a experiência humana. Entretanto, fiel à sua missão enquanto crítico literário, Vargas Llosa, aproximando-se da figura do *hablador*, busca reacender, por intermédio de seus romances e reflexões críticas, os valores humanos e culturais que, na era da globalização, vêm sendo banalizados e até extirpados pela "civilização" do entretenimento.

Ao contrário de Arguedas que, figurando a situação-limite do escritor marginal ou marginalizado do continente (GUTIÉRREZ, 1996, p. 198), apoia-se na escrita de seu último romance, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, para manter-se vivo, ao mesmo tempo que converte esse relato na cerimônia de sua própria morte, Vargas Llosa opta por continuar lutando a favor do êxito da vida literária e de sua importância para a vida humana, ainda que em meio a circunstâncias que, segundo seu ponto de vista, anunciam a morte dos princípios culturais por ele ansiados. Eis a vocação menardiana do caminhante *machiguenga* que, ao pronunciar que "*lo primero no es vivir, sino escribir*"[173] (VARGAS LLOSA, 1981b, p. 341), segue sua trajetória de intelectual e romancista latino-americano, resgatando os princípios da tradição literária ocidental, atualizando-os, reinventando-os, e subvertendo-os, na medida em que reescreve a si mesmo, em busca de uma identidade cultural perdida.

Valendo-se desse embate, constata-se, enfim, como a base de ambos os discursos críticos analisados nesse trabalho apresenta correspondências capazes de superar o dualismo ideológico demarcado pelo viés marxista de Cornejo Polar e pelo liberalismo de Vargas Llosa, o que muitas vezes, permite abordá-los como intelectuais de opiniões totalmente discrepantes sobre a literatura peruana. Ao contrário disso, a proximidade de alguns fundamentos inerentes às propostas estético-literárias de cada um dos autores, revela como suas interpretações do romance de Arguedas e das produções do indigenismo, podem até ser complementares.

Se Cornejo Polar, de um lado, apresenta um exame mais pragmático e distanciado cientificamente da obra arguediana, por meio do qual elucida as relações estabelecidas entre as formas literárias e o meio sociocultural "beligerante e conflituoso" em que são produzidas, concebendo aquelas como reflexo do último, Vargas Llosa, de outro lado, procura enfatizar, desde uma perspectiva existencial-estruturalista, a humanidade e o caráter de transcendência encerrado nas mentiras literárias de Arguedas, entendidas aqui como negação do mundo

[173] "[...] o primeiro não é viver, mas escrever" (VARGAS LLOSA, 1981a, p. 341, tradução nossa).

empírico. Desse modo nota-se que ambas as análises contribuem para iluminar e enriquecer, embasadas em distintos enfoques, a plurissignificativa e desagregada narrativa arguediana.

Logo, verifica-se que, transitando pela tradição e pela tradução cultural, as leituras de Cornejo Polar e de Vargas Llosa, ainda que apontem diferentes sentidos para a obra de Arguedas e para o indigenismo literário, porém, não completamente antagônicos, cruzam-se na terceira margem do rio da fluída e flutuante nação latino-americana, nessa zona fronteiriça, heteróclita e hermafrodita, onde se processa o encontro das águas e, também, o de *todas las sangres*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho examinou como Vargas Llosa e Cornejo Polar leem a identidade cultural do homem peruano e, consequentemente, latino-americano, valendo-se das narrativas de Arguedas. Com base no embate entre as duas abordagens críticas, defende-se a tese de que, por detrás das divergências ideológicas e metodológicas que determinam as análises de cada um dos intelectuais, há correspondências que os aproximam. Para confirmar essa proposição, o estudo levantou os pontos de contato entre ambas as leituras e, mediante a comparação entre eles, foi possível averiguar que seus discursos não são totalmente antagônicos, conforme eles próprios, ou outros investigadores, sugerem em seus ensaios científicos.

