

Uma luz no deserto: Esteban Echeverría e a representação da barbárie no romance *Los cautivos*, de Martín Kohan

Rafael Vaz de Souza
Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo
rafael.vaz.souza@hotmail.com

Resumo: Espécie de releitura paródica dos discursos ilustrados da literatura argentina do século XIX, o romance *Los cautivos. El exilio de Echeverría* (2000), de Martín Kohan, apresenta uma narrativa sobre um grupo de *gauchos* quase que completamente esvaziados de subjetividade e beirando o animalesco. Narrado por uma voz dotada de um distanciamento irônico em relação ao tema abordado, o romance não só parece recuperar a tradição consolidada pela *Generación* de 1837, como coloca um de seus principais representantes no centro de sua narrativa: numa bela noite, os paisanos da fazenda *Los Talas* percebem uma luz na casa até então vazia dos patrões e divisam, pela janela aberta, o vulto de um homem sentado e imóvel. Esse homem é Esteban Echeverría e sua atividade, a qual eles não conseguem reconhecer, evidencia a enorme diferença entre seus mundos: ele escreve um conto. Mais do que o óbvio embate entre civilização e barbárie, este trabalho procurará, a partir da releitura feita por um romance contemporâneo, discutir o modo como a dita barbárie foi representada pela literatura argentina do século XIX.

Palavras-chave: literatura argentina; civilização e barbárie; Martín Kohan.

Publicado no ano 2000, o terceiro romance do ainda pouco conhecido Martín Kohan, *Los cautivos. El exilio de Echeverría*, revisita um acontecimento seminal para a literatura argentina: o momento em que o grande poeta nacional Esteban Echeverría escreve, enquanto se escondia da perseguição do governo de Juan Manuel de Rosas na fazenda familiar de *Los Talas*, em Luján, província de Buenos Aires, o conto “El matadero”, que, posteriormente, e a partir das leituras de escritores como Ricardo Piglia, David Viñas e Noé Jitrik, já na metade do século XX, seria tomado como o texto iniciador da ficção em prosa na Argentina.¹

O romance, porém, se inicia não com Echeverría, mas com o avançar de dois *gauchos* empregados da fazenda – os personagens Tolosa e Gorostiaga – pelo cenário paradigmático da literatura argentina, o do pampa amplo, vazio e deserto, que, como o mar, possui horizontes infinitos e é marcado pelo predomínio quase que total do céu. Antes de qualquer coisa, cabe nos determos no modo como o narrador, distanciado e em terceira pessoa, os descreve: são homens elementais e de inteligência precária; por nunca irem a parte alguma, desconhecem conceitos básicos de proximidade e distância; são marcados pela concretude

¹ IGLESIA, Cristina. *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 23.

imediate dos ritmos cíclicos da natureza e, por isso, incapazes de conceber a ideia abstrata de um tempo dividido em meses, anos e, muito menos, séculos; e que, de tanto viver sobre seus cavalos, acabaram mimetizando-se com eles, adquirindo seus comportamentos e feições. Em suma, são descritos como homens brutos, cuja interação é um remedo dos clássicos diálogos dos poemas *gauchescos*, já que a discussão que se inicia com a pergunta inusitada de Tolosa sobre o tempo em que se encontram logo se converte em mútuas cusparadas, que quase termina em violência.²

Ao anoitecer, eles chegam na propriedade e o que se segue é a descrição meticolosa das condições em que vivem os demais homens e mulheres do lugar, assim como de seus hábitos, comportamentos e vícios. Destaquemos alguns termos utilizados pelo narrador: “casebres miseráveis”, compostos por “barro e até mesmo bosta”, de um odor “tão penetrante como inesquecível”, rodeados por moscas tão apáticas quanto seus habitantes, “seres degradados” por uma embriaguez constante, “mais brutos que os próprios animais” em meio aos quais vivem e dos quais mal se distinguem, e cuja rotina aparece como um suceder de degradações;³ como no exemplo do incestuoso Maure, que, após “haber comido y haber vomitado y haber dormido sobre la pasta incolora de la comida devuelta”, desperta e busca sua filha Luciana a fim de realizar um ato inconsciente e instintivo, modelado a partir do comportamento sexual dos cavalos.⁴

