

**Um meta romance histórico:  
*Jaguar en llamas*, Arturo Arias\***

Márcia Paraquett \*\*

RESUMO: O romance histórico *Jaguar en llamas*, do escritor guatemalteco Arturo Arias, parodia a história de seu país, subvertendo a história oficial, conforme o procedimento utilizado por outros autores hispano-americanos no final do século XX. Esse romance, no entanto, não se constrói segundo o paradigma convencional, o que o torna um *meta romance histórico*.

*Camino por las veredas de la creación con mi pequeño país imaginario (que en algo habrá de parecerse al de verdad) bajo el brazo. Ambos ligeramente maltrechos. (Arturo Arias)*

A relação história x literatura é uma constante na produção literária hispano-americana. O alvo preferido foi o romance histórico, entendido aqui como o define Alexis Márquez Rodríguez, que de maneira bastante objetiva, supõe duas condições básicas para constituí-lo: que seja um romance, portanto, ficção, invenção do romancista; e que se fundamente em fatos históricos, portanto, não fictícios, não inventados (RODRÍGUEZ, 1991:25). É claro que essa discussão

---

\*Recebido para publicação em agosto de 1999.

\*\*Professora de Espanhol da UFPE.

determinaria uma profunda reflexão sobre os limites definidos pelo crítico venezuelano sobre o que se pode entender por fatos históricos. A que história se está referindo? Estará considerando os novos limites propostos pela historiografia moderna ou ainda está preso às limitadas barreiras da história positivista? Enfim, aceitemos esses limites para definir as duas faces desse gênero literário nascido com Walter Scott (1771-1832), conforme afirma Georg Lukács no seu freqüentadíssimo *La Novela Histórica* (LUKÁCS, 1971:15).

No contexto hispano-americano, o romance histórico passou pela fase da “nacionalização”, vivida a partir de fatos recentes (Revolução Mexicana, por exemplo) até chegar ao rompimento com o esquema tradicional. O cubano Alejo Carpentier colabora, definitivamente, para a mudança desse esquema, ao publicar *El Reino de Este Mundo*, romance que, para Seymour Menton (1993) inaugura o Novo Romance Histórico.

O modelo carpentiano sofre diversas modificações, culminando nas paródias carnalizadas, produções literárias sobretudo dos anos 80, cujos dois grandes representantes são o argentino Abel Posse e o guatemalteco Arturo Arias. A paródia carnalizada desacredita a palavra autoritária, a que já foi reconhecida, a voz do passado, portanto, a voz histórica.

Atualmente, a tendência dos escritores vem sendo, a partir de fatos históricos que testemunharam, a de denunciarem a inversão do papel da palavra, ou mesmo a anulação de seu poder como registro de verdades. Não há verdade, já que a palavra não dá conta de registrá-la. Há narrativas históricas ou discursos históricos onde a subjetividade da linguagem não garante o registro da verdade fatural. Mas os escritores sabem que precisam revelar para existir. Embora conscientes do limite da palavra, crêem que a literatura colabora para a existência de um povo, na medida em que lhe dá sentido.

Na trajetória do romance histórico hispano-americano, nenhum momento foi mais significativo do que aquele que privilegiou a paródia

carnavalizada. Próximos ao fim do século e motivados pelas comemorações do Descobrimento da América, muitos escritores se dedicaram à temática histórica, trazendo fatos e personagens do século XVI para dialogarem, parodicamente, com o nosso tempo. E o romance histórico que se poderia escolher para, a partir de sua leitura, definir-se o que constituiu a narrativa paródica da América Espanhola no final do século é *Jaguar en llamas*, de Arturo Arias. Por sua complexidade estrutural, lingüística, cultural, histórica e literária, esse romance poderá ser o paradigma das intenções e realizações de muitos escritores da contemporaneidade que fizeram do texto literário a voz social que precisa denunciar as arbitrariedades políticas e ideológicas que marcam a América Latina.

O *Jaguar en llamas*, publicado em 1989, além dessas condições básicas, de ser história e ficção, também está interessado em outra questão, nomeada por Arturo Arias de “analógica-simbólica”, e que consiste em “una mediación del género novelesco para interrogarnos sobre si la novela sigue siendo ‘novela’ o si los códigos de comunicación dialógica han sido modificados por la contemporaneidad pos-moderna” (ARIAS, 1995:458). É hora de perguntar, portanto, se *Jaguar en llamas* é um romance histórico ou se um meta romance histórico, na medida em que trabalha, explicitamente, com três elementos: a história, a ficção e o dialogismo?