Nos dois primeiros capítulos detalhou-se o percurso crítico percorrido por Cornejo Polar e por Vargas Llosa, com a finalidade de compreender os fundamentos subjacentes ao exame crítico desenvolvido por cada um deles sobre Arguedas e o indigenismo peruano. Destarte, averiguou-se que, para Cornejo Polar a narrativa arguediana – bem como as demais obras indigenistas – configura-se como expressão de uma literatura heterogênea, ou seja, aquela produzida "na zona de ambiguidade e conflito", resultante da intersecção de dois universos sociais e culturais díspares e, portanto, "sujeita a um duplo estatuto sociocultural". Partindo dessa perspectiva, Cornejo Polar associa as contradições do relato arguediano ao próprio caráter paradoxal da sociedade peruana, a qual, na década de 80, passaria a ser entendida, pelo crítico, em termos de "totalidade contraditória".

Assim, ele interpreta as possíveis incongruências recorrentes na tessitura romanesca como sendo a representação plástica das tensões inerentes às circunstâncias que toma como referência. De acordo com essa concepção, Cornejo Polar ressalta a organicidade do conjunto da obra de Arguedas, considerando que a "contradição" emergente em cada uma das narrativas somente adquire cabal sentido se compreendida em relação aos demais textos produzidos pelo escritor.

É, pois, motivado pelo reconhecimento da realidade peruana como instância heterogênea, permeada de conflitos e contradições, e, por seu esforço em deslegitimar os programas políticos e culturais que ocultam a problemática histórica da América Latina sob as falácias dos discursos críticos de viés homogeneizante e falsamente conciliatórios que Cornejo Polar, valendo-se das leituras que realiza das obras de Arguedas e também de outros escritores da região andina, formula categorias de análises alternativas. Entre elas estão as noções de "heterogeneidade", "totalidade contraditória", "sujeito heterogêneo", "sujeito migrante" e "heterogeneidade não-dialética", que visam ressemantizar a questão identitária

peruana sobre a base da pluralidade, desautorizando, assim, o caráter impositivo dos programas homogeneizadores e universalizantes que, desde o século XIX, buscam instituir uma imagem colonizada do sujeito e da cultura peruana. Rompendo com a concepção monolítica de sujeito, Cornejo Polar almeja reescrever a própria imagem do homem andino a partir da imagem do migrante, o qual se notabiliza não apenas por internalizar, em sua constituição, as contradições do mundo em que está inserido, mas também por deixar transparecer em seu discurso os próprios deslocamentos linguísticos e culturais intrínsecos à índole heterogênea, oscilante e descentralizada do Peru e da América Latina.

Seguindo propostas metodológicas distintas, Vargas Llosa elabora um modelo teórico que serve de embasamento para a sua concepção de literatura entendida como espaço da liberdade de expressão, da soberania individual (seja do escritor, do leitor seja das personagens) e da transcendência. Verificou-se, em suma, que Vargas Llosa formula sua teoria baseado na conciliação de princípios antitéticos, amparando-se, tanto no existencialismo de Sartre e Camus, quanto no princípio flaubertiano de "objetividade" artística, o qual é também reatualizado pelo postulado de Barthes. Desse modo, conclui-se que Vargas Llosa desenvolve uma categoria de análise de base existencial-estruturalista, por meio da qual trata de interpretar, não apenas a sua, mas as obras de outros escritores.

É, pois, com base nessa abordagem que passa a ler Arguedas e, também a relação desse com os demais discursos indigenistas, em *La utopia arcaica*. No referido ensaio, constatou-se que Vargas Llosa visa explanar a tese de que a obra arguediana não se configura como representação fidedigna do universo quéchua, mas instaura-se como criação literária que, antes de refletir as circunstâncias socioculturais e políticas instauradas no país desde meados do século XX, mais parecem retratar os próprios dilemas pessoais e políticos, os desejos e as nostalgias do seu criador, que as "reais" conjunturas do Peru andino. Concebendo-o como um "ecólogo cultural", o narrador arguediano é compreendido como o porta-voz dos "fantasmas" do autor que, na ânsia de resgatar e preservar os valores da cultura quéchua, atualiza na narrativa os ideais de uma *utopia arcaica*, por meio dos quais busca recuperar os elementos de "uma sociedade arcaica, rural, tradicional e mágica" (VARGAS LLOSA, 1996, p. 46, tradução nossa), incompatível com a contexto histórico cultural peruano do século XX.