Como bem aponta Adrián Ferrero em sua resenha do romance, a vida dos *gauchos* da propriedade dos Echeverría é narrada seguindo uma espécie de “catálogo de la inmundicia y la brutalidad”, a partir do qual elas aparecem como sendo o resultado da mistura entre “la escatología y la violencia”.⁵ Seu despojamento se intensifica e ganha real significado quando contrastado com a casa do patrão. Localizada a apenas cem léguas de suas casinhas miseráveis, ela se erige como o núcleo de todo o território, pólo irradiador de sentido e de referência. Construída de materiais sólidos e nobres, sua principal qualidade reside no fato de ser fresca no verão e quente no inverno, ou seja, em ser capaz de constituir uma barreira entre o interior e o exterior. Tudo o que as habitações dos *gauchos* não são, já que estes, para quem

² KOHAN, Martín. *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires: Debolsillo, 2010 (original: 2000), pp. 13-8.

³ *Idem*, pp. 19-24.

⁴ *Idem*, p. 21.

⁵ FERRERO, Adrián. “Sombra terrible de Echeverría... Martín Kohan, ‘Los cautivos. El exilio de Echeverría’ (novela)”. *Clío & Asociados. La Historia enseñada*, nº 6. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2002, p. 173.

inexiste o conceito de privacidade, se encontram inteiramente expostos às ações da intempérie.

O narrador de Kohan apresenta, então, estas vidas que se desenvolvem num torpor instintivo e inconsciente, indistintas à natureza ao redor. Tal marasmo é apenas quebrado nas raras visitas do patrão, como se a presença deste concedesse realidade às suas vidas, afastando “esa nada absoluta que los asediaba constantemente”.⁶ Ele é visto como fonte de bondade absoluta pelos peões mesmo quando imparte agressões físicas àqueles que eventualmente haviam carneado alguma das vacas que lhes pertenciam. Desta forma, ele parece agir como um agente distribuidor da justiça, além de lhes ensinar coisas importantes como as noções fundamentais de propriedade privada e de hierarquia. Esta última, inclusive, diz Loreley El Jaber, se erige como a única barreira a ser respeitada por esses brutos para quem nem o incesto representa um limite.⁷

Não surpreende, portanto, que a visão de uma luz a brilhar na janela da casa do patrão, numa bela noite pós-bebedeira, provoca um estado de atenta expectativa nos *gauchos*, que passam a ansiar pela presença daquele que dá sentido às suas vidas. Porém, os dias vão passando e o patrão não se digna a sair de casa e fazer-lhes uma visita, mesmo que, à noite, a luz permaneça acesa. Esta indiferença faz com que esses brutos habitantes do pampa – planos como o território que lhes engendrou – comecem a pensar, num surdo desespero, se não haviam feito algo que por alguma razão o desagradou. Mas o estrito respeito às delimitações hierárquicas faz com que eles não se aproximem da casa, e quando um deles, o *gaucho malo* Ortega, chega a cogitar uma atitude mais agressiva – colocar fogo ao redor da casa para, similar ao praticado com as *vizcachas*, fazer com que ele saia de sua toca –, é imediatamente rechaçado pelos outros, que o executam de maneira sumária. Sua proposta é tida como uma heresia, visto que “la realidad del patrón pertenecía a una esfera sobre la cual sus humildes peones no tenían ningún derecho a intervenir”.⁸

Neste mundo de territórios escindidos e comunicáveis – representação exacerbada do ambiente patriarcal do campo argentino, organizado em volta da *estancia ganadera* da primeira metade do século XIX, cujas propriedades se espalhavam por milhares de léguas nas quais o gado se criava solto, se reproduzindo de maneira praticamente espontânea e sem o

⁶ KOHAN, Martín. *Op. Cit.*, 2010, p. 27.