## 1. Um romance analógico-simbólico

O romance de Arturo Arias exercita, de forma radical e explícita, as lições ensinadas por Bakhtin em *Questões de Literatura e Estética* (BAKHTIN, 1993). O *Jaguar en llamas* é um romance plurilíngüe, pluriestilístico e plurivocal, havendo nele um trabalho sistemático com o jogo de vozes simultâneas num mesmo enunciado. A esse fenômeno, o crítico russo chamou de dialogismo, “pois em cada texto, em cada enunciado, em cada palavra ressoam duas vozes: a do “eu” e a do “outro” (FIORIN apud BAKHTIN, 1993).

Daí o interesse de Bakhtin pelo romance, que se caracteriza pela consciência do dialogismo, do jogo de vozes simultâneas no mesmo enunciado. No romance, há uma consciência da materialização ideológica da linguagem, e, quando tomado no seu conjunto, é “uma combinação de estilos”, por isso, é pluriestilístico. Há, nele, “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais”. Por isso ele também é plurilíngüe e plurivocal (BAKHTIN, 1993:74).

Um romance revela, ao mesmo tempo e de forma organizada, as diversas maneiras de expressão lingüística de um grupo social, registrando a linguagem dos indivíduos que constituem esses grupos. Em um mesmo romance podem conviver, harmoniosamente, a linguagem de representantes de diferentes níveis de uma sociedade, ouvindo-se, por exemplo, a voz de um político, de um sábio, de um funcionário, de uma criança, de uma prostituta, etc. A língua só é única na sua abstração. Na hora em que se concretiza, torna-se uma multiplicidade de manifestações do mundo. E, no romance, ela nunca é abstração. Ao contrário, é realidade concreta de representação dos signos sociais, e por isso mesmo, também ideológicos.

Quando um romancista seleciona as palavras que julga exatas para pôr em boca de personagens caracterizadores da realidade representada, ou mesmo quando se manifesta como um autor implícito, ou dá voz a narradores, estará inevitavelmente repetindo vozes. A palavra não é inocente nem primária. Guarda em si milhões de sentidos anteriores, cedidos por ideologias também anteriores. Cabe ao autor recolher todas essas vozes, todos esses estilos de representação da língua e orquestrá-los de maneira que possam conviver e registrar mais uma vez a ideologia. O romance, nesse sentido, é um ancoradouro das linguagens, um espaço de colheita da sua dispersão, onde pode organizar-se e instaurar-se uma ideologia representativa do regente. As palavras não lhe pertencem. Apenas o sentido que lhes está emprestando, naquele exato contexto, são de sua responsabilidade. Revestí-las, parodiá-las é sua função. No revestimento, quando

distanciadas, quando vistas como instrumento, como ferramenta de expressão, as palavras ganham novas nuances para refletir novas intenções. Portanto,

“todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica *diferenciada* do autor no seio dos diferentes discursos da sua época” (BAKHTIN, 1993:106).

Esse movimento harmonioso foi utilizado por Arturo Arias no *Jaguar en llamas* de maneira radical e explícita. Daí esse romance permitir a discussão do terceiro elemento com os quais estamos preocupados. Além de ser um romance histórico, segundo o esquema de Alexis Márquez Rodríguez, Arturo Arias está questionando se o modelo do romance continua sendo o mesmo depois dos novos códigos de comunicação dialógica da contemporaneidade. O questionamento do escritor guatemalteco se revela na clara intenção de transformar seu romance numa combinação dialógica de vozes literárias e históricas.

O romance, enquanto forma literária, quer representar uma realidade e indagar sobre ela. No *Jaguar en llamas* está explícito que a realidade não é representável. As palavras, signos sociais, portanto ideológicos, impossibilitam essa representação. A narrativa da ficção, nesse romance, está dividida entre muitos narradores e o que está afirmado por um, poderá estar negado por outro, ou pelo menos modificado. Esses diversos narradores representam realidades que são, ao mesmo tempo, iguais e diferentes. O leitor sabe que cada um está contando uma história, embora todas sejam única. A história da Guatemala não passa de uma referência espacial e temporal. De fato, Arturo Arias quer comprovar que seu romance não pode representar uma realidade, seja ela histórica ou não. Depois das lições aprendidas com Bakhtin sabe

“que la novela representa el drama del habla reaccionando al habla del prójimo, de palabras luchando por responder, parafrasear, o bien deliberadamente ignorarse y de palabras anticipando cómo se les responderá a ellas mismas y cómo serán parafraseadas o ignoradas.” (ARIAS, 1994:9)

Radicaliza afirmando que “las alternativas del escritor están predeterminadas por un conjunto de determinantes ideológicos” (ARIAS, 1994:9), o que equivale a dizer que o escritor não está livre, a realidade que luta para representar está, obrigatoriamente, vinculada à ideologia dominante. Por isso, se não é falsa, verdadeira também não é.