Ao identificar sua teoria do romance, de base existencial-estruturalista, com os postulados do pensamento liberal, Vargas Llosa tece uma crítica ao indigenismo literário, do qual a obra de Arguedas seria exemplo paradigmático, considerando-o uma ficção ideológica, de viés passadista e reacionário, justamente por refletir ideais coletivistas, antiliberais que se configuravam, segundo o escritor-crítico, como obstáculos ao processo de modernização do

Peru. Assim, o narrador arguediano, ao resistir às demandas do capitalismo e da industrialização, daria mostras de uma profunda incompreensão das circunstâncias sociopolíticas predominantes no Peru a partir dos anos 50. Desse modo, Vargas Llosa observa que a obra de Arguedas deixa transparecer a imagem do homem peruano como a de um indivíduo desconcertado que, num "afã caduco", luta para defender suas raízes pré-hispânicas de toda ameaça simbolizada pela globalização.

Apesar das diferentes leituras atribuídas à obra de Arguedas, a proximidade de alguns fundamentos inerentes às propostas estético-literárias de cada um dos autores revela como suas interpretações do romance de Arguedas e das produções do indigenismo podem ser complementares. Dos pontos de contato observados vale destacar que tanto Cornejo Polar quanto Vargas Llosa estão situados num momento de transição e ruptura experimentado pela crítica literária que, dos anos 60 e 80, suscita por parte dos distintos setores críticos tanto a revisão dos estatutos epistemológicos quanto a redefinição do papel do crítico na sociedade em que está inserido. Configura-se como um período profícuo que leva ambos os intelectuais a formularem modelos teóricos próprios, com base nos quais buscam rearticular e privilegiar as relações entre a literatura e o contexto social que a envolve. Averiguou-se, assim, que os dois críticos desenvolvem um pensamento que, de certa forma, visa impor-se como resistência a outras vertentes acadêmicas hegemônicas. De um lado Cornejo Polar e o seu empenho em deslegitimar a crítica imanentista; de outro, Vargas Llosa e a sua oposição à frivolidade das chamadas teorias pós-modernas.

Ao estabelecerem dispositivos metodológicos pessoais, cada um dos críticos se baseia em um instrumental que confere atenção especial à linguagem ficcional inventada por Arguedas. Foi possível verificar que, por trás dos atritos entre os dois intelectuais, a noção de autenticidade atribuída à narrativa arguediana por Cornejo Polar possui princípios teóricos bastante próximos aos da concepção de "mentira literária" de Vargas Llosa. Para ambos, a "verdade" na literatura é uma categoria estética cujo efeito só é alcançado em virtude do modo como a linguagem romanesca é trabalhada artisticamente.

Nesse ponto, destaca-se o aspecto ambíguo do discurso crítico de Cornejo Polar que, por mais que evite emitir juízos de valor, termina por apreciar a qualidade estética do romance de Arguedas, e, de outro lado, ressalta-se o caráter mais taxativo das colocações vargasllosianas que, por sua vez, mediante o respaldo "formal", tende a hierarquizar as distintas modalidades de literatura. Em outros termos, Vargas Llosa considera como "grande" obra, somente aquela que atenda aos padrões necessários para se constituir como um espaço

ficcional de liberdade e transcendência. Textos que não almejem essa qualidade, no geral, não são bem avaliados pelo escritor-crítico, haja vista suas apreciações sobre *Todas las sangres* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Apesar dessas divergências de perspectivas, percebeu-se que tanto Cornejo Polar quanto Vargas Llosa, ao construírem postulados teóricos contra determinados pensamentos dogmáticos que objetivam instituir determinadas imagens da identidade cultural peruana, ambos os críticos também compartilham ideias bem próximas sobre o conceito de nação, cultura e sujeito. Cornejo Polar e Vargas Llosa concebem essas noções desde um enfoque disjuntivo, em que tanto a nação passa a figurar como território de trânsito e cruzamento de diferentes culturas, quanto a própria cultura em si também é entendida como um processo dinâmico, em permanente construção, espaço em que tendências opostas se justapõem, sem, contudo, resultarem em síntese dialética. Daí Cornejo Polar aludir à realidade peruana como "totalidade contraditória" e Vargas Llosa, como "cultura hermafrodita".