⁷ EL JABER, Loreley. “Inscripciones en la tierra, en el cuerpo (Sobre *Los cautivos* de Martín Kohan)”. *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, nº 9/10. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2006, p. 2.

⁸ KOHAN, Martín. *Op. Cit.*, 2010, p. 52.

controle e a delimitação que os *alambrados* representarão posteriormente –, há uma personagem capaz de realizar a passagem: Luciana, a filha de Maure, que, ao ser requisitada para o interior da casa, descobre não ser o patrão, mas sim um poeta que a está usando como esconderijo. Ninguém menos que Esteban Echeverría, escritor de textos fundacionais da literatura argentina, como o poema “La cautiva”, o já citado conto “El matadero” e o ensaio “Dogma Socialista”, e que, anos antes, havia sido alçado à posição de líder indiscutível da *intelligentsia* portenha reunida no *Salón Literario* da livraria de Marcos Sastre e posteriormente conhecida como *Generación* de 1837.⁹ No romance – como na história –, Echeverría não apenas se esconde como escreve; e tal atividade não poderia estar mais distante do mundo *gaucho* que o rodeia. A reação de Maure à revelação de sua filha é exemplar. Cito:

Maure se sintió perplejo. Las palabras que oía, y que entendía, si es que las entendía, con enormes dificultades, representaban una situación demasiado irreal para su empobrecida imaginación. Un hombre, un hombre solo, había venido a este lugar casi desierto, se había enclaustrado en una casa deshabitada, sin salir ni asomarse, y se había puesto a escribir. Aislado, encerrado, ajeno al mundo que tenía alrededor, ese hombre escribía. ¿Qué escribía? Le preguntó a la Luciana. “Versos”, dijo la muchacha. “Escribe versos. Un largo poema. Y una noche, en el furor de una noche, escribó, de un tirón, un cuento”.¹⁰

O conto é “El matadero”, escrito em *Los Talas* entre os anos de 1839 e 1840, mas apenas publicado postumamente no ano de 1871, pelo amigo, companheiro intelectual e herdeiro de sua obra, Juan María Gutiérrez. No prólogo que escreveu para a sua publicação, diz que é possível advertir, na imperfeição do estilo – cru, ríspido e, em momentos, vulgar para a época –, o tremor da mão daquele que escreve tomado mais pela ira do que pelo medo.¹¹ Daí, o furor que relata Luciana. Esta, por sua vez, sofre uma mudança radical pelo seu contato com Echeverría: Maure observa como ela passa a cuidar melhor de sua aparência, banhando-se diariamente, e como adquire modos mais refinados, fala palavras desconhecidas e, o que é mais espantoso, aprende a ler e a escrever. Assim, ela, progressivamente, ganha os contornos de uma típica heroína do romantismo decimonônico, o que ficará mais claro na segunda parte do romance, quando ganha protagonismo ao sair do pampa e ir em busca do poeta que havia partido para o exílio em Montevidéu.

⁹ Para um panorama da vida e obra de Echeverría, ver o livro de ensaios organizado por Martín Kohan e Alejandra Laera, *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*.

¹⁰ KOHAN, Martín. *Op. Cit.*, 2010, p. 86.

¹¹ ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva / El matadero*. Buenos Aires: Penguin Clásicos, 2018, p. 108.

Echeverría, que apesar de ser mais uma sombra que um personagem – ou, para parafrasear *Don Segundo Sombra*, mais uma ideia que um homem –, realiza, em *Los cautivos*, a utopia civilizadora do século XIX. Por meio da educação, ele transforma o bárbaro – que, no caso, é a bárbara – em civilizado (civilizada). No clássico *La “barbarie” en la narrativa argentina*, María Rosa Lojo mostra como a ideia de civilização esteve, desde as suas origens francesas no século XVIII, ligada à instrução e ao saber. Para autores como Diderot, civilizado era aquele que detinha um elevado grau de elementos intelectuais, morais e sociais, sendo a ignorância herança da barbárie.¹² Desta forma, civilizar era o mesmo que instruir. E tal não se definia apenas no consumo das grandes obras da cultura europeia, mas em todo um sistema de regras de comportamento, a chamada etiqueta, que caracterizavam os ditos “bons costumes”. Daí, as mudanças tão visíveis nos hábitos de Luciana.