Tudo isso justifica a opção por um romance de estrutura tão complexa, cuja narração está a cargo de mais de dez narradores: cinco narradores de ponta, mais dois de apoio e diversas vozes legitimadores não dão conta de representar a história pátria. O dialogismo no *Jaguar en llamas* é consciente e explícito: as vozes do *eu* se chocam com as vozes de *outros*.

## 2. Eixos sustentadores

Ao escrever *Jaguar en llamas*, pelo menos duas propostas estavam na mente de Arturo Arias. Uma, era denunciar a impossibilidade de um romance escrever a história, portanto de ordem semiológica. A outra, continuar o projeto iniciado pelo paraguaio Augusto Roa Bastos em *Yo el supremo*, de ordem ideológica.

Arias afirmou que a primeira inspiração para escrever *Jaguar en llamas* nasceu durante uma conferência proferida pelo escritor paraguaio em Paris, em junho de 1978, num colóquio sobre literatura latino-americana (ARIAS, 1995:450). Sentiu-se no compromisso de engajar-se naquele projeto, definindo-se como escritor militante da

América Latina. Seu corpus ideológico teria que viajar do Paraguai para a Guatemala, o que não era muito difícil, graças às condições similares daquele vôo. Desde então objetivou sua capacidade artística, a qual aliou uma intensa pesquisa sobre os 500 anos da história de seu país. Acrescentou, ainda, um conhecimento da cultura universal, sem deixar de lado alguns elementos mágicos da mitologia maia e ocidental.

Roa Bastos declarou naquela conferência que

“n’est pas d’œuvre artistique sans une idéologie manifeste ou sous-jacente. À plus forte raison, si l’on tient compte qu’au plan conscient la parole n’est jamais innocente. En revanche, une œuvre artistique aspire à s’exprimer en des formes non conscientes d’elles-mêmes [...] il est reconnu que, consciemment ou non, une œuvre peut partir d’une idéologie et réagir contre elle. Dans tous les cas, elle n’en possédera pas moins sa propre idéologie” (ROA BASTOS, 1980:137).

Por isso o cerne do *Jaguar en llamas* é a escritura da contra-história da Guatemala. Assim como Roa Bastos em *Yo el Supremo*, Arturo Arias transgrediu a história oficial, escrevendo-a noutra direção, dando a ela uma interpretação alternativa e subjetiva. No caso do romance guatemalteco, o sucesso desse intento está intensificado pela historificação das diversas linguagens dominantes em tempos diferentes. Mas, em última instância, o que quer é responder a questões existenciais do tipo quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? O instrumento utilizado foi o riso. Através da paródia destruiu a história oficial, cheia de falsidades e falsificações, além de ter buscado as raízes narrativas nos mitos maias, nas fábulas clássicas e nas novelas de cavalaria. Dessa busca, o resultado obtido foi uma composição que fugiu aos paradigmas estruturais clássicos de um romance.

Na literatura clássica espanhola, recolheu nomes consagrados, mas, em Cervantes, apoiou-se de forma mais estrutural. Do criador do romance moderno foram idealizados dois personagens de ponta, Cide H. MontRosat e Alonso Fernández Avellaneda. O primeiro é uma paródia de Cide Hamete Benengeli, historiador do *Don Quijote*, e o segundo reproduz o nome de seu falso autor. Cervantes também colabora para a idéia do manuscrito achado. É verdade que na medida em que se apropria desse mote para dar fundamento a seu enredo, Arturo Arias ressalta a idéia da casualidade que marca seu romance, assim como denuncia a maneira pouco ortodoxa com que os documentos históricos na Guatemala foram tratados por seus descobridores.

Dessa maneira, Arias vai armando um grande quebra-cabeça, deixando para o leitor a tarefa de montá-lo. Quer brincar com seus leitores, dando-lhes pistas que distraiam sua atenção e que os retirem do caminho da uma leitura linear. Os manuscritos constituidores do livro foram encontrados casualmente por Giovanni Bouvard-Pétrone<sup>2</sup>, que, ao ordená-los e modificá-los, escreveu sua própria versão da história. A partir dessa idéia dos documentos achados, tudo deixa de ser causal para ser casual. E nesse jogo de esconde-esconde, a idéia do que pode ser verdadeiro ou falso perde seus limites.

Sob qualquer olhar, a casualidade está presente nesse romance, constituindo-se um elemento primordial para sua compreensão. O livro se organiza em cima de hipóteses, de símbolos, de mitos, de coincidências, de arbitrariedades, de subjetivismos, enfim, de procedimentos mais adequados à ficção que a história. Isso vai ser notado nos dois eixos que o estruturam, seja no confronto entre enredo e palavra, ou entre plano referencial e simbólico.