O dinamismo e a descentralização das paisagens na era da globalização se projetam também na desestabilização do homem peruano que, de acordo Cornejo Polar, busca assumir e reivindicar sua índole contraditória e heteróclita, e, dentro das reflexões de Vargas Llosa, configura-se como um ser fragmentado, em "crise" pela perda de sua totalidade. Ao serem confrontados os aspectos discursivos recorrentes no enunciado de Cornejo Polar e Vargas Llosa, concluiu-se que a mesma condição de "desconcerto" inerente na concepção do sujeito migrante, do primeiro, e no indivíduo cindido, do segundo, projetam-se na própria autoimagem que ambos os autores deixam transparecer em seus ensaios críticos.

É, pois, na terceira margem da fluída e flutuante nação latino-americana, nessa zona fronteiriça, heteróclita e hermafrodita, o local onde se processa o cruzamento dos discursos de Cornejo Polar e Vargas Llosa. Ainda que, ao longo do trânsito entre a tradição e a tradução, esses intelectuais optem por coordenadas que tendem a distanciá-los ideologicamente, a convergência de alguns pontos de suas propostas teórico-críticas desconstrói o suposto dualismo que tende a divorciar seus pensamentos, encerrando-os em compartimentos estanques e antagônicos. À vista do exposto, constatou-se, finalmente, que, desde um ponto de vista mais pragmático e distanciado cientificamente, Cornejo Polar enfatiza como a obra arguediana, superando os esquemas do indigenismo, incorpora e extrema, em sua estrutura, as tensões e os conflitos inerentes ao contexto em que é produzida. Contudo, os relatos de Arguedas também têm o seu caráter universal e transcendental revelado pelo "exercício de imaginação" de Vargas Llosa, que procura desmentir as imagens expressas no universo ficcional arguediano, para assim decifrar as verdades humanas nele encerradas, a história secreta de cada indivíduo em busca de si mesmo, de sua identidade.

REFERÊNCIAS

AÍNSA, Fernando. ¡Atrévete a utilizar el entendimiento! Reivindicación del ensayo latinoamericano. In: MAÍZ, Claudio (Ed.). **El ensayo latinoamericano:** revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional. Cuyo: UNCUYO, 2010. pp. 39-58.

ANGVIK, Birger. La teoría de la novela de Mario Vargas Llosa y su aplicación en la crítica literaria: desde la indeterminación metafórica del lenguaje teórico a la sobredeterminación categórica del lenguaje crítico. **Escritura**, año 15, n. 29, pp. 229-253, ene-jun. 1990.

ARGUEDAS, José María. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Edición crítica de Eve-Marie Fell (Coord.). 2. ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. **Los ríos profundos**. Buenos Aires: Losada, 2009.

_____. No soy um aculturado. In: _____. **Agua.** Lima: Editorial Horizonte, 2005. p. 98-100.

_____. **Os rios profundos**. Tradução de Glória Rodríguez. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. Razón de ser del indigenismo en el Perú. In: RAMA, Ángel. **Formación de una cultura nacional indoamericana**. 2. ed. México: Siglo Veintiuno, 1977. p. 189-197.

_____. **Todas las sangres**. Lima: El Comercio, 2001.

_____. **Yawar fiesta**. Lima: Editorial Horizonte, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. da UnB, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. Atividade estruturalista. In: _____. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999a. p. 49-56.

_____. O que é crítica. In: _____. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999b. p. 157-164.

BAY, Carmen Alemany. **Singularidades de José María Arguedas como escritor**. 2009. Disponível em: <www.rua.ua.es/dspace/handle/10045/13383>. Acesso em: 23 set. 2013.

BHABHA, Homi. **Local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BUENO CHÁVEZ, Raúl. **Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana**. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2004.

CARRIZO, Silvina. Diálogos en la historia cultural: Mariátegui y Arguedas en el pensamiento de Antonio Cornejo Polar. **Alborada 4**: revista peruana de arte y cultura. Ano: 2, n. 4, p. 22-30, dic. 2011.