É, mais uma vez, o tão presente dilema entre a civilização e a barbárie que, após a consolidação realizada pelo *Facundo* de Sarmiento cerca de cinco anos após os acontecimentos narrados, permeia o debate argentino ao longo de todo o século XIX e, pelo menos, metade do XX, e que Martín Kohan elege, mediante seu narrador distanciado, elitista e de pretensões de cientista social, como um dos principais eixos de significação do romance. Mas por qual razão um escritor contemporâneo, na antessala do século XXI, recuperaria uma dicotomia tão desgastada – e desacreditada – pelo tempo? E, mais, por que escolheria um narrador que representa o que há de pior na visão dos supostos civilizados frente aos que consideram bárbaros? Além da óbvia resposta que aponta para a sua permanência na cultura argentina, cabe-nos ver o que o autor diz sobre o assunto.¹³ Afirma: “En vez del diálogo, la interacción, la alimentación mutua, el desdibujamiento de los límites, poner todo lo otro: el conflicto, la exclusión, la oposición irreductible, la imposibilidad de conciliar”.¹⁴

Desta forma, podemos dizer que o que Kohan busca na dicotomia é o que ele define como sendo uma das matrizes mais produtivas da literatura argentina, responsável por possibilitar que ela tenha sido fundada na busca letrada de representar o outro. Sendo este outro o popular, o iletrado e, na maioria das vezes, o inimigo a ser temido. Por isso, Kohan destaca a incomunicabilidade entre as duas esferas e seu caráter eminentemente conflitivo.

¹² LOJO, María Rosa. *La “barbarie” en la narrativa argentina (Siglo XIX)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1994, p. 12.

¹³ Sobre a permanência da dicotomia na cultura argentina, ver o livro *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, de Maristella Svampa.

¹⁴ FONSAIDO, María Elena. *La escritura miope: sobre la narrativa de Martín Kohan*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2021, Ebook, p. 3832.

Como bem aponta María Elena Fonsalido em seu *La escritura miope: sobre la narrativa de Martín Kohan*, no debate sobre qual conjunção seria a mais adequada para marcar a qualidade da relação da civilização com a barbárie no subtítulo do *Facundo*, se a aditiva *e* ou a adversativa *ou*, Kohan parece escolher o caminho do enfrentamento direto e optar pelo *versus*. Pois, como bem diz o próprio autor, em concordância com o escritor e crítico literário David Viñas, “un poco de maniqueísmo no está mal”.¹⁵

A menção ao nome de Viñas é significativa no sentido de que podemos dizer que Kohan lê a tradição literária decimonônica a partir do pensamento deste autor. No clássico *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Viñas diz que textos como

El matadero y Amalia, en lo fundamental, no son así sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la ‘carne’ sobre ‘el espíritu’. [...] Los textos del romanticismo argentino pueden ser leídos en su núcleo como un progresivo programa del ‘espíritu’ y la literatura contra el ancho y denso predominio de la ‘bárbara materia’ [...].¹⁶

Porém, continua Viñas, como esta matéria dificilmente se dobrava aos desígnios do espírito, o que se conforma é uma literatura cada vez mais reativa, que imagina as relações com a comunidade ao redor na chave da violação. Assim, se elege o âmbito do privado como “la catacumba del libro, el recinto sagrado de la escritura, el tabernáculo de la lectura y la cripta del escritor”, que escreve, de maneira secreta e solitária, textos orientados ao massivo que, na realidade, desdenha e teme.¹⁷ Há algo mais próximo disso do que a imagem de um solitário Echeverría isolado no retiro da casa de campo de sua família? Que escreve um conto que será tido como o primeiro texto em prosa da literatura argentina a incorporar a voz popular, enquanto é observado, de maneira intensa e atônita, por estes mesmos populares, incapazes de lê-lo e de compreendê-lo?