---

<sup>1</sup> Charles Étienne-Brasseur, o principal descobridor da literatura pré-colombiana, é apresentado pela historiografia guatemalteca como um personagem pouco confiável. É consenso que tenha colaborado para a conservação dos títulos maias, mas algumas vezes suas atitudes foram pouco escrupulosas.

<sup>2</sup> Giovanni Bouvard-Pétrone, personagem conhecido no romance como GBP, é responsável por um dos muitos pontos de vista da narrativa, sendo o autor das notas de rodapé e da contra-capa do livro.

## 2.1. Enredo x palavra

O *Jaguar en llamas* é um romance que a partir de um enredo<sup>3</sup>, denuncia a arbitrariedade dos registros, sejam históricos ou literários. Durante uma entrevista<sup>4</sup>, Arturo Arias afirmou que não existe uma história científica, objetiva. “Lo único que existe son intentos por historificar, que es diferente de la existencia de la historia”, afirma ele. Falando em seu próprio nome e de todos os escritores, insiste em que “todos intentamos historificar. Porque adquirimos sentido en la medida en que hacemos un recuento”. Sabe, portanto, que a história é feita de discursos que são interpretações subjetivas de diferentes fenômenos nos quais as relações entre uma coisa e outra se constroem sobre a base dos interesses de quem os enuncia. E que escrever, ou melhor re-escrever é condição para que alguém ou um povo adquira sentido.

O enredo escolhido por Arturo Arias é, grosso modo, a história da Guatemala nos últimos 500 anos. Esse marco é o limite entre 1492, ano da chegada dos espanhóis a territórios americanos e 1992, reservado às comemorações do quinto centenário do descobrimento. O *locus* do tempo, no entanto, é bastante superior a esse limite, porque a narrativa não está centrada em episódios ocorridos durante esse período fechado. Ela não só viaja em direção a um passado anterior a 1492, como deixa um tempo futuro em aberto. Não há um ponto final na narrativa. Ajoblanco, seu principal personagem, continuará vagando como um fantasma, garantindo a continuidade do processo: “y hoy que somos una vez más tierra ocupada, culpan al fantasma en todas partes: “Un fantasma recorre Centroamérica, el fantasma de Ajoblanco” (ARIAS, 1989:434).

---

<sup>3</sup> Por enredo estamos entendendo a maneira como os diversos episódios se organizam no romance, embora tenhamos consciência de que não há organização de episódios no *Jaguar en llamas*. Ao contrário, é o caos e a desorganização que se conformam nesse romance que quer ser contramão na história da Guatemala

<sup>4</sup> Essa entrevista nos foi concedida, em sua casa, na cidade de S. Francisco, CA, no mês de fevereiro de 1997.

Há quatro personagens principais, responsáveis pelo enlaçamento das diferentes ações, e conhecidos como a “banda de cuatro”: Ajoblanco, Amabilis, Trotaprisiones e Cide H. MontRosat. Esses personagens são uma referência aos quatro primeiros homens quichés, feitos da medula do milho, a planta venerada pelos antigos maias, e os progenitores daquela raça - Balam Acab, Balam Quitzé, Mahucutah, Iqui Balam; às quatro principais linhagens quichés - Caweks, Nijaibs, Ajaw Quichés, Sakics; e aos quatro principais cargos no governo de Gumarcaah, a capital do Reino Quiché, abandonada quando se fundou uma nova cidade espanhola com o nome de Santa Cruz - ajpop, ajpop-camjá, nimá rajpop, chutí rajpop achi (RECINOS, 1992:274).

A “banda” chegou à América depois de já ter participado das questões entre castelhanos, mouros e judeus na Península Ibérica. Ajoblanco e Amabilis são sefarditas, judeus descendentes dos primeiros israelitas de Portugal e da Espanha, além de aliados aos mouros, tendo sido, portanto, perseguidos duplamente pelos Reis Católicos. Trotaprisiones é árabe e Cide H. MontRosat, cigano. Juntos, os quatro trouxeram à América um desejo de lutar ao lado dos vencidos, em nome da liberdade cultural, religiosa e ideológica.

A trajetória desses personagens propiciou um passeio histórico pelos séculos XVI, XVII, XVIII, XIX e XX. Conheceram desde os conquistadores espanhóis, com quem tiveram de lutar com suas espadas, até os “monstruamericanos”, o novo inimigo que lhes ensinou a defenderem-se das armas nucleares. Além disso, participaram das discussões no processo da Independência e colaboraram para a unidade entre os indígenas.