_____. Indigenismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de literatura e cultura**. 2. ed. Niterói: Editora da UFF; Juiz de Fora: UFJF, 2010. p. 207-224.

CASTRO-KLÁREN, Sara. **El mundo mágico de José María Arguedas**. Lima: Instituto de estudios peruanos, 1973.

CAVALLARI, Héctor Mario. Antonio Cornejo Polar: la práctica del discurso. In: SCHMDIT-WELLE, Friedhelm (Ed.). **Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de literatura Iberoamericana, 2002. p. 55-74.

CHIAMPI, lrlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORNEJO POLAR, Antonio. A invenção das nações hispano-americanas: reflexões a partir de uma relação textual entre o Inca e Palma. In: VALDÉS. Mario J. (Org.). **O Condor voa**: literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilka Valle Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000a. p. 55-76.

_____. Apêndice: problemas atuais da crítica. In: VALDÉS. Mario J. (Org.). **O Condor voa:** literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilka Valle Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000b. p. 19-24.

_____. Condição migrante e intertextualidade multicultural: o caso de Arguedas. In: VALDÉS. Mario J. (Org.). **O Condor voa:** literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilka Valle Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000c. p. 127-138.

_____. **Escribir en el aire:** ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. 2. ed. Lima: CELACP, 2011.

_____. Indigenismo andino. In: PIZARRO, Ana. **América Latina:** Palavra, literatura e cultura. vol. III. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

_____. **La formación de la tradición literaria en el Perú**. Lima: CEP, 1989a.

_____. **La novela peruana**. 2. ed. Lima: Editorial horizonte, 1989b.

_____. **Literatura y sociedad en el Perú:** la novela indigenista. Lima: Lasontay, 1980.

_____. **Los universos narrativos de José María Arguedas**. Buenos Aires: Losada, 1973.

CORNEJO POLAR, Antonio. Mestizaje, transculturación, heterogeneidade. In: MAZZOTTI, José Antonio; ZEVALLOS AGUILLAR, Ulises Juan (Coord.). **Asedios a la heterogeneidad cultural:** libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Lima: Lluvia, 1996a. p. 54-56.

_____. Nuevas reflexiones sobre la crítica literaria. In: **De Cervantes a Orovilca. Homenaje a Jean Paul Borel**. Madrid: Visor, 1990. p. 225-235.

_____. O indigenismo e as literaturas heterogêneas: seu duplo estatuto sociocultural. In: VALDÉS. Mario J. (Org.). **O Condor voa:** literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilka Valle Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000d. p. 157-176.

_____. O romance indigenista: uma dilacerada consciência da história. In: VALDÉS. Mario J. (Org.). **O Condor voa**: literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilka Valle Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000e. p. 177-192.

_____. Problemas e perspectivas da crítica literária latino-americana. In: VALDÉS. Mario J. (Org.). **O Condor voa**: literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilka Valle Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000f. p. 15-18.

_____. Sistemas y sujetos en la historia literaria latinoamericana: algunas hipótesis. **Casa de las Américas**, La Habana, año. XXIX, n. 171, p.67-71, nov./dic. 1988.

_____. **Sobre literatura y crítica latino-americanas**. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.

_____. Um ensaio sobre os zorros de Arguedas. In: VALDÉS. Mario J. (Org.). **O Condor voa**: literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilka Valle Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000g. p. 139-156.

_____. Uma heterogeneidade não dialética: sujeito e discurso migrantes no Peru moderno. In: VALDÉS. Mario J. (Org.). **O condor voa:** literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000h. p. 299-310.

_____. Un ensayo sobre los zorros de Arguedas. In: ARGUEDAS, José María. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Edición crítica de Eve-Marie Fell (coord.). 2. ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996b. p. 297-306.

CORTÁZAR, Julio. Creador solitario. **Life en español**, v. 33, n. 7, abr. 1969.

COSTA, Adriane Vidal. Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVI., 2001, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPUH, 2001. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848079_ARQUIVO_TextoANPUHAdrianeCosta.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2013.

COULTHARD, George Robert. Un problema de estilo. In: LARCO, Juan (Ed.). **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. La Havana: Casa de las Américas, 1976. p. 111-121.