Mas há um outro que eles não só compreendem, como, mais importante, são por ele compreendidos. Para Graciela Montaldo, o campo cultural da Bacia do Prata no século XIX se define pelo confronto entre os letrados europeizados versus a aliança do caudilho populista com os “bárbaros”, o que impede aos escritores realizarem sua auto-imposta tarefa de representar, já que “a aliança com aqueles que ‘não podem representar a si mesmos’ foi interceptada pelo caudilho, com quem a relação se firma simbolicamente – não na

¹⁵ *Idem*, p. 3862.

¹⁶ VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971, p. 15.

¹⁷ *Idem*, pp. 16-8 (grifos no original).

representação mas na mútua identificação”.¹⁸ É nesta mútua identificação, resultante menos da política do que da comum identidade, firmada entre os elementais *gauchos* da estância com os igualmente brutos que compõem a *Mazorca* de Rosas, que se dá a violação da casa e a fuga de Echeverría, momentos antes da chegada da tropa, rumo ao exílio uruguaio. Aí também radica o fracasso da representação letrada que desdenha o objeto a ser representado, típica dos escritores liberais de 1837, incapazes de, como ocorria paralelamente na poesia *gauchesca*, instaurar, nas palavras de Josefina Ludmer, uma aliança entre a voz popular e a letra.¹⁹

Assim, onde os *gauchescos* criavam proximidade, o narrador de *Los cautivos* instaura o conflito, a incomunicabilidade, a distância daquele que se sente superior. Como diz María Elena Fonsalido, a construção do narrador como voz da ideologia é enfatizada a cada momento no romance, o que faz com que a representação bárbara do *gaucho* seja o resultado da ótica avaliadora de um narrador que constantemente interrompe os fatos com comentários e explicações degradantes.²⁰ Estes se inserem mediante parêntesis que, à guisa de uma suposta explicação que se quer científica e objetiva, enfatizam a negatividade do narrado. A ver alguns exemplos:

[Nas primeiras linhas:] Nadie sabe por qué razón andaban siempre juntos Tolosa y Gorostiaga, si no hacían más que pelearse todo el día. (Debe hacerse a um lado, por anacrónica y por impertinente, toda interpretación que aspire a la psicología; interpretaciones del tipo: peleaban justamente porque andaban siempre juntos, o del tipo: andaban siempre juntos justamente porque peleaban.)

[Sobre a cusparada ao fim da discussão entre Tolosa e Gorostiaga:] Gorostiaga examinó el envío con el cuidado de un científico. (Donde dice científico debe leerse una metáfora: la ciencia y los personajes de esta calaña no se tocan ni se acercan, no cabe establecer relación alguna entre lo uno y lo otro, ni siquiera para distinguir.)

[Maure com Luciana:] De día sí la veía, y hasta la veía de mejor ánimo, con mejor talante y, de ser posible, más linda. (El sentido de la belleza, entre estos brutos, se medía en grados de calentura.)²¹

O que temos aqui é um narrador que se coloca como um observador distanciado, irônico e sábio, que avalia seus personagens segundo critérios do cientificismo social de características elitistas e racistas, que, em figuras como Mirabeau, estava em franco desenvolvimento no pensamento decimonônico. Ademais, tais explicações remetem à inserção de notas de rodapé que faz Echeverría na publicação do poema *La cautiva*, a fim de aclarar alguns termos referentes à natureza do pampa ao leitor urbano de Buenos Aires. Por

¹⁸ MONTALDO, Graciela. *A propriedade da cultura: ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina* (tradução de Eduard Marquardt). Chapecó: Argos, 2004, p. 84.

¹⁹ Ver o clássico livro de Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*.

²⁰ FONSAIDO, María Elena. *Op. Cit.*, 2021, p. 5068.