Partindo da idéia de que alguns manuscritos foram entregues a GBP pelo índio Bartolo Sis, para serem publicados pelo Señor O..., o romance apresenta narradores diferentes que, à sua maneira, contam a história da Guatemala. Ajoblanco, Amabilis e Fernández Avellaneda são as três principais vozes. Além deles há um poeta, Othon René Castilla y Aragón, autor de *El juego de pelota* e o próprio GBP, que,

como organizador da edição, se dá o direito de tecer comentários em notas de rodapé, interferindo nos textos.

Além dessas cinco vozes, há historiadores, lingüistas e poetas que legitimam o discurso da história oficial, a cargo de Fernández Avellaneda. Cada um desses narradores apresenta sua própria versão da história, com pontos de vistas bastante diferenciados, às vezes antagônicos, o que é natural, já que a história está sendo escrita por representantes de ideologias diferentes. Avellaneda é o representante do exército de direita, enquanto Ajoblanco e Amabilis escrevem sob o ponto de vista dos vencidos, dos que lutaram contra a opressão e a injustiça social.

Cide H. MontRosat também empresta sua voz narradora. Seus manuscritos foram perdidos, tendo restado apenas um fragmento que está anexado como última página do romance, o que leva o leitor a perceber que o livro não se encerra ali. Aquela página, aparentemente solta e deslocada, faz-nos pensar na infinitude da colagem de textos no romance. Fernández Avellaneda dialogou com esses manuscritos, encontrados por ele no momento em que Amabilis estava sendo executado pela força de repressão contra as guerrilhas. Esse diálogo, como era de se esperar, serve como contraposição ideológica. Tudo o que afirma Cide sobre as façanhas heróicas da “banda de cuatro”, Avellaneda, com base em textos ideológicos da direita, nega ou desconfia, chamando os quatro guerreiros de subversivos.

Trotaprisiones também é voz narradora, embora não tenha assinado nenhum manuscrito. Sua palavra garantiu a reprodução da linguagem oral, seguindo o modelo de Xerazade, personagem das *Mil e uma noites*. Além de contar histórias, peregrinou pelo país com seu teatro ambulante, no propósito de atravessar a barreira da censura e chegar ao povo que ia às praças para escutá-la. Esse teatro começou sua experiência dentro de uma cela, na primeira vez em que a “banda de cuatro” esteve presa.

Do diálogo com o teatro nasceram os principais personagens indígenas. Do *Baile del Tun*<sup>5</sup>, único drama pré-colombiano que sobreviveu à conquista espanhola, saíram Quiché Achí, Rabinal Achí e Ri-Yamanic Xtecok. Ao saírem do drama maia e tomarem vida no romance de Arturo Arias, esses personagens sofreram significativas alterações, que garantiram o diálogo entre a “banda de cuatro” e os guatemaltecos vencidos. Os demais personagens do mundo indígena foram retirados do *Popol Vuh*, livro da mitologia maia, e de outros textos maias como o *Título de la Casa de Ixquin-Nehaib* ou *Libros de Chilam Balam*.

O enredo se contrapõe à palavra, constituindo, assim o primeiro eixo sustentador do *Jaguar en llamas*. A principal preocupação do romance não foi a de escrever a história da Guatemala, mas a de refletir como se escreveu a história da Guatemala. A técnica utilizada foi refazer a história do castelhano, desde o século XIV até o XX. Para tal, Arturo Arias apropriou-se de textos ou de estilos de diversos autores, historicizando linguagens dominantes em diferentes momentos do desenvolvimento da formação social da Guatemala. As narrativas de Ajoblanco são o melhor exemplo do pluriestilismo explícito do romance.

Arcipreste de Hita, autor do famoso *Libro de Buen Amor*, não só lhe cedeu o nome da principal personagem feminina, Trotaprisiones, como garantiu a apropriação de diversos fragmentos que registram a escrita do século XIV. A ele se seguiram outras vozes espanholas, como Quevedo, Cervantes, e Góngora; cronistas como Cabeza de Vaca, Bernal Díaz del Castillo, Bartolomé de las Casas; vozes hispano-americanas como a de Garcilaso, Ricardo Palma, e Sarmiento; e guatemaltecos como Luis Cardoza y Aragón, Pepita García Granados, Pepe Batres Montúfar, Augusto Monterroso ou Miguel Ángel Asturias.

Essa diversidade de vozes foi selecionada para chamar a atenção sobre as diferenças de tempo e nacionalidade, embora a língua comum

---

<sup>5</sup> Também conhecido como “Quiché Vinak” ou “Rabinal Achí”.

tenha sido sempre o castelhano, idioma herdado dos colonizadores. Somados a esse contingente lingüístico, foram apropriados textos da literatura maia, mourisca, sefardita ou moçárabe. Também contribuíram fragmentos da literatura arturiana e fabulesca. Arturo Arias não desprezou nem seus próprios textos, havendo registros de outros romances seus, como *Después de las Bombas* e *Itzam Na*.