DORFMAN, Ariel. Mario Vargas Llosa y José María Arguedas: dos visiones de una sola América. **Casa de las Américas**, año 11, n. 64, p. 6-19, ene.-feb. 1971.

ELMORE, Peter. Los ríos profundos de José María Arguedas: las lecciones de la memoria. In: FRANCO, Moretti. **Amor y fuego:** José María Arguedas 25 años después. Lima: Desco, Cepes y Sur, 1995.

ESCAJADILLO, Tomás. **La narrativa indigenista:** un planteamiento y ocho incisiones. Lima: Universidad de San Marcos, 1971.

ESCOBAR, Alberto. **Arguedas o la utopía de la lengua**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GEYER, Michael; BRIGHT, Charles. World History in the global age. **American history review**, v. 4, p. 1034-1060, oct. 1995.

GIUDICELLI, Christian. José María Arguedas bajo el prisma de Vargas Llosa. In: PÉREZ, Hildebrando; GARAYAR, Carlos (Eds.). **José María Arguedas:** vida y obra. Lima: Amaru Editores, 1991. p. 251-278.

GOLDMANN, Lucien. **El hombre y lo absoluto**. Barcelona: Península, 1968.

GRANÉS, Carlos. La instintiva lucha por la libertad. In: VARGAS LLOSA, Mario. **Sables y utopías:** visiones de América Latina. Buenos Aires: Aguilar, 2009. p. 11-25.

GUTIÉRREZ, Angela. **Vargas Llosa e o romance possível da América Latina**. Fortaleza: EUFC; Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARSS, Luis. **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Saller. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEVY, Bernand-Henri. **Elogio dos intelectuais**. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Rocco, 1968.

LIENHARD, Martin. **Cultura popular andina y forma novelesca**. Zorros danzantes en la última novela de Arguedas. Lima: Latinoamericana/Tarea, 1981.

_____. De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras. In: MAZZOTTI, José Antonio; ZEVALLOS AGUILLAR, Ulises Juan (Coords.). **Asedios a la heterogeneidad cultural:** libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Lima: Lluvia, 1996. p. 57-80.

LOJO, María Rosa. Fronteiras, finisterras e corredores: do clichê ideológico à polissemia simbólica. Tradução de A. R. Esteves e M. F. A. Oliveira Marcari. In: PINTO, A. J. A.; MACHADO, M.; VILALVA, W. **Nas dobras do mundo a literatura acontece**. São Paulo: Arte e Ciência, 2011. p. 287-315.

LOTMAN, Yuri M. **Estructura del texto artístico**. Madrid: Istmo, 1982.

MANRIQUE, Nelson. **Historia de la República**. Lima: COFIDE, 1995.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.

MARTÍNEZ, Augustín. Modernización crítica en América Latina. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina:** Palavra, Literatura e Cultura. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1995. p. 645-672.

MAZZOTTI, José Antonio; ZEVALLOS AGUILLAR, Ulises Juan (Coords.). **Asedios a la heterogeneidad cultural:** libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Lima: Lluvia, 1996.

MELIS, Antonio. Mariátegui en el itinerario crítico de Antonio Cornejo Polar. In: SCHMDIT-WELLE, Friedhelm (Ed.). **Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de literatura Iberoamericana, 2002. p. 75-87.

MIGNOLO, Walter. La razón postcolonial: herencias coloniales y teorias postcoloniales. **Revista Chilena de Literatura**, n. 47, p. 91-114, 1995.

_____. Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas. **Revista Iberoamericana**, v.62, n.176-177, p. 679-696, 1996.

MILTON, Heloisa Costa. O diário de Cristóvão Colombo: o discurso da “maravilha” da América Latina. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 32, p. 169-183, 1992.

MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias. In: **Letterature d’América**, n. 45-46, p. 189-200, 1992.

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

MORAÑA, Mabel. De metáforas a metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional. In: _____. (Ed.). **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina:** el desafío de los estudios culturales. Pittsburgh: Editorial Cuarto Próprio /Instituto Internacional de literatura Iberoamericana, 2000. p. 221-229.