²¹ KOHAN, Martín. *Op. Cit.*, 2010, pp. 13, 18, 66.

fim, também podem ser vistas como próximas às visões pontificantes dos narradores do *Facundo*, de *Amalia* e, é claro, de “El matadero”.²²

Finalmente, cabe nos determos no papel de Echeverría, que, como já dito, é menos personagem e mais uma presença nas sombras, um espectro a pairar pela totalidade do romance. Nos textos críticos que Kohan dedica à obra do poeta, o autor destaca o esforço da criação de limites que não deveriam ser transpostos – a lápide e o ombu que marcam a fronteira entre a civilização e a barbárie do deserto ao final de “La cautiva”, ou o croqui topográfico que delimita a circunscrição do quarteirão em que se localiza o matadouro –, mas que inevitavelmente são vítimas do desborde – o *malón* indígena como força avassaladora do pampa, a agressão da chusma do matadouro ao jovem unitário que despercebidamente entra em território hostil.²³ Também destaca o jogo de aproximações e distanciamentos do narrador do conto, nas alternâncias entre visão panorâmica do bairro e reprodução da fala vulgar das camadas populares, a ponto de seu próprio estilo sair contaminado pela mescla.²⁴ Esta se dá, segundo María Rosa Lojo, pelo sangue – do jovem unitário agredido, dos animais sacrificados, do menino decapitado –, pela animalização dos personagens – inicialmente voltada ao povo, mas expandida até abarcar o protagonista – e por um estilo que – mescla de códigos e de gêneros – absorve o caos do mundo numa literatura também mesclada.²⁵

Representação animalizada do popular, afán delimitador, busca por instaurar distâncias, olhar que se julga objetivo e reprodução da voz vulgar: elementos de “El matadero” presentes no narrador de *Los cautivos*. Desta forma, ao mimetizar, parodiando, o discurso de Echeverría, o romance apresenta a perspectiva de uns *gauchos* que observam o escritor segundo o modo como o próprio os representou em sua obra. Ou melhor, como define Elena Vinelli de maneira exemplar, o narrador se comporta como se Echeverría se olhara a si mesmo desde o olhar ficcional dos *gauchos* e se autoproclamara escritor desde a voz que lhes assigna. Se vê a si mesmo escrevendo sobre alguns *gauchos* que obriga a reconhecer que é ele que os escreve.²⁶

²² FONSAIDO, María Elena. *Op. Cit.*, 2021, p. 4214.

²³ KOHAN, Martín. Prólogo a ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva / El matadero*. Buenos Aires: Penguin Clásicos, 2018, pp. 14-5.

²⁴ KOHAN, Martín. “Las fronteras de la muerte”. In: KOHAN, Martín; LAERA, Alejandra. *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: 2006, p. 187.

²⁵ LOJO, María Rosa. *Op. Cit.*, 1994, pp. 126-7.

²⁶ VINELLI, Elena. “Archivo Kohan. *Los cautivos*... como reescritura, reversión y parodia de la palabra ilustre de Echeverría”. *Hologramática literaria*, nº 1, v. 1, año I. Lomas de Zamora: Facultad de Ciencias Sociales de la UNLZ, 2005-2006, p. 12.

Assim, não só o caráter ficcional do texto se exacerba e se impõe, como procura reproduzir, de maneira deliberada, o mesmo efeito que, nos textos clássicos tomados como modelo, foi consequência indesejada. Já é um lugar comum dizer que, tanto no *Facundo* como em “El matadero”, o elemento propriamente literário faz com que ambos escapem, e até mesmo traíam, o projeto político que lhes motivou.²⁷ Pois, se escritos no intuito de proclamar a superioridade da civilização, suas representações da barbárie adquirem tamanha força que terminam por seduzir e mesmo sobrepujar as imagens civilizadas. Assim como o terrível Facundo Quiroga é um personagem muito mais interessante, vívido, e profundo que o pálido retrato do general Paz, os habitantes degradados do matadouro possuem uma voz muito mais pujante e vigorosa que o engessado discurso proferido pelo jovem unitário antes de morrer.