Paralelamente a esse universo, há referências a textos da música popular, do cinema de Hollywood e do teatro da Broadway. Estes ocorrem já no século XX, quando o domínio lingüístico se faz a partir da interferência do inglês, que impõe palavras como “rentar”, “clownesco” ou “hit-parade”. Subjacente, é claro, à nova linguagem, está a ideologia do novo imperador, os “monstruamericanos”, que, na falta de boa literatura, contribui com fragmentos de um manual onde se ensina a defesa contra armas nucleares.

Por tudo isso *Jaguar en llamas* é mais que um romance preocupado em recontar a história da Guatemala. Sua preocupação sistemática e explícita com a arbitrariedade da palavra, revestida pelas diferentes ideologias por onde passou, faz dele um meta romance histórico, porque, nessa balança, percebe-se um acentuado peso para a linguagem em detrimento do enredo.

## 2.2. Plano referencial x plano simbólico

Outro eixo que constitui a espinha dorsal do *Jaguar en llamas* é a tensão entre o plano referencial e o plano simbólico. Por plano referencial estamos entendendo os elementos do enredo que colaboram para uma tentativa de revelar uma situação concreta no contexto do romance, no intuito de objetivar sua narrativa. Plano simbólico, ao contrário, é o conjunto de referências aos símbolos maias e medievais utilizados pelo escritor, para romper com uma suposta verdade. O jogo entre os dois elementos dessa balança dicotômica levará o leitor a querer separar, embora infrutiferamente, as verdades das falsidades.

Em uma de suas notas, GBP convida o leitor do *Jaguar en llamas* a reconstruir o gigantesco quebra-cabeça constituidor dos capítulos do romance. Para tal,

“le toca el papel detectivesco de investigar cuál de todos los manuscritos que está leyendo es verdadero y cuál es falso, reconocer las huellas dispersas a lo largo del libro y tratar de conformales un sentido totalizador a las mismas” (ARIAS, 1989).

A partir dessas observações, o referencial e o simbólico perdem seus limites. O leitor não sabe o que é falso ou verdadeiro, embora esteja convidado a participar na tarefa de separar o joio do trigo. Compreende, então, que a subjetividade da leitura é uma tarefa que precisa realizar. “La obra se construye como una metáfora”, anuncia-nos a voz da contracapa, e como tal deve ser lida. O romance não quer representar a realidade, não é *mimesis*, ao contrário, quer estimular a imaginação através do diálogo que abre com a palavra e suas múltiplas possibilidades. O autor escreve e sai de cena, cria diversas alternativas, deixando a resolução do quebra-cabeça para o leitor, que não pode ser passivo. Durante a leitura, ele transforma a metáfora em sua realidade, ou em sua compreensão do mundo.

Nesse sentido, *Jaguar en llamas* está de acordo com os procedimentos que devem pautar um romance histórico, no dizer de Linda Hutcheon, que prefere falar em “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1988:11). Afirma ela que nesse tipo de narrativa, “o leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento” (HUTCHEON, op.cit.:167). Portanto a metaficção historiográfica representa um desafio às formas convencionais de redação da ficção e da história. E esse desafio só se cumpre quando o leitor é capaz de estabelecer uma cumplicidade com o escritor, fazendo sua própria leitura.

O romance produz, assim, uma troca na relação entre o leitor e o texto, porque este último surge como práticas de escritura, onde há uma preocupação com os efeitos materiais da linguagem e com as possibilidades de transformação do discurso. A leitura deixa de ser consumo passivo e se transforma em metamorfose ativa, não só com base no enredo aparente que se manifesta, como também nas estruturas simbólicas que o leitor vai adivinhando no decorrer da leitura.

Os elementos de que se valeu Arturo Arias para estabelecer a tensão entre o referencial e o simbólico, foram as apropriações feitas das raízes míticas narrativas. Valeu-se dos mitos maias (*Popol Vuh / El Baile del Tun*), das fábulas clássicas (*Etiópica / Rei Artur*)<sup>6</sup> e das novelas de cavalaria.

Na estrutura do romance, o mito maia está representado com *El juego de pelota*, narrativa poética interposta aos manuscritos de Ajoblanco, Amabilis e Fernández Avellaneda. Esses textos estão escritos segundo o estilo do poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, e re-escrevem a obra, estabelecendo um vínculo entre a poesia e o mito central do enredo, já manifestado desde o título do romance.