_____. Escribir en el aire, heterogeneidad y estudios culturales. In: MAZZOTTI, José Antonio; ZEVALLOS AGUILLAR, Ulises Juan (Coords.). **Asedios a la heterogeneidad cultural:** libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Lima: Lluvia, 1996. p. 481-492.

_____. Antonio Cornejo Polar y los debates actuales del latinoamericanismo: noción de sujeto, hibrides y representación. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, Ano XXV, n. 50, p. 19-27, 1999.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença:** a política dos estudos culturais latino-americanos. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MORETIC, Yerko. Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú. In: LARCO, Juan (Ed.). **Recopilación de textos sobre José María Arguedas**. La Havana: Casa de las Américas, 1976. p. 31-44.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. O ensaio e suas fronteiras. In: AGUIAR, Flávio Wolf de. et al. **Gêneros de frontera:** cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997. p. 63-69.

OVIEDO, José Miguel. **Mario Vargas Llosa:** la invención de una realidad. 3. ed. Barcelona: Seix Barral, 1982.

_____. **Vargas Llosa entre Sartre y Camus**. 1992. Disponível em: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8575/1/CC-05art6ocr.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2014.

PAOLI, Roberto. Sobre el concepto de heterogeneidad. A propósito del indigenismo literario. In: MAZZOTTI, José Antonio; ZEVALLOS AGUILLAR, Ulises Juan (Coords.). **Asedios a la heterogeneidad cultural:** libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Lima: Lluvia, 1996. p. 493-505.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO BRASILEIRO ABRALIC – LITERATURA E MEMÓRIA, 2, 1991, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. p. 60-66.

PIZARRO, Ana. **América Latina:** Palavra, literatura e cultura. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

PORTUGAL, José Alberto. **Las novelas de José María Arguedas:** una incursión en lo inarticulado. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

RAMA, Ángel (Ed.). **Formación de una cultura nacional indoamericana**. 2. ed. México: Siglo Veintiuno, 1977.

_____. El boom em perspectiva. In: _____ (ed.). **Más allá del boom**: Literatura y mercado. Buenos Aires: Folios, 1984. p. 51-110.

_____. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

_____. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

_____. Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latino-americana. **Río Piedras**, n. 5-6, p.125-139, 1974-1975.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Narradores de esta América**. Tomo I. Montevideo: Alfa, 1969.

_____. Tradición y renovación. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.). **América Latina en su literatura**. México: Siglo veintiuno, 1977. p. 139-166.

_____. Una escritura revolucionária. **Revista Iberoamericana**, v. 37, n. 76-77, p. 497-506, jul.-dic. 1971.

ROVIRA SOLER, José Carlos. José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo. **Anales de Literatura Española**, n. 14. Alicante: Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: <www.cervantesvirtual.com/obra/jose-maria-arguedas-y-la-memoria-autobiografica-del-indigenismo-contemporâneo>. Acesso em: 23 set. 2013.

ROWE, William. **Mito e ideología en la obra de José María Arguedas**. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.

RUFFINELLI, Jorge. Después de la ruptura: la ficción. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina:** Palavra, Literatura e Cultura. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1995. p. 367-391.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTISTEBAN, Rocio. La utopia arcaica. In: **Quehacer**, n. 106, pp. 71-82, mar.-abr. 1997.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHMDIT-WELLE, Friedhelm (Ed.). **Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh: Instituto Internacional de literatura Iberoamericana, 2002.

SCHMDIT-WELLE, Friedhelm. ¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación? In: MAZZOTTI, José Antonio; ZEVALLOS AGUILLAR, Ulises Juan (coord.). **Asedios a la heterogeneidad cultural:** libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Lima: Lluvia, 1996. p. 37-46.

SETTI, Ricardo A. **Conversas com Vargas Llosa**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SOSNOWISK, Saúl. La "nueva" novela hispano-americana: ruptura y "nueva" tradición. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina:** Palavra, Literatura e Cultura. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1995. p. 395-412.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de de Sandra R. G. Almeida et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

THAYS, Iván. La recuperación de Arguedas como escritor. In: **Quehacer**, n. 106, p. 77-78, mar.-abr. 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Crítica de la crítica**. Tradução de José Sánchez Lecuna. Barcelona: Paidós, 1991.