Escritor consciente dos mecanismos da escrita – sua e dos outros, já que, não à toa, María Elena Fonsalido relaciona a leitura desempenhada por sua obra com a do míope que, ao aproximar os olhos da folha de papel, a analisa em detalhe e profundidade²⁸ –, Martín Kohan cria um narrador que, ao mirar nos *gauchos*, acaba por acertar a si mesmo e seu discurso, hiperbolicamente ilustrado, resulta ridículo e absurdo. Neste sentido, os *gauchos* – de cativos de uma letra que os degrada – terminam por se constituir no espelho a partir do qual se vê revelada a soberba de um discurso que se afirma mediante a representação depreciativa do popular. Ao contrário de práticas mais burlescas da paródia, das carnavalizações desenfreadas e subversivas de escritores como Cesar Aira e Carlos Gamerro, o romance de Kohan parodia o discurso civilizador a partir de seu interior, utilizando os mecanismos encontrados na obra daquele que se auto-proclamou seu fundador.

Se Foucault identifica duas atitudes da palavra literária em relação ao passado e à tradição – a de Sade, paradigmaticamente transgressora, e a de Chateaubriand, que propõe uma reiteração da biblioteca – a atitude de Martín Kohan estaria mais próxima desta última, pois trabalha a partir de materiais do cânone literário argentino.²⁹ Porém, sua reiteração se dá de maneira irônica, mediante um discurso que se constrói sobre a tradição, mas que a obriga a oscilar. *Los cautivos* é, enfim, exemplo perfeito da palavra que, ao se aproximar da tradição que a precede, a interpela e a reconfigura. Reconfiguração, cabe insistir, desmistificadora, já

²⁷ Abordagem da qual o livro *Muerte y resurrección de Facundo*, de Noé Jitrik, foi o principal precursor.

²⁸ FONNALIDO, María Elena. *Op. Cit.*, 2021, p. 283.

²⁹ *Idem*, p. 2915.

que, como afirma o próprio Kohan, “allí donde los escritores fundacionales narraron un futuro posible, los escritores más actuales han ido dando cuenta de su cabal imposibilidad”.³⁰

Referências Bibliográficas

- ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva / El matadero*. Buenos Aires: Penguin Clásicos, 2018;
- EL JABER, Loreley. “Inscripciones en la tierra, en el cuerpo (Sobre *Los cautivos* de Martín Kohan)”. *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, nº 9/10. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2006, pp. 1-10;
- FERRERO, Adrián. “Sombra terrible de Echeverría... Martín Kohan, ‘Los cautivos. El exilio de Echeverría’ (novela)”. *Clío & Asociados. La Historia enseñada*, nº 6. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2002, pp. 173-5;
- FONSALIDO, María Elena. *La escritura miope: sobre la narrativa de Martín Kohan*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2021;
- IGLESIA, Cristina (org.). *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004;
- JITRIK, Noé. *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- KOHAN, Martín. “Las fronteras de la muerte”. In: KOHAN, Martín; LAERA, Alejandra. *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: 2006, pp. 172-201;
- _____. *Los cautivos. El exilio de Echeverría*. Buenos Aires: Debolsillo, 2010 (original: 2000);
- _____. Prólogo a ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva / El matadero*. Buenos Aires: Penguin Clásicos, 2018, pp. 9-21;
- LOJO, María Rosa. *La “barbarie” en la narrativa argentina (Siglo XIX)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1994;
- LUDMER, Josefina. *O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria*. Chapecó: Argos, 2002 (tradução de Antônio Carlos Santos);
- MONTALDO, Graciela. *A propriedade da cultura: ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina*. Chapecó: Argos, 2004 (tradução de Eduard Marquardt);
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977;

³⁰ *Idem*, p. 3231.

SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1994;

VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971;

VINELLI, Elena. “Archivo Kohan. *Los cautivos...* como reescritura, reversión y parodia de la palabra ilustre de Echeverría”. *Hologramática literaria*, nº 1, v. 1, año I. Lomas de Zamora: Facultad de Ciencias Sociales de la UNLZ, 2005-2006, pp. 6-23.