O jogo da intertextualidade é feito com uma atividade lúdico-simbólica que os maias realizavam na antiguidade, conhecida como *juego de pelota*, essência mítica maia, e que

“consistía en introducir la pelota en uno u otro de los dos anillos, cuyos agujeros eran perpendiculares al suelo. No se permitía arrojar la pelota (de caucho macizo) con la mano, había que pegarla con el codo, la muñeca o la cadera,

---

<sup>6</sup> Artur, rei legendário do País de Gales (séc. VI d.c.), cujas aventuras deram origem às novelas de cavalaria do ciclo do Rei Artur, também chamado ciclo bretão ou ciclo da Távola Redonda. No *Jaguar en llamas*, a presença dos personagens arturianos se dá no seguinte paralelismo: Cavek Quiché Achí é o rei Artur, Lance Gagelake é Lancelot du Lac, Trotaprisiones é Guinevere, Ri-Yamanic Xtecok é Morgana, Ajoblanco é Perceval, Jobtoj Umam é Mordred, Ahaa Jobtoj/Rabinal Achí são os nobres que recusam a seguir o rei Artur e Othon René Castilla y Aragón é Merlin (ARIAS, 1995:459).

partes del cuerpo que se forraban con fajas de cuero” (MORLEY, 1992:301).

Era tão difícil fazer a bola passar pelo anel que, de acordo com as regras, o jogador vitorioso tinha o direito de apoderar-se de todas as bens portados pelos espectadores (mantas ou jóias). Por essa razão, quando acontecia algum jogador sair vitorioso, o público corria para não pagar a dívida, e os demais jogadores, amigos do vencedor, corriam para cobrar o que lhes era de direito.

No contexto do romance, a explicação desse jogo foi feita através da apropriação de um texto citado por Fernández Avellaneda. Nele somos informados que no calendário

“está escrita la cosmovisión maya, con los días de la semana simbolizados por los elementos naturales y los animales que forman la cadena ecológica de la selva, y con los meses representados por los astros. Al centro, está el *jugador de pelota* que establece el vínculo entre los símbolos. La cosmogonía maya es un modelo del cosmos, pues ellos sabían que lo que sucede a nivel atómico tiene correspondencia a nivel cósmico y viceversa, de manera un tanto similar a las enseñanzas que Occidente ha heredado de Hermes Trimegistos” (ARIAS, 1989:408-9).

José Argüelles, em *The Mayan Factor*, expõe a teoria de uma expansão global, apoiada no calendário maia, e responsável por uma sincronia do desenvolvimento da humanidade. É Arturo Arias quem dá esse esclarecimento, ao mesmo tempo em que afirma não estar interessado no caráter científico ou isotérico da teoria. Vale-se dela em seu romance, com intenção estética, para articular uma história ocidental num marco mental maia (ARIAS, 1995:456). O texto utilizado no *Jaguar en llamas* é fragmento de Argüelles e não está comprometido com a verdade desse fato. Serve-nos, no entanto, para colocar a cultura maia no mesmo patamar que a ocidental, equiparando-a aos cabalistas medievais europeus e ao saber judeu, proveniente do Egito.

Também é através de uma nota de GBP, que o leitor fica sabendo dos altos estudos desse mito inaugural. Segundo ele, o *Jaguar en Llamas* foi introduzido na Guatemala por *Itzam Na*, o grande instrutor dos maias que realizou seus estudos na Índia, na Pérsia e também no Egito, tendo trazido para a América seu conhecimento ocidental. E, ao voltar à Guatemala, preferiu instalar-se, definitivamente, em sua terra natal, que lhe pareceu mais propícia para exercer seus dotes de grande instrutor.

Vale lembrar que Arturo Arias chamou de *Itzam Na* outro de seus romances, confirmando a idéia de que esse mito é, não só um marco mental maia, como também, a escolha da temática de sua obra literária.

Há um outro elemento mágico que unifica o mundo da simbologia aborígine guatemalteca com a ocidental. Refirimo-nos à espada mágica utilizada por Ajoblanco, La Ceremoniosa, que, ao mesmo tempo que recupera as lendas medievais e as novelas de cavalaria, remete ao deus Huitzilopochtli, “artífice de la guerra y de la muerte”, filho de Coatlicue, a deusa da terra na mitologia asteca, que teria sido engravidada por uma navalha de obsidiana, dando à luz a deusa Lua e as Estrelas. E, por ter guardado uma bolinha de penas de aves em seu seio, engravidou outra vez, tendo nascido, então, Huitzilopochtli, que, num ataque de fúria e ciúme, decapitou sua irmã e seus irmãos com sua espada de fogo (FUENTES, 1992:110-5).