VALDÉS, Mario J. (Org.). **O condor voa:** literatura e cultura latino-americanas. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

VALLIÈRES, María Gladys. El lugar de José María Arguedas en la evolución del indigenismo literario. In: MAZZOTTI, José Antonio; ZEVALLOS AGUILLAR, Ulises Juan (Coord.). **Asedios a la heterogeneidad cultural:** libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Lima: Lluvia, 1996. p. 365-377.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

_____. **Contra viento y marea** (1962-1982). Barcelona: Seix Barral, 1983.

_____. **El hablador**. 3. ed. Barcelona: Seix Barral, 1994.

_____. El sexto de José María Arguedas: la condición marginal. In: ARGUEDAS, José María. **El sexto**. Barcelona: LAIA, 1974. p. 7-21.

_____. **García Márquez:** historia de un deicidio. Caracas: Monte Avila; Barcelona: Barral Editores, 1971.

_____. **Historia de Mayta**. Barcelona: Seix Barral, 1984.

_____. José María Arguedas descubre al indio auténtico. **Revista Visión del Perú**, Lima, n. 1, p. 3-7, ago. 1964.

_____. José María Arguedas: entre la ideología y la arcadia. **Revista Iberoamericana**, v. XLVII, n. 116-117, p. 33-46, 1981a.

VARGAS LLOSA, Mario. José María Arguedas: entre sapos y halcones. **Boletín de la Academia Peruana de la Lengua**, n. 12, pp. 89-139, 1978a.

_____. **La ciudad y los perros**. Barcelona: Seix Barral, 1963.

_____. **La civilización del espectáculo.** Madrid: Alfanguara, 2012.

_____. La crítica es una manera de ejercer la imaginacion: una entrevista a Mario Vargas Llosa. **Quehacer**, n. 173, p. 100-107, 2009a. (Entrevista concedida a Jorge Coaguila).

_____. **La guerra del fin del mundo**. Barcelona: Seix-Barral, 1981b.

_____. **La orgia perpetua:** Flaubert y Madame Bovary. Madrid: Alfaguara, 2007.

_____. **La tía Julia y el escribidor**. Barcelona: Seix-Barral, 1977.

_____. **La utopía arcaica**. Cambridge: Cambrigde University Press, 1978b.

_____. **La utopía arcaica:** José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. **La verdad de las mentiras**. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

_____. **Literatura y política**. 2. ed. Madrid: FCE, ITESM, 2003.

_____. Literatura y suicidio: el caso de Arguedas. **Revista Iberoamericana**, v. XLVI, n. 110-111, p. 3-28, ene.-jun. 1980.

_____. **Lituma en los Andes**. Barcelona: Planeta, 1993.

_____. Narradores de hoy: José María Arguedas. **El comercial, suplemento dominical**, Lima, set. 1955.

_____. Novela primitiva x novela de creación. **Revista de la Universidad de México**, México, v. XXIII, n. 10, p. 29-36, jun. 1969a.

_____. Postmodernismo y frivolidad. In: _____. **El lenguaje de la pasión**. Lima: Peisa, 2001.

_____. **Sables y utopías:** visiones de América Latina. Buenos Aires: Aguilar, 2009b.

_____. Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú. In: SALAZAR BONDY, Sebastián. **Comedias y juguetes**. Lima: Moncloa, 1967. p. 25-54.

_____. Tres notas sobre Arguedas. In: LAFFORGUE, Jorge (Ed.). **Nueva novela Latinoamericana**. Buenos Aires: Paidas, 1969b. p. 30-54.

VOLOSINOV, Valentín Nikoláievich. (1929). **Marxismo y filosofía del lenguaje**. Tradução de Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza, 1992.

WILLIAMS, Raymond L. Literatura y política: las coordenadas de la escritura de Mario Vargas Llosa. In: VARGAS LLOSA, Mario. **Literatura y política**. 2. ed. Madrid: FCE, ITESM, 2003. p. 15-37.

ZEA, Leopoldo. América Latina: longa viagem para si mesma. **América Latina: Cadernos**, São Carlos, n. 1, p. 19-41, 1982.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.