Alguns personagens confirmam o renascimento das fábulas medievais e da poesia cavaleiresca. Amabilis e Lance Gagelake são os melhores exemplos da presença de uma narrativa simbólica dialogando com a que deseja ser referencial. O primeiro, pela narrativa particularmente poética, seguindo o modelo dos trovadores medievais. O segundo, parodiando Lancelot du Lac, amante de Guinevere, mulher do Rei Artur. No romance de Arturo Arias, o triângulo amoroso se dá entre o cavaleiro, Ajoblanco e Trotaprisiones, mas é a luta entre Gagelake e Quiché Vinak, que revive de forma mais sistemática a fábula arturiana.

A *Etiópica*, de Heliodoro, empresta parte de sua estrutura ao *Jaguar en llamas*. Arias leu em Robert Scholes<sup>7</sup> que

“en manos de Heliodoro, la novela se caracteriza por una multiplicidad de narradores y cuentos dentro de cuentos como una secuencia de cajas chinas; por una dislocación temporal, ya que la narrativa se mueve para atrás y para adelante; y por un gusto por eventos espectaculares como batallas, ritos, necromancia y celebraciones” (ARIAS, 1995:454).

Essa novela, assim como outras do mesmo estilo, conhecidas como *Erotici Graeci*, têm como característica marcante a separação de um casal de amantes, a salvação por um triz após uma série de perigos e adversidades espantosas, o reencontro depois de todas essas peripécias e um final feliz. Em *Etiópica*, a história é de Caricleia, uma sacerdotisa de Delfos, pela qual o tessálio Teogenes se apaixona, levando-a consigo para o Egito, tendo quase provocado sua morte<sup>8</sup>. Arturo Arias revigora essa paixão pertencente à literatura grega, dando um novo caráter aos personagens que a vivem no seu enredo. Está interessado no entrelaçamento desses personagens, retirados na literatura clássica do ocidente e na literatura maia pré-colombiana. Dessa maneira, rompe com barreiras temporais e culturais, impedindo, mais uma vez, os limites entre o referencial e o simbólico no contexto do romance.

Enfim, o *Jaguar en llamas* não permite que se trace uma realidade objetiva. O simbólico impõe uma arbitrariedade, na mesma proporção em que ocorreu com o enredo e a palavra, no outro eixo gerador do romance. Contrariando o conceito aristotélico, o historiador não conseguiu contar o ocorrido, porque a palavra, com sua metáfora poética, determinou a arbitrariedade. Além disso, o que poderia ser objetivo, ou seja, as referências históricas (personagens e fatos), foram simbolizados, na relativização com a mitologia e a fábula.

---

<sup>7</sup> Arias inspirou-se a partir da leitura de: SCHOLES, R., *The Fabulators*, N.Y.: Oxford University Press, 1967, p. 24-26.

<sup>8</sup> *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Rio de Janeiro: Zahar.

Para encerrar essas reflexões, melhor é dar a voz a Avellaneda, que enfim compreendeu que “la vida del historiador es un largo y maravilloso suicidio, porque igual que la poesía, se funda en la mentira, sólo que a diferencia de los poetas, nosotros no nos damos cuenta hasta que ya es muy tarde” (ARIAS, 1989:434).

RESUMEN: La novela histórica *Jaguar en llamas*, del escritor guatemalteco Arturo Arias, parodia la historia de su país, subvertiendo la historia oficial, de acuerdo con el procedimiento de otros autores hispanoamericanos en el fin del siglo XX, aunque no se construya según el paradigma convencional, lo que hace con que esa novela sea leída y vista como una *meta novela histórica*.

## Bibliografía

- ARIAS, Arturo. *Jaguar en llamas*. Guatemala: Cultura, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Teoría literaria y narración del cambio social”. *Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima: Latinoamericana, ano XX, nº 39, 1994, pp.7-16.
- \_\_\_\_\_. “Muecas en el vacío: autorreflexiones desde la marginalidad de la creación”. *De Palabra y Obra en el Nuevo Mundo*. Madrid: Siglo veintiuno, 1995, pp.439-465.
- BAKHTIN, Mikail. *Questões de Literatura e de Estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- FUENTES, Carlos. *El Espejo Enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1971.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MORLEY, Sylvanus G. *La civilización maya*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

- RECINOS, Adrián. *Popol Vuh*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ROA-BASTOS, Augusto. "Reflexion auto-critique à propos de Moi, le Suprême, du point de vue socio-linguistique et idéologique, condition du narrateur". *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui. Colloque de Cerisy*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1980, pp. 136-164.
- RODRÍGUEZ, Alexis Márquez. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: La Casa de Bello, 1